

LINKS — series 7-8

Paul Valéry



Virgile Abela, *Pendule Acoustique*, Galerie Un Singe en Hiver, Dijon, février 2022

Louis-José Lestocart (dir.)

Divine Comédie ?

Cette livraison de *LINKs* 7 et 8 fut longtemps comme un long poème rêvé. Long, tel un poème de Pasolini lequel voulut maintes fois ré-écrire *La Divine Comédie* et le fit. Toutefois, il ne s'agissait pas de parler de Dante, pas encore dans ces numéros-ci, mais de faire un dossier sur le poète et théoricien Paul Valéry. L'affaire débutée en avril 2021 ne fut pas aisée : la chercheuse devant diriger ce dossier a vite fait faux bond. Il fallut même, dans certains cas, un coup de téléphone en provenance d'Angleterre pour régler à peu près la question vers juillet (mais toujours en 2021), et attendre ensuite la venue des contributions décidées — ce qui prit parfois plus d'un an, sans compter deux désistements (un en septembre 2021, l'autre en octobre 2022). Malgré tout, des articles sur Valéry, en petit nombre certes, sont là, et rédigés par les meilleurs spécialistes. Ainsi Franz Johansson s'interroge sur la valeur esthétique dans les *Cahiers* (1894-1945) du poète, et Robert Pickering sur une véritable « esthétique de la complexité » dans les écrits de Valéry en mettant l'accent sur le thème de *l'entre-deux* comme élément de composition essentiel. Laurence Dahan-Gaida étudie la Complexité également dans les *Cahiers* en empruntant des motifs aux mathématiciens René Thom et Jean Petitot, et au biologiste et mathématicien D'Arcy Thompson. Ces deux derniers textes mettent en valeur les connaissances scientifiques assez pointues de Valéry (biologie, Relativité, physique quantique, mais aussi topologie non-linéaire, thermodynamique de Faraday et Maxwell). Paul Ryan révèle quant à lui une circonstance peu connue de la vie de Valéry : ses séjours répétés dans la villa (« La Polynésie ») d'une amie près d'Hyères, dans une région où se rendent nombre d'écrivains (même Aldous Huxley), et où le poète compose des œuvres aussi importantes que *L'Homme et la coquille* et *Alphabet*. Enfin, Norbert Hillaire, spécialiste des sciences de l'art et des médias – en un texte qui devait sortir en 1994 (sic) dans une revue de Beaubourg visant l'interdisciplinarité et qui ne vit jamais le jour –, livre ses réflexions sur l'hypertextualité dans les *Cahiers* et montre la modernité de la pensée du poète en le rattachant à certains courants à la fois contemporains de sa vie et à d'autres plus au-delà.

Dans un tout autre domaine – sinon *LINKs* serait-il résolument transdisciplinaire ? –, le physicien Jean-Claude Serge Lévy se préoccupe des nœuds (et des vortex) en physique (comme Hillaire a parlé de nœuds dans les écrits valéryens, mais aussi de rhizome) ; Marcin Sobieszczanski des syndromes hallucinatoires en relation avec les phénomènes d'immersion dans l'image, en considérant aussi le cas de films à 360° ; Laurent Bonnotte de l'avenir (déjà) du métavers, et Jean-Paul Allouche montre des vues pénétrantes sur le rapport entre autisme et mathématiques, tandis qu'Anne Simon souligne la méconnaissance qu'a Michel Foucault de Proust.

Alors que Zaven Paré se trouve dans sa *Salle d'attente* – peut-être attend-t-il encore les textes sur Valéry ? – avec ses aspirateurs robots organisés en ballet, il en profite pour nous entretenir de cognitivisme et de perception. Comme le fait d'ailleurs, plus loin, Christophe Kihm, dissertant, lui, sur les salles d'exposition d'art en convoquant notamment le psychologue américain James J. Gibson pour appuyer ses réflexions. Quant à Pier Paolo Pasolini (1922-1975) annoncé dans le début de notre texte, il est bien à l'honneur dans ce *LINKs* avec deux contributions. Celle de Louis-José Lestocart sur *Repérages en Palestine* tourné en 1963 et sorti en 1964, documentaire sur la préparation de *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964) ; et celle de Sara De Benedictis sur la période frioulane (avant 1950) du poète-romancier non-encore cinéaste, sur la souffrance (causée par sa « différence » homosexuelle) et la joie de création (*ab-joy* des troubadours) s'exposant dans des romans autobiographiques méconnus et, pour la plupart, non publiés en France. Enfin, Virgile Abela nous emmène dans une promenade au long cours avec des harpes vibrantes de toute une musique céleste via le *deep listening*.

Jean-Claude Serge Lévy revient ensuite sur les nouvelles perspectives de la mondialisation en tenant un peu compte de la guerre en Ukraine qui semble rebattre toutes les cartes. La rédaction s'est d'ailleurs demandé à un certain moment s'il fallait évoquer cette situation si déstabilisatrice pour l'ordre mondial établi depuis 1945 et modifié ensuite par la Guerre Froide et la fin de celle-



Image générée par le Midjourney bot, pour suggérer l'ambiance politico-médiatico-militaire actuelle. les mots choisis par Laurent Bonnotte pour ce promptisme visuel sont : Brueghel characters, red sky, cameras, tv, weapons. 3 octobre 2022.

ci, et qui, là, risque, sinon de voler en éclats, de se réorganiser totalement, faisant disparaître l'idée même de pays non-alignés ayant eu cours jusque-là. Bientôt une situation à la *Dune* (Frank Herbert) avec des empires opposés, mais ici sur une seule planète ? Comment parler d'une situation critique sans cesse en évolution, dynamique par excellence, conduisant peut-être vers le *bord du chaos* ? Peut-être finalement en prenant la borde, en n'attaquant pas le sujet de front. C'est ce que font Johanna Blayac en abordant l'histoire de l'Ukraine à travers un roman inédit en France et un essai récemment publié, et Louis-José Lestocart avec le film *Frost* (2017) du Lituanien Šarūnas Bartas racontant, par le biais d'un *road-movie*, la situation de guerre fratricide dans le Donbass en 2014.

Loin de toute rhétorique guerrière (estampillée par une création *assistée* de Laurent Bonnotte en marge de cet éditorial), Christophe Kihm continue son épopée sur l'Homo-canis en exposant cette fois le cas de Diogène le cynique ; Jill Gasparina retrace des épisodes d'images embarquées dans les vols spatiaux ; Benoît Prieur dresse un tableau des perspectives (ou non) de l'informatique quantique ; Marcin Sobieszczanski revient sur la perception des œuvres et ce que nous apprennent les sciences dites cognitives. Enfin, Vincent Fleury tente des comparaisons entre Proust et Fitzgerald sur le thème d'un « secret dans le secret » (homosexualité chez l'un et schizophrénie chez l'autre) et Jean-Paul Fourmentraux met en scène les objets techniques obsolètes décidant de procédés de recyclage et de bricole pour des installations d'artistes comme Benjamin Gaulon.

Une nouvelle fois via ces textes, on prêche ici une auto-organisation des pensées, et des correspondances entre des sujets très disparates *a priori*. C'est au lecteur de voir ces liens entre ces textes divers, chacun porteur de son propre langage, académique ou non. On laissera pour finir la place à Pasolini qui, dans une préface à ses *Écrits corsaires* (1975), déclarait à propos du rôle du lecteur :

[...] à lui de faire se rejoindre des passages placés loin les uns des autres et qui pourtant se complètent ! À lui d'organiser les moments contradictoires en recherchant l'unité essentielle, à lui d'éliminer les éventuelles incohérences (hypothèses abandonnées ou de recherches) ! À lui de substituer aux répétitions leurs variantes éventuelles (ou alors d'accepter ces répétitions comme des anaphores passionnées)¹.

La Rédaction,
mars 2023

¹ Pier Paolo Pasolini, « Note introductive », in *Écrits corsaires*, trad. fr. Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, « Champs Contre Champs », 1976, p. 23.

LINKs—series 7—PAUL VALÉRY 1

Présentation de LINKs 7 et 8 – « Divine comédie ? », 3

LOUIS-JOSÉ LESTOCART

Post-Scriptum sur l'Ukraine : Frost (2017) de Šarūnas Bartas, 10

DOSSIER

Pour une esthétique de la complexité : Paul Valéry 1

FRANZ JOHANSSON

Valéry et la crise de la valeur esthétique, 14

ROBERT PICKERING

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (1), 21

LAURENCE DAHAN-GAIDA

Penser la forme par-delà nature et culture. La morphogénétique de Valéry, 40

Scientific Perspectives, Humanities and Research Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche

JEAN-CLAUDE SERGE LÉVY

Vortex knots in physics, 47

MARCIN SOBIESZCZANSKI

Hallucinatory syndromes / Immersion in the Image – Classical Theories and Perspectives, 52

LAURENT BONNOTTE

Hybride VR, 60

JEAN-PAUL ALLOUCHE

Psychisme et comportement de(s) mathématiciens : jusqu'au trouble du spectre de l'autisme ? 68

ANNE SIMON

Méconnaissance de Proust (Foucault), 72

SARA DE BENEDICTIS

Une lecture des proses frioulanes de Pier Paolo Pasolini, 81

Art(s) and (some) Thoughts Art (s) et (quelques) réflexions

ZAVEN PARE

Salle d'attente. Ballet d'aspirateurs robotisés, 92

LOUIS-JOSE LESTOCART

Repérages I (Pier Paolo Pasolini), 99

VIRGILE ABELA

ZEITGEIST, 109

LINKs—series 8—PAUL VALÉRY 2

JEAN-CLAUDE SERGE LEVY

Nouvelles perspectives de mondialisation, 122

DOSSIER

Pour une esthétique de la complexité : Paul Valéry 2

PAUL RYAN

Paul Valéry, séjours à « La Polynésie », 128

ROBERT PICKERING

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2), 137

NORBERT HILLAIRE

Valéry et l'hypertexte, 149

Scientific Perspectives, Humanities and Research Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche

CHRISTOPHE KIHM

Homo Canis 2 : comment Diogène est-il devenu un chien, 164

JILL GASPARINA

Les images embarquées, 170

BENOIT PRIEUR

L'informatique quantique : chance ou miroir aux alouettes du XXIème siècle, 180

MARCIN SOBIESZCZANSKI

Art et sciences cognitives – nouvelles perspectives, 184

JOHANNA BLAYAC

« Même les pierres pleurent. » À propos de deux ouvrages en lien avec l'Ukraine, 193

VINCENT FLEURY

Le secret dans le secret, le tour d'écrou chez Proust et Fitzgerald, 200

Art(s) and (some) Thoughts Art(s) et (quelques) réflexions

JEAN-PAUL FOURMENTRAUX

Des-obsolescence numérique. Faire art du détournement, du recyclage et de la bricole. Autour de l'œuvre de Benjamin Gaulon (2013-2022), 207

CHRISTOPHE KIHM

Le milieu de l'exposition, 217

LOUIS-JOSE LESTOCART

Repérages II (Pier Paolo Pasolini), 226

Présentation des contributeurs, 236

LINKs 7 Paul Valéry 1



Post-Scriptum sur l'Ukraine : *Frost* (2017) de Šarūnas Bartas

Louis-José Lestocart

Frost est un film du cinéaste et photographe lituanien Šarūnas Bartas, auteur de très belles réalisations, peu vues hors des festivals, se tenant souvent à la frontière entre documentaire et fiction. Tel le film sans aucun dialogue *Corridor* (1994) ou *Few of Us* (1996) se passant dans des montagnes au sud de la Sibérie dans un village tofalar – tribu nomade, d'origine turque, en voie d'extinction – peuplé de longs plans fixes proches de ceux du cinéaste russe Andreï Tarkovski ou du cinéaste hongrois Béla Tarr, et conçus comme des tableaux ; ou encore *The House* (1998) où joue le réalisateur Léos Carax.

Ici c'est un tout autre univers. Moins poétique et contemplatif *a priori* avec ce récit d'un jeune couple lituanien, Rokas et Inga, vivant dans un pays en paix, qui, à Vilnius, se voit chargé par un ami dont c'est habituellement le rôle, de convoier dans un fourgon jusqu'à Kiev, en Ukraine – pays en guerre –, de l'aide humanitaire pour les troupes ukrainiennes du Donbass. Mais à Kiev, Rokas et Inga découvrent que leur point d'arrivée n'existe plus, et, un peu plus tard, leur contact Andrej leur dit au téléphone qu'ils doivent se rendre à Dniepro, plus au sud du pays. Ville qui les rapproche d'une zone dangereuse, lieu d'une guerre intense entre ukrainiens et pro-russes. Réalité que le couple ignore. La veille du départ, il n'a vu qu'une vidéo sur Internet sur la Révolution de Maïdan de février 2014 ; révolution ayant pourtant abouti au déclenchement de la guerre russo-ukrainienne. Bartas sait de quoi il parle. Comme il le dit dans un documentaire diffusé sur Arte¹, en 1939, la Lituanie a soudain été envahie et occupée par les troupes soviétiques. Et en 1991, moment où il tournait *Trois jours*, son premier film, les Russes ont à nouveau attaqué la Lituanie : il a dû arrêter le tournage et entamer un documentaire sur les événements. Il y avait alors beaucoup de neige et de givre et il voulait faire un film qui s'appellerait *Frost* (*Le Gel*) d'où le nom du film dont on parle. À noter que la Lituanie a été le tout premier pays à proclamer son indépendance vis-à-vis de l'Union Soviétique. Elle est devenue depuis membre de l'Otan et de l'Union européenne.

Là, nous sommes donc en 2014. La situation est déjà extrême, et on ne le sait pas. Ce qu'apprend vite le couple à ses dépens, quand il est

arrêté à un barrage militaire tout près du front. Pris pour un séparatiste transportant des armes dans son fourgon, Rokas risque d'être tué tout de suite. Le couple est conduit dans une maison où un soldat les interroge sur la raison de leur venue dans cet endroit et les sermonne, mettant Rokas (et partant nous) peu à peu au courant d'une réalité jusque-là mal appréciée. Bien avant cela a eu lieu un arrêt dans un hôtel de luxe à Dnipro où les conduit Andrej et où se trouve un petit groupe de journalistes de TV et de correspondants étrangers. Scène révélant combien la situation dépasse tout ce petit monde. « Guerre civile ou pas, c'est un vrai bordel, en fait. On se fait buter sans raison », dit une photographe, Marianne (Vanessa Paradis), qui emmène le groupe dans sa chambre. Rokas erre ensuite un temps dans les couloirs de l'hôtel à la recherche d'Inga, puis revient voir Marianne et reste parler (d'amour) avec elle, tandis qu'Inga s'est donnée à Andrej, plus âgé qu'elle, et dort avec lui. Les retrouvailles du couple, le lendemain, sont difficiles. Toutefois, Rokas, même s'il en souffre et se jette sur Andrej pour le mettre à terre, décide de passer outre et de privilégier sa mission. Que peut Rokas de toute façon ? Que peut-on faire ? L'état du couple à la dérive paraît redoubler une situation plus générale. Rokas, entêté, se remet en route avec Inga. Plus on suit le trajet en fourgon – des plans sur le bas-côté de la route montrent celle-ci tendant à se perdre dans de vastes étendues enneigées et brumeuses – plus les frontières, les lignes sont imprécises ; la neige contribuant à les faire disparaître. Tout prend une forme abstraite ; des plans d'arbres aux branches dénudées, par effets de répétitions voire de superpositions,

deviennent hypnotiques. On bascule graduellement dans un autre monde que celui d'une Europe en paix loin des affrontements entre nationalistes et séparatistes prorusses. « Le but n'est pas de mourir, mais de tuer pour la patrie », dira à un moment un soldat au couple.

Vers la fin, dans la maison où Rokas et Inga sont réfugiés avec des soldats, le front est très proche. Pour cette séquence des risques réels étaient encourus par l'équipe du film. Dans l'interview d'Arte, le réalisateur raconte combien le tournage a été très difficile et que l'équipe a parcouru en tout près de 13000 kilomètres. Il y avait trois lignes de front successives. Ils ont été « jusqu'à la plus avancée », la première ligne, celle où tout bonnement on peut se faire tuer. Cette éventualité est très palpable dans *Frost*.

Un matin, Rokas, alors que le couple s'est redécouvert, demande à faire un tour très près de la ligne de front : un soldat l'accompagne. Des tirs éclatent et Rokas après avoir réussi à s'abriter dans des ruines, est touché puis meurt. Non un « banal » film de guerre. Les scènes sont filmées sans spectaculaire aucun, restituant tel un documentaire pas très éloigné en définitive de ceux qu'on peut voir à satiété à la télévision à présent, en plus « artistique », la réalité de la guerre, sans emphase : une simple absurdité totale et meurtrière si le hasard le décide, dans un paysage enneigé et vide où l'ennemi n'est pas visible.

Ce film est presque une quête métaphysique, une sorte de recherche d'identité propre au *road-movie*, qui se transforme en visite inopinée et précipitée à la frontière entre le monde russe et l'Europe, annonçant ainsi déjà la plongée irréversible en une réalité bien plus atroce dont les Ukrainiens en premier et le Monde font l'expérience aujourd'hui. *Frost* agit comme refoulé de notre aveuglement. À force de vouloir voir de trop près ce qui n'apparaît pas directement, ce qui est caché aux consciences (des consciences « gelées » ?) ou ce qu'on ne veut pas connaître, vient la Mort. Moment où la métaphysique parvient à sa réalité.

¹ « Frost » – Rencontre avec Sharunas Bartas, Arte. <https://www.arte.tv/fr/videos/075443-024-A/frost-rencontre-avec-sharunas-bartas/>

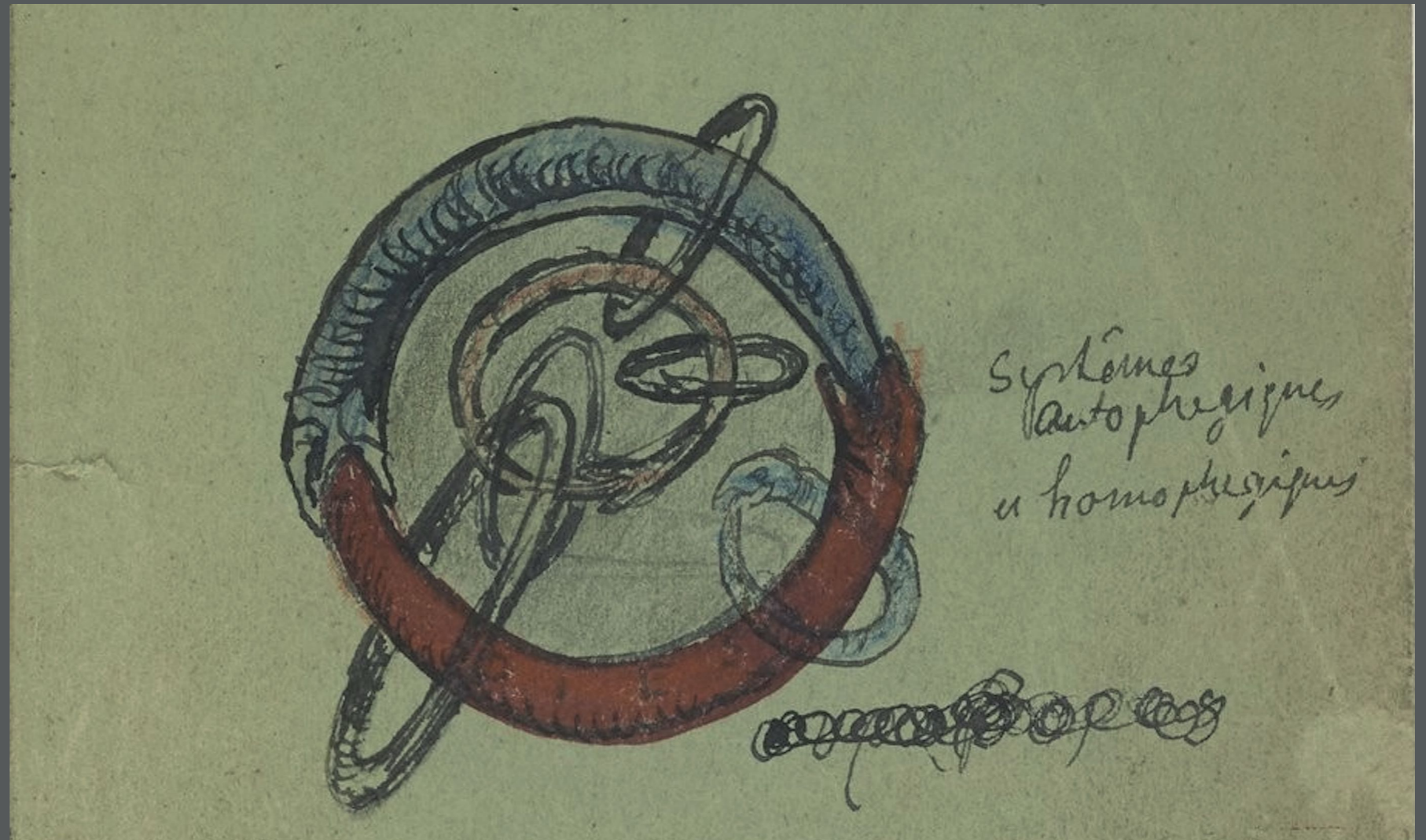


Pour une esthétique de la complexité :

Paul Valéry 1

S'accoutumer à penser en serpent qui s'avale par la queue. C'est là toute la question. Je « contiens » ce qui me « contient ». Et je suis successivement contenant et contenu. Ici j'observerai que le Monde sur l'existence duquel on a beaucoup parlé, n'a jamais été sérieusement considéré. À l'examen il me semble que j'entends par là un sous-groupe de substitutions appartenant au groupe de la conscience-connaissance.

Cahiers (CNRS), XVIII (1943-1944)



Fonds Paul Valéry. CCAHIERS. I CAHIERS ORIGINAUX. CCCCXXXVI Cahier 230. Sans titre. Avec un dessin de serpents s'entredévorant avec d'autres serpents « ouroboroi », et une légende.

Valéry et la crise de la valeur esthétique

Franz Johansson

Paul Valéry est un des écrivains qui, avec le plus de lucidité et d'acuité, ont pensé les crises de l'Europe, de l'Occident, du monde, dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Les civilisations se découvrant mortelles, l'ère du monde fini qui commence, la conquête de l'ubiquité par les sons et les images... Des formules éclatantes, si souvent citées isolément, font partie de développements denses et profonds qui, du philosophe allemand Walter Benjamin à l'essayiste français Régis Debray, n'ont cessé d'interpeller les penseurs les plus divers dans des horizons très variés.

Crises de l'esprit

« Crise de l'esprit » (1919), l'article qui, après la parution de *La Jeune Parque*, assoit définitivement la notoriété de Valéry, aborde de fait une superposition de plusieurs crises – militaire, économique, intellectuelle – à la fois très intimement enchevêtrées et liées, pour chacune d'elles, à des circonstances et à une évolution qui leur appartiennent en propre. Une des dimensions abordées dans le texte l'est en des termes si discrets qu'elle passerait presque inaperçue : « *Personne ne peut dire ce qui demain sera mort ou vivant en littérature, en philosophie, en esthétique*¹. » Le domaine esthétique, les visages et les conséquences de sa crise, seront pourtant un noyau très important de la pensée valéryenne à la fin des années 1920 et tout au long des années 1930. Ils sont abordés dans une série d'écrits et de conférences – on serait tenté de parler d'un réseau, tant est grande la continuité et la cohérence qui les relie et, en définitive, la consistance de leur ensemble. Le premier texte à aborder l'esthétique à la lumière d'une situation de crise est peut-être la préface intitulée « Léonard et les philosophes », parue en 1928 et rééditée en 1931 avec l'ajout de notes marginales. Viendront « La Conquête de l'ubiquité » (1929), « Notion générale de l'art » (1932), « L'infini esthétique » (1934), « Réflexions sur l'art » (1935), « Discours sur l'esthétique » (1937). L'aboutissement de cette réflexion est sans doute à trouver dans le Cours de poétique du Collège de France, dont Valéry occupera la chaire de décembre 1937 jusqu'à sa mort, en 1945.

Il importe de remarquer d'emblée que le mot *crise* n'a pas d'abord une valeur axiologique. La définition qu'en donne Valéry dans les « Propos sur l'intelligence » (parus d'abord sous le titre « Sur la crise de l'intelligence ») est particulièrement éclairante à cet égard :

Une crise est le passage d'un certain régime de fonctionnement à quelque autre ; passage que des signes ou des symptômes rendent sensible. Pendant une crise, le temps semble changer de nature, la durée n'est plus perçue comme dans l'état ordinaire des choses : au lieu de mesurer la permanence, elle mesure la variation. Toute crise implique l'intervention de « causes » nouvelles qui troublent un équilibre mobile ou immobile qui existait².

Déceler et examiner un état de crise ne signifie pas le célébrer ni s'en lamenter, pas plus, du reste, que tenter de le résoudre ou d'en prophétiser le destin. « *Mais point de conclusions... Mieux vaut reprendre un peu et repenser sa pensée*³. » Précise et obstinée, la réflexion porte sur des entrelacements complexes, des équilibres subtils, dont les mouvements insensibles peuvent donner jour à des situations radicalement nouvelles.

L'ère d'autorité

« *Mais qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue [...]*⁴. » Le ton sur lequel, dans la leçon inaugurale du Cours de poétique, s'énonce cette constatation est aussi éloigné de la ferveur du manifeste ou de la rage iconoclaste que de l'indignation ou du scandale.

Avant d'introduire son auditoire dans l'acception nouvelle qu'il donne au mot *Poétique*, Valéry rappelle le sens ordinaire du terme, désignant un « *exposé ou recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques ou dramatiques ou bien la construction des vers*⁵ ». Il ne s'attarde pas bien longtemps sur cet emploi définitivement caduc, attaché désormais à l'« *idée de prescriptions gênantes et surannées*⁶ ». D'autres formes d'autorité dans le domaine de la création artistique donneront lieu à des discours beaucoup plus élaborés : Valéry reviendra à plusieurs reprises sur cette imposante « *Science du Beau*⁷ » qu'est l'esthétique. Une discipline dont l'ambition cardinale est sans doute de cerner un « *Vrai du Beau*⁸ » en le démêlant des beautés qui ne seraient que leurre ou mensonge. Cela signifie aussi fixer une *Valeur* du Beau, dont se dégageraient les différentes sous-valeurs, fausses valeurs ou non-valeurs.

Valéry a pleinement conscience de la diversité des discours qui se déploient sous le nom d'esthétique (« *L'Esthétique est le nom générique qui désigne ces recherches d'objets fort différents et de méthodes plus diverses encore*⁹ »). La principale cible de ses propos est ce qu'il appelle *Esthétique pure* ou *métaphysique*. Celle qui, considérant l'art « *comme problème de la connaissance* », tente « *de le réduire en idées*¹⁰ » en dégageant « *l'Idée du Beau*¹¹ ». Valéry dénonce d'emblée son vice originel qui est de « *séparer le Beau des Belles choses*¹² ! » : *de ne considérer ces dernières comme « des exemples d'application ou d'infraction, mais non pas comme point de départ. »* Une telle esthétique est, à la limite, « *entièrement indépendante de l'existence de l'œuvre d'art* » et « *pourrait exister si aucune œuvre d'art n'existait*¹³ ».

La crise de l'autorité esthétique – qu'il s'agisse du déclin assez unanimement admis des Arts poétiques ou de celui, beaucoup plus discuté, de l'esthétique ou des esthétiques – est à saisir dans une crise plus vaste qui est celle du discours lui-même.

Dans « Léonard et les philosophes » notamment, l'écrivain décrit la manière dont, impulsé notamment par les sciences exactes

dans leurs développements récents, s'est imposé « *un mode nouveau de concevoir ou d'évaluer le rôle de la connaissance*¹⁴ ». Dans la masse des productions de l'intellect, dans l'ensemble des énoncés qui se réclament d'une science, exacte ou non, se dégage désormais un « *seul savoir réel – exigible en or* », défini en ces termes : « *tout savoir auquel ne correspond aucun pouvoir effectif n'a qu'une importance conventionnelle ou arbitraire. Tout savoir ne vaut que pour être la description ou la recette d'un pouvoir vérifiable*¹⁵. »

C'est notamment à partir de ce critère fondateur que Valéry déploie certaines remarques très sévères à l'encontre de la philosophie. À l'intérieur de leurs systèmes démonstratifs, dans la rigueur même de leurs constructions logiques, les philosophes s'en seraient tenus à la valeur *fiduciaire* du langage, en négligeant de se confronter à cette valeur-or qu'est la vérification concrète du discours par le *pouvoir* et le *faire*. Le rapprochement, sur ce point, des philosophes avec les poètes se double d'une distinction : contrairement à ceux-ci, ceux-là « *n'ont pas eu conscience ou n'ont pas voulu consentir que leur affaire vivait et se mouvait dans le langage [...]* ».

Ils n'en étaient pas moins abandonnés aux « *illusions du langage* », mais à leur insu, et se trouvaient dès lors, « *plutôt joués par lui que jouant d'elles comme font les poètes*¹⁶ ».

La « *pyramide de productions métaphysiques*¹⁷ » qu'est l'esthétique représente un des exemples les plus éclatants d'une construction philosophique « *in abstracto dans l'espace de la pensée pure*¹⁸ ». Sans se l'avouer ni en avoir conscience, elle « *tend à substituer une connaissance intellectuelle à l'effet immédiat et singulier des phénomènes et à leur résonance spécifique*¹⁹ ». Une « *chasse dialectique* » dans « *les bosquets des Notions Pures* » néglige volontiers les singularités et irrégularités des œuvres particulières : elle devient alors une « *chasse magique* » dans la « *forêt enchantée du Langage* », et les « *vérités* » qu'elle capture ne peuvent être considérées que comme des « *ombres* », aussi imposantes ou séduisantes soient-elles ; elles n'ont de valeur qu'à l'intérieur de « *l'enceinte conventionnelle d'une doctrine*²⁰ ».

La valeur de *vérité* des esthétiques métaphysiques est radicalement remise en cause ; cela ne veut pas dire qu'on leur refuse toute valeur. Valéry leur reconnaît très expressément une valeur, vivante, puissante, fertile mais d'un autre ordre : formel et en définitive... esthétique²¹.

L'an-archie valéryenne

À partir du moment où le discours de l'esthétique – de toutes les esthétiques, quelle que soit leur doctrine ou leur orientation – est en crise, que devient la valeur esthétique qu'il a longtemps réglementée et fixée (y compris dans la controverse ou la dispute) ? Même lorsque les discours sur l'art s'effondrent ou se fissurent, la question de la « valeur art » demeure (« *au fond, nous sommes en train d'étudier une question de valeur* », constatent les « *Réflexions sur l'art*²² »). Cette valeur est-elle désormais livrée à des fluctuations aveugles, à des déterminations anarchiques ? Elle pourrait bien se définir désormais à l'intérieur d'une relation *an-archique*.

Le mot d'*an-archie* cristallise de manière particulièrement séduisante la position valéryenne vis-à-vis de l'autorité, qu'elle soit politique ou autre. Il est au centre d'un carnet où, de 1936 à 1938, l'écrivain a inscrit une centaine de notes sous le titre « *Les principes d'an-archie pure et appliquée* ». La graphie inhabituelle signale l'acception particulière que l'auteur entend donner au terme, l'intention de le distinguer (sans nécessairement l'opposer à eux) des différents emplois qu'on lui prête habituellement.

Une phrase, à l'intérieur d'un développement de quelques lignes situé sous le titre « LIBERTÉ », pose un des noyaux essentiels dans la définition valéryenne du mot : « *An-Archie est la tentative de chacun de refuser toute soumission à l'injonction qui se fonde sur l'invérifiable*²³. » L'*arkhê* se fonde sur l'invérifiable assurément : si, comme l'affirme Valéry, toute origine est fabuleuse et mythique²⁴, cette autorité fondée sur l'origine et faisant corps avec elle qu'est l'*arkhê* est incontestablement, et très profondément, d'essence mythique. Une telle constatation n'a pas pour conséquence immédiate d'abolir l'autorité : le préfixe *an-*

que Valéry appose et oppose à l'*arkhê* ne formule pas un rejet simple et définitif de son principe ni de ses injonctions. Valéry reconnaît aux mythes une existence et un rôle non seulement importants mais incontournables. Plus d'une fois, il a examiné l'empire de fictions qu'est toute société organisée, et révélé l'omniprésence, le poids, la valeur de ce *qui n'existe pas*. La conscience de la teneur mythique et fiduciaire de l'autorité n'a pas pour conséquence d'abolir purement et simplement celle-ci, mais d'orienter notre relation à son égard d'une manière dont cette note résume assez bien la complexité :

Il faut en finir avec le dogme fatal de la souveraineté et soutenir le chaqu'un [*sic*] contre les idoles lesquelles ne doivent être qu'instruments d'échange égal.

– Il n'est rien de sacré par soi.

– Il n'est dû à qui que ce soit que dans la mesure où il est reçu de lui.

– L'impôt est la contribution de chacun aux dépenses publiques dans la mesure où chacun est servi par la chose publique.

– Nul ne doit être cru à cause de sa place, de sa puissance fictive²⁵.

Reconnaître que les idoles sont idoles n'implique pas qu'elles doivent être brisées sur-le-champ. La note suggère clairement la possibilité et sans doute la nécessité de certaines formes de *contribution* à leur égard, non pas au nom d'un caractère sacré qui leur serait inhérent, mais uniquement en fonction d'une certaine *relation* à établir ponctuellement avec elles, fondée sur l'équilibre entre ce qu'on doit ou ce qu'on donne et ce qu'on reçoit.

En développant, à son tour, le principe d'une « an-archie » où le trait d'union se maintient dans le mot, comme chez Valéry, le philosophe Emmanuel Levinas soulignera l'importance et le poids d'une *responsabilité anarchique*²⁶. La constatation d'une responsabilité est déjà étroitement liée, chez Valéry, à la position d'an-archie. Dans la mesure même où elles impliquent une contrainte, les injonctions de l'autorité s'accompagnent d'une forme de facilité et d'irresponsabilité. Dans le domaine

esthétique, cela se vérifie aussi bien du côté du créateur – « *Des conditions très étroites, et même des conditions très sévères, dispensent l'artiste d'une quantité de décisions des plus délicates et le déchargent de bien des responsabilités en matière de forme*²⁷ [...] » – que de celui des récepteurs de l'œuvre : la poétique, dans son sens vieilli, présentait l'avantage de « *l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages, par simple référence à un code ou à un canon bien défini*²⁸ ». En même temps que les instances d'autorité se dissipent l'échelle de valeurs et le système de préceptes que celles-ci garantissaient : dès lors, l'artiste et le public se retrouvent face à des choix dont ils portent désormais la responsabilité ; ils ont à choisir, à inventer des valeurs.

De l'Esthétique à la Poïétique

La méfiance fondamentale à l'égard du discours s'accroît lorsqu'il s'agit de discourir des œuvres d'art et de l'expérience artistique – choses « *dont il n'est pas démontré [...] qu'on puisse parler*²⁹ ». En dépit de ce scepticisme profond, Valéry entreprendra lui-même un discours sur l'art, qui constitue une partie capitale de son œuvre. Il suppose un passage de l'esthétique vers l'*esthésique*, des poétiques vers la poïétique.

L'esthésique se veut une « *étude des sensations* », ayant plus précisément pour objet « *les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*³⁰ ». Les développements que l'écrivain place sous ce mot sont infiniment moins importants que ceux qu'il associe à une *Poétique* (parfois appelée Poïétique, dans l'intention de mettre en exergue l'acte de *faire*, à l'origine du mot), s'intéressant à « *tout ce qui concerne la production des œuvres*³¹ ». La définition et l'exploration de cette poétique aura lieu notamment (mais non exclusivement) dans le Cours de poétique que Valéry dispensera au Collège de France dans les sept dernières années de sa vie³².

Ce cours représente un pan unique dans l'entreprise valéryenne car, à plusieurs égards, il n'allait nullement de soi. Dans la leçon inaugurale, Valéry prend soin de définir sa position

en tant qu'énonciateur d'un cours, de rendre compte de l'autorité de son discours pour la circonscrire. Lorsque l'écrivain avait abordé des questions d'esthétique dans des lieux d'autorité – lors d'une séance de la Société française de philosophie en 1935 ou lors du deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art en 1937 –, c'était à partir d'une position extérieure, qu'il a soulignée avec insistance : c'est en tant qu'« *un homme suffisamment étranger à cette science*³³ » qu'est l'esthétique, tenant même face à une assemblée de savants le « *rôle d'ingénu*³⁴ », qu'il s'exprimait. Il en va bien sûr autrement lorsqu'au Collège de France, il parle du haut d'une chaire dont il est titulaire.

Les remarques par lesquelles il précise les circonstances et les conditions de son discours ne sont donc pas des conventions oratoires. Passer de l'esthétique à la poétique signifie, entre autres choses, ceci : substituer à un système (de valeurs notamment) essentiellement fondé sur une construction discursive, une analyse de faits et d'expériences – un *faire* avéré et concret – à partir d'observations faites à *la première personne*. Si elle peut, en définitive, faire l'objet d'un cours, la poétique ne pourrait aspirer à devenir une science, en raison d'abord de sa « *nature tout intérieure* » et de son « *étroite dépendance des personnes même qui s'y intéressent*³⁵ ». Cette condition qui limite la portée du discours en garantit en même temps la valeur : « *ce que nous pouvons véritablement savoir ou croire en tous domaines n'est autre que ce que nous pouvons ou observer ou faire nous-mêmes [...]*³⁶. » Dès les tout premiers moments, la leçon inaugurale situe toutes les remarques à venir comme « *le fruit d'une expérience individuelle*³⁷ ». Elle revient encore sur ce point au moment de clore la séance :

Le domaine que j'essaie de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses³⁸.

Un des interlocuteurs du dialogue *L'Idée fixe* affirme : « Notez que le domaine de l'esprit est un domaine de valeurs ; c'est l'évaluation qui est la grande affaire du système qui pense³⁹. » L'art ne fait nullement exception, et la reconnaissance et la production de valeurs sont au cœur des processus que le Cours de poétique se propose d'observer. Les voies selon lesquelles la valeur pointe, s'affirme, évolue dans le domaine artistique sont examinées à partir des deux pôles que Valéry distingue et sépare : celui du *producteur* et celui du *consommateur*. L'analogie qui paraît ici entre les notions esthétiques et économiques est un élément important dans l'analyse valéryenne. Elle s'avère particulièrement utile pour appréhender la manière dont les valeurs se déterminent dans l'art et dans la pensée : « Quant à la notion de valeur, on sait bien qu'elle joue dans l'univers de l'esprit un rôle de premier ordre, comparable à celui qu'elle joue dans le monde économique, quoique la valeur spirituelle soit beaucoup plus subtile que l'économique [...] »⁴⁰.

Il ne s'agit nullement, comme on voit, de confondre le spirituel et l'économique en les ramenant à des schémas identiques : au moment même où il s'énonce, le rapprochement se double d'une différenciation nettement marquée. L'analogie vise seulement à reconnaître à la terminologie et aux modèles empruntés à l'économie une certaine pertinence pour éclairer des éléments ponctuels dans le champ esthétique. Entre autres, celui-ci : l'économie pose la question de la valeur non en des termes absolus et universels, mais à l'intérieur de processus de variations, fluctuations, accidents et crises.

La poétique valéryenne reconnaît une part très active au récepteur de l'œuvre : « le consommateur devient producteur », car il est « producteur, d'abord, de la valeur de l'ouvrage » et, du même coup, « il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire »⁴¹. Dans l'autre pôle du phénomène artistique, celui du créateur, l'engendrement d'une valeur n'est pas moins essentiel, même s'il se présente autrement. La leçon inaugurale se propose de suivre, par exemple, la manière dont certains mots sont, chez un auteur,

autrement doués de résonance et, par conséquent, de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général. C'est là un exemple de ces évaluations personnelles, de ces *grandes valeurs-pour-un-seul*, qui jouent certainement un très beau rôle dans la production de l'esprit où la singularité est un élément de première importance⁴².

Il n'est guère surprenant de retrouver le principe de singularité au cœur de la poétique valéryenne : véritable centre de gravité de l'an-archie, le *chacun* s'oppose à l'autorité ; il s'oppose aussi à l'universel. Il n'y « rien de plus individuel, de plus incertain, de plus incommunicable »⁴³ que le plaisir dont s'accompagne, de mille façons diverses, la réception de l'œuvre. La même difficulté ou impossibilité à penser selon des catégories conceptuelles se pose du côté du créateur, dont le travail tend à devenir « rationnellement inconcevable »⁴⁴. En somme : « il n'y a pas d'action ni de production qui ne soit [...] essentiellement particulière, et il n'y a point de sensation qui subsiste dans l'universel⁴⁵. »

En dépit du rôle immense qu'il accorde aux « *grandes valeurs-pour-un-seul*⁴⁶ », Valéry ne va pas jusqu'à postuler l'insularité de l'expérience artistique ni la singularité absolue des valeurs artistiques qui en découlerait. Des propos ne concernant que des cas rigoureusement individuels seraient sans doute incompatibles avec l'existence même d'un cours. Postuler que l'universalité des phénomènes dans la sphère de l'art ne va jamais de soi n'équivaut pas à refuser à l'expérience éminemment individuelle de l'artiste ou du récepteur la possibilité d'entrer en résonance avec d'autres expériences (quand bien même il s'agirait d'un malentendu, ce serait un de ces « *malentendus créateurs* » chers à Valéry⁴⁷. S'il est vrai que la jouissance devant une belle chose est chose « qui ne s'explique pas ; qui ne se circonscrit pas [...] ; qui diffère de nature, ou d'occasion, d'intensité, d'importance et de conséquence, selon les personnes, les circonstances, l'âge et le milieu »⁴⁸, il n'en est pas moins vrai que la réception d'une œuvre se présente comme un phénomène collectif ; et le Cours de poétique peut la décrire comme « la production

d'une certaine valeur de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure⁴⁹ ».

De l'observation précise de cas particuliers, de l'analyse de certains processus avérés, peuvent se dégager des récurrences et des convergences, se dessiner certains mécanismes à portée générale. Parmi ceux-ci, on pourrait détacher deux noyaux particulièrement importants dans la poétique valéryenne. Le premier est le principe que l'auteur appelle *l'infini esthétique*. La valeur dont on observe l'émergence est immédiatement liée à la jouissance, et donc profondément ancrée dans l'individuel. S'il est vain de décréter la légitimité plus ou moins grande de telle forme de plaisir ou de telle voie pour l'atteindre – « *S'agissant de plaisir, il n'y a plus que des questions de fait. Les individus jouissent comme ils peuvent de ce qu'ils peuvent*⁵⁰ » –, il semble néanmoins possible de décrire un certain mécanisme selon lequel naît et s'entretient la jouissance, quelle qu'en soit la teneur, dans le « *domaine de sensibilité exclusive* » que représente l'art. Loin de nier la part d'arbitraire dont l'artiste ne peut s'affranchir, l'analyse en fait son point de départ. L'œuvre d'art est ce qui parvient à conférer une forme de nécessité à cet arbitraire. Elle se définit comme un « *système de choses sensibles* » possédant cette propriété hautement improbable qu'en lui

la satisfaction fait renaître le désir ; la réponse régénère la demande ; la possession engendre un *appétit* croissant de la chose possédée : en un mot, la *sensation* exalte son *attente* et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciprocité exaltation⁵¹.

Dans les « *Réflexions sur l'art* » de 1935 et, plus discrètement, dans le « *Discours sur l'esthétique* » de 1937, Valéry revendique la notion de « *Grand Art* », en dépit du discrédit où elle est tombée. L'expression semble annoncer l'instauration d'une hiérarchie de valeurs et promet, du même coup, de justifier l'image d'un auteur conservateur ou néo-classique à laquelle on a

trop souvent associé Valéry. Il faut tenir compte cependant qu'ici l'adjectif *grand* s'oppose moins à des productions qui seraient inférieures qu'à un art « *restreint*⁵² ». Le « *Grand Art* » est celui qui sollicite, chez le récepteur autant que chez l'auteur de l'œuvre, « *l'ensemble des facultés de l'homme*⁵³ » : c'est l'« *art complet* » éveillant une « *conscience de notre corps tout entier*⁵⁴ ».

Une fois encore, l'être individuel et son expérience concrète sont le centre et le fondement du discours esthétique. C'est à partir d'eux que peut se dessiner une gamme de valeurs allant du restreint au complet. Loin des constructions abstraites, des catégories universelles, c'est le corps qui devient la mesure de toute chose : ce corps éminemment individuel et en même temps, cette présence aux autres et au monde autant qu'à soi. *Mon-Corps* est aussi *notre corps*, qui me permet de toucher autrui et d'être touché de lui.

¹ *Œ*, I, p. 699. Toutes les références aux Œuvres de Valéry seront indiquées, comme ici, par l'abréviation *Œ*, suivie du numéro de volume, puis de la page. Elles renvoient à Paul Valéry, *Œuvres*, 3 vol., Michel Jarrety (éd.), Paris, Le livre de poche, 2016.

² *Œ*, I, p. 950.

³ *Id.*, p. 957.

⁴ *Œ*, III, p. 956.

⁵ *Id.*, p. 955.

⁶ *Id.*, p. 956.

⁷ *Œ*, II, p. 782.

⁸ *Id.*, p. 795.

⁹ *Id.*, p. 872.

¹⁰ *Id.*, p. 920.

¹¹ *Id.*, p. 789.

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.*, p. 872.

¹⁴ *Id.*, p. 366.

¹⁵ *Œ*, I, p. 366-367.

¹⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 29 vol., 1957-1961, XXIII, p. 642. Désormais *Cahiers CNRS*.

¹⁷ *Œ*, II, p. 785.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Id.*, p. 789.

²⁰ *Id.*, p. 788.

²¹ « Considérer les métaphysiques 'esthétiquement' – c'est les sauver [...] », *Cahiers CNRS*, op. cit., XVII, p. 867.

²² *Œ*, II, p. 875.

²³ Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 20.

²⁴ Cf. « On appelle Fable tout commencement : origines, cosmogonies, mythologies... » *CE*, III, p. 318. Ou « Ce qui veut dire que toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux... ». *CE*, I, p. 1239.

²⁵ Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*, op. cit., p. 16.

²⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974.

²⁷ *CE*, III, p. 955-956.

²⁸ *Id.*, p. 955.

²⁹ *CE*, II, p. 798.

³⁰ *Id.*, p. 799.

³¹ *Ibid.*

³² Écrit avant la parution du *Cours de poétique*, dans l'imposante édition qu'en a fait William Marx (Paul Valéry, *Cours de poétique*, 2 vol., W. Marx (éd.), Paris, Gallimard, 2023), cet article se fonde sur la seule « Leçon inaugurale », publiée dès 1938, et reprise dans les éditions successives des *Cœuvres* de Valéry.

³³ *CE*, II, p. 782.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *CE*, III, p. 953.

³⁶ *Id.*, p. 960.

³⁷ *Id.*, p. 953.

³⁸ *Id.*, p. 974.

³⁹ *CE*, II, p. 87.

⁴⁰ *CE*, III, p. 958.

⁴¹ *Id.*, p. 962.

⁴² *Id.*, p. 971.

⁴³ *CE*, II, p. 789.

⁴⁴ *Id.*, p. 795.

⁴⁵ *Id.*, p. 789.

⁴⁶ *CE*, III, p. 971.

⁴⁷ *CE*, II, p. 877.

⁴⁸ *Id.*, p. 800.

⁴⁹ *CE*, III, p. 957.

⁵⁰ *CE*, II, p. 790.

⁵¹ *Id.*, p. 915-916.

⁵² *Id.*, p. 791.

⁵³ *Id.*, p. 893.

⁵⁴ *Id.*, p. 791.



C, XIII, 569. Dessin aquarellé de voilier exécuté dans les *Cahiers* (volume XIII p. 619, de l'édition CNRS) en février-mars 1928.

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (I)¹

Robert Pickering

Se donner pour sujet une tentative de sonder le statut, le fonctionnement et les enjeux d'un « Entre-deux » des idées et de leur mise en écriture chez Valéry, c'est de proche en proche mesurer ce qui est à l'œuvre à l'échelle entière de ses écrits : un va-et-vient entre formulation et reformulation, entre énonciation et corrigé, de nouveaux infléchissements par la voie de tangentes associées ou contrastantes. Le tracé qui en découle est fait de débat, de dialogue qui n'a de cesse de revenir sur lui-même, en termes frisant la contradiction ou le paradoxe. L'« Entre-deux » s'inscrit ainsi sous le signe de l'hésitation et de l'approximation des idées. Celles-ci ne se réfugient pas dans des voies sans issue ou de déprise ; au contraire, elles suivent un parcours qui pose des amers pour ensuite les enrichir, quitte à changer de contexte et de sujet. Aussi l'« Entre-deux » est-il à capter à la fois dans sa fugacité et dans sa densité durable. En d'autres termes, nous avons affaire à une notion qui peut être circonscrite dans un contexte donné, mais qui demeure en même temps tourné vers « l'à-venir » d'une trajectoire inachevée. Il s'agit ensuite de cerner le champ d'action de cette notion – le sens variable qu'elle peut revêtir selon les contextes propices à son éclosion, et la structuration qu'elle serait susceptible de suivre. En un troisième temps, ces démarches impliquent un socle lexical stable – certes déjà utilisé dans la critique valéryenne (« réseau », « cycle », « interconnexion », « enchevêtrement », « remaniement » scriptural qui engage des retours sur soi dont l'action tronquée par la publication ne saurait dissimuler leur portée inachevable).

Ces registres n'ont pas encore été suffisamment coordonnés dans les paramètres de leur mise en œuvre et de leur application. Ceux-ci brassent une gamme étonnante de par ses contrastes – par sa présence immanente aussi, dans la réflexion de l'écrivain. Les « matrices » ou « creusets » de la pensée empruntent un cheminement qui se caractérise par sa non-linéarité (l'indécision, l'approximation, l'indétermination, l'ouverture à des possibles non encore exprimables) – autant de tâtonnements vers une résolution recherchée de débats donnés, mais toujours différée, réfractaire à la conclusion.

Reste une question de taille : face à une telle complexité, dans laquelle l'esprit et le corps sont intimement engagés, quelle méthode analytique serait à même d'en rendre compte ? Quel système interprétatif – qu'il soit d'ordre psychologique, linguistique, thématique, stylistique, sémiologique, formaliste, téléologique ou autre – serait capable d'en exprimer et d'en substantier la profondeur ? De plus, l'on sait le sort réservé à la quête d'un

« Système », voire d'une « Méthode » – tout puissants au début d'*Une Conquête méthodique* (1925), mais infléchis à la fin de l'essai vers une problématisation de plus en plus corrosive, bien moins « conquérante » que dissipatrice de valeurs situées au-delà d'elle-même. Un leurre se dresse face au lecteur, celui d'imposer une gangue normative à ce qui est fluctuant, informe, où telle question reçoit telle réponse qui renvoie de suite à la première pour la remanier et la retravailler. Le risque est réel : vouloir non pas dégager les ressorts génétiques de la pensée et des turbulences affectives, mais chercher des grilles ou des programmes heuristiques au détriment du paradoxe, de l'interface envoi-renvoi et de l'aléatoire, qui informent la réflexion et sa mise en écriture.

Une approche née de la statistique serait ici utile – celle de l'« Analyse en Réseaux Nodaux » (« Nodal Network Analysis »). C'est celle que nous allons adopter, en privilégiant le terme de « plaque tournante matricielle »,

d'où rayonnent, et à laquelle se réfèrent, des tangentes de tout ordre. Celles-ci sont créatrices d'un canevas de stimuli et d'interconnexions remarquables – ressort fécondateur capital qui met en œuvre cette « vision » renouvelée que les écrits réclament. L'évidence du potentiel interprétatif qu'une analyse de ces « nœuds » ou creusets de la pensée serait à même de nous découvrir est indiquée par les très nombreux textes des *Cahiers* qui portent plusieurs sigles de classement – « Eç », « Θ » et « P.[etit]P.[oème]A.[bstrait] » par exemple, signalant par l'hésitation et l'approximation un chevauchement particulièrement riche de domaines d'expérience normalement distincts. De même, l'invitation à revoir le statut de l'aléatoire a partie liée avec la mise en place de « réseaux nodaux » qui sous-tendent tel champ de réflexion ; la dénonciation de l'imprévu chemine de pair avec une réhabilitation reconduite, en tant qu'irruption qui propulse l'esprit en avant, source d'interfaces moins contradictoires que mutuellement fécondantes (ordre/désordre, fin/inachèvement). Irriguée par ces paradoxes, l'Œuvre se ressourcement en profondeur à une esthétique de la complexité, ressort central ici de la créativité.

Le « si » et l'« entre », « signes vains » ?

En abordant le rôle capital² d'une « manière de voir » et de penser singulière chez Valéry, assurée par un « Entre-deux » de la créativité, génitrice d'idées et de leur articulation, l'une des approches les plus prometteuses s'impose sous la forme de sa méfiance envers ce qu'il dénonce sous le terme du « fiduciaire » – l'acceptation de faits notamment historiques, eux-mêmes discutables, autant de tremplins vers des débordements spéculatifs ou inventés dont le bien-fondé doit rester sujet à caution.

« Sous le signe SI » : l'on sait la teneur des remarques mi facétieuses mi dénonciatrices que Valéry a consignées en mainte occasion dans des textes du classement « Histoire-Politique » des *Cahiers* – volet d'observations critiques consacrées à une interface qui, au premier regard, s'inscrit en simple contrepoint relatif aux thèmes dominants de sa pensée.

Dès les années 1890 ses intérêts brassent toutefois un éventail d'une variété étendue, dont

le tandem « histoire-politique », ainsi que des considérations économiques, sociales, philosophiques, psychologiques, esthétiques et autres. Au moins deux publications majeures des Œuvres témoignent de la constance de son regard posé sur le déroulement historique et politique de son époque : ce sont les *Mauvaises Pensées et autres* (1941, 1942)³, publiées plus tard sous l'Occupation, et les *Principes d'an-archie pure et appliquée* (publication posthume en 1984). À plusieurs reprises ces remarques adhèrent à une critique de l'hypothèse qui, à ses yeux, serait l'un des défauts majeurs de toute pensée qui se voudrait « historique ». Le pivot focal de ces allusions privilégie un registre grammatical – celui de la conjonction « si », véhicule de spéculation inventive, non fondée sur l'expérience ou l'évidence. C'est « Le nez de Cléopâtre » qui chez Pascal se prête selon ce dernier à ce jeu de la contingence : « [...] les causes et les effets de l'amour » engendreraient un « Je ne sais quoi, si peu de chose qu'on ne peut le reconnaître », capable toutefois de remuer « toute la terre, les princes, les armées, le monde entier. / Le nez de Cléopâtre s'il eût été plus court toute la face de la terre aurait changé⁴ ». La cible de Valéry peut dépasser le détail de la physionomie pour s'adresser aux actes – c'est le cas de Clovis dont le comportement fait l'objet d'une observation dans les *Principes d'an-archie pure et appliquée* :

HISTOIRE

Tout ce qui se pense et peut se penser à partir de « L'Histoire » est sous le signe SI.

Le SI est le complément du fait.

D'où la recherche des « causes ».

Si le *temps de réaction* de Clovis eût été un peu plus long...⁵

Le résultat de la projection hypothétique (« le *temps de réaction* ») n'est pas élucidé, mais l'article défini implique sa spécificité – un acte singulier, d'une importance décisive qui aurait entraîné d'importantes conséquences négatives. Sans doute s'agirait-il de la promesse faite par Clovis 1^{er} lors de la bataille remportée avec difficulté contre les Alamans (en 496) : au plus fort des combats Clovis, hésitant⁶ d'abord,

finir par implorer le secours du Dieu chrétien de Clotilde son épouse, et fait le serment de se convertir et d'être baptisé en cas de victoire. Chez Valéry il y va de la *durée* de cette tergiversation, et des conséquences désastreuses qui auraient pu en découler – épisode qui marque certes pour lui, attesté par un fait historiographique, un tournant décisif dans l'histoire politique et religieuse de la France. Mais le recours à des points de suspension, ainsi qu'à l'incertitude implicite dans le subjonctif imparfait, indiquent qu'une attitude pince sans rire n'est pas bien loin.

Ces directions dans la pensée valéryenne vers le non immédiatement vérifiable ou déductible ne constituent nullement des traversées évanescences, partant négligeables dans la complexité des processus créateurs qui informent l'Œuvre. De surcroît, un mode hypothétique de penser, matérialisé ensuite par l'écrit, se prête facilement à la dérision. Une approche « scientifique » qui se voudrait garante de la véracité et du fondement « factuel » se doit de suivre des démarches logiques et argumentaires au départ de tel ensemble corrélé par des « évidences ». C'est dire que l'analyse classiquement appareillée aurait tendance à neutraliser, voire passer sous silence, des inconséquences apparentes ou des disparités dans la manière de rendre compte de notre prise de conscience des événements, que ceux-ci relèvent de l'expérience ou des idées qui en découlent.

La critique chez Valéry de tout recours hypothétique à la conjonction « si⁷ » chemine de pair dans sa réflexion avec la dynamique créatrice centralisée sur un autre « signe » grammatical, situé au cœur génétique de sa pensée – celui de la préposition « entre », qui œuvre de manière très conséquente à l'expression des idées, structurées par une dynamique de forces opposées. Nous verrons, sans pour autant que le statut ou le fonctionnement de l'« entre » aient été théorisés, que la résonance de ce dernier se répercute sur la vaste échelle de ce que Valéry accentue comme le « poëin » de la créativité, et ne se limite nullement au seul domaine de la genèse poétique.

Deux occurrences (parmi bien d'autres) chez Valéry, dans lesquelles le jeu de l'« entre » se fait dynamique et ressort de la réflexion, méritent d'être mises en relief dès l'entrée, dans une « poïétique » et une « Esthétique de la complexité ». La première, déjà perceptible dans ses cahiers et ses publications des années 1890, théorisée ensuite, dynamise la réflexion sur un grand éventail d'écrits, dont notamment les *Cahiers*, et se rattache aux idées portant sur le potentiel créateur qui informe les volets de l'« entre » – perceptibles comme intervalle et, partant, comme l'« envers » et l'« endroit », le « pour » et le « contre » de tel contexte donné, devenu débat. Ces rapports impliquent corrélation, échange, renvois et variations (donnant sur divers réseaux cognitifs, avec réflexivité et dialogue entre eux). La « complexité » qui en découle, gérée et nourrie par les « voies abstraites » tant admirées chez Léonard de Vinci, dans leurs « écarts » et échappées soudains – alimentée de surcroît par l'approfondissement des limites du langage qui découle de l'expression même du « beau » – s'organise en « infini esthétique », où les pivots fondamentaux de l'« Être » et du « Connaître » sont étroitement entremêlés. Le titre adopté pour le classement « Art et Esthétique » des *Cahiers*⁸ est riche de possibilités heuristiques, résonances suggestives qui, au-delà de leur acuité fragmentaire, dressent en pointillé un tracé majeur de la pensée globale. Celui-ci appelle des analyses conséquentes futures.

Placée dans le sillage de pensées consacrées au « continu » et au « discontinu », aussi bien de l'intellection que de la perception, la lecture que fait Valéry de la traduction du livre du mathématicien allemand David Hilbert, *Les Principes fondamentaux de la géométrie* (1900)⁹, lui offre l'occasion d'annoter les prises de position de l'auteur. Manifestement attiré par le traitement du sujet, Valéry ne se montre pas moins critique à son égard. Au chapitre I (« Les Cinq Groupes d'axiomes¹⁰ ») ces derniers sont définis comme des Axiomes d'« association », de « distribution », de « parallèles (Postulat d'Euclide) », de « congruence » et de « continuité (Axiome d'Archimède) ». Hilbert propose

d'analyser les trois premiers en tant que « systèmes » de « points », de « droites » et de « plans » respectivement, et de dégager les « relations mutuelles » entre eux – démarche qui réclame immédiatement des désignations plurielles (les « points », « droites » et « plans » « SONT SITUÉS », « ENTRE », « PARALLÈLE[S] », « CONGRUENT[S] » et « CONTINU[S] ». La proposition d'Hilbert des trois « systèmes » avait déjà suscité chez Valéry une mise en garde marginale (« *Ce qui revient à escamoter le passage de "l'invention" au langage* »). Il renchérit quand Hilbert développe le premier axiome d'association (« *Deux points distincts, A, B, déterminent toujours une droite a ; nous poserons $AB = a$ ou $BA = a$* »), « détermination » qui invite à être atténuée (« EST SITUÉ SUR », « EST UN POINT DE », « PASSE PAR », « JOINT »). Valéry note : « *La question est de savoir si tout ceci ne peut s'exprimer par je ne sais quoi et je ne sais quoi dont je ne sais quoi*¹¹ ». Hilbert lui-même, qualifiant ces variations de « tournures de phrase », emprunte une voie qui ne relève guère d'une argumentation scientifique. Dès l'abord, le sujet à élaborer s'entoure d'après Valéry de nuances potentiellement opaques, qu'on ne saurait escamoter.

Le propos dédoublé « *je ne sais quoi dont je ne sais quoi* » paraîtrait friser le facétieux. On a toutefois trop vite fait de n'accuser que la part éventuellement ironique qui motive l'annotation. Anticipant le vif intérêt qu'il portera plus tard aux travaux du physicien Werner Heisenberg, Valéry nous dévoile à quel point la perception du minimal, réduite à ses moindres échappées, fait jouer la totalité à laquelle elle se ressource. Et la preuve irréfutable de la portée durable sur lui de cette lecture est fournie par une entrée dans l'un des derniers *Cahiers*, intitulé « *Turning point* » d'avril 1945, qui en résume la résonance globale :

Entre ». (Inter)
Cet opérateur que Hilbert prend comme « indéfinissable ».
Voilà un signe bien plus digne de réflexion que pas un des substantifs qui occupent la « philosophie ».
Il engendre, du reste, des noms comme « distance », « intervalle », « durée¹² ».

L'action de l'« Entre » (nous préférons la notion à la fois plus précise et plus englobante de l'« Entre-Deux ») se fait sentir bien au-delà des trois « noms » dont Valéry fait ici état. Afin de relever son envergure opérationnelle nous verrons que la complexité de la notion s'inscrit autour de niveaux identifiables de fonctionnement, à savoir :

- i) Matrice, Noyau, Nœud, Creuset, Plaque tournante
- ii) Invariant, Variante
- iii) Constellation, Nébuleuse, Réseau, Circuit
- iv) Tangente, Association (notamment d'idées), Lien
- v) Interface, Interconnexion, Intervalle, Interaction, Interférence, Interdépendance, Interrelation
- vi) Rhizome, Ramification, Enchevêtrement, Entrelacs, Imbrication, Entrecroisement
- vii) Tâtonnement, Hésitation, Approximation, Incertitude, Indétermination
- viii) Ambiguïté, Contradiction, Paradoxe
- ix) Effervescence, Agglomération, Agrégation

À ces termes il conviendra sans doute, au fur et à mesure de nos analyses, d'en ajouter d'autres. Voir dans ces fonctions des relations relevant d'une « logique des rapports », liée à des repères « topologiques¹³ » ? Nous verrons plus loin que ce serait réduire la part de l'approximation et de l'aléatoire, voire de l'indéterminable, dans le surgissement des idées et des perceptions, et par là dénaturer la fonction de ce qui est un ressort génétique fondamental de la créativité.

Statut et fonctionnement de l'« Entre-deux »

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié !
Je te rends pure à ta place première :
Regarde-toi !... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié¹⁴.

Dans l'analyse consacrée au « Cimetière marin » de *Charmes* (1922), une veine richement

commentée du dialogue de la Mort et de la Vie fait du poème, avec ses corrélatifs proches que sont « Aurore », « Cantique des colonnes » et « Palme », le summum des « inspirations méditerranéennes » dont Valéry fait l'éloge en 1925, repris dans des publications ultérieures. Les derniers sizains du poème font état d'un resplendissement qui occulte la part de l'« ombre » et de l'immobilité – réorientation majeure du « moi seul » qui rejette à présent « *l'absence épaisse*¹⁵ » des défunts, venus peupler la pensée. « *Midi le juste* », célébré dès le premier sizain, prête à la réflexion une trajectoire en mouvement, suivant des temporalités différentes. Le « secret changement » de ce parcours se laisse gagner par une prise de conscience de la fuite (« [...] *Tout fuit ! Ma présence est poreuse* »). L'« immortalité » des « absents » qui viennent peupler la pensée devenue « maigre », « noire et dorée », se fait conscience de la profondeur, rappelant que « l'altitude » ne saurait se passer des résonances sombres qui l'accompagnent¹⁶. Ce sont autant de signes précurseurs d'une interface temporelle et spatiale singulière, qui rappelle que les tonalités finales de revivification ne sont pas sans ancrage dans un versant négatif dont le retour à l'ici et le maintenant du vécu ne peut se déprendre. En effet, la portée de la seule « supposition » de « morne moitié » rejaillit bien au-delà du constat d'une dynamique structurelle faite dans un premier temps d'ascension et de plénitude, suivie par une descente avant de verser dans le rappel pindarique du « champ du possible ». Le rythme de l'écriture suit un fonctionnement mobile de perception et de comportement, tendu vers l'aboutissement de ses démarches (« [...] *Il faut tenter de vivre !* »). Mais l'injonction est restreinte par la première de ces tournures infinitives, « tenter » : malgré l'effort volontaire à consentir, l'issue de l'action à entreprendre ne peut que se voiler dans le doute – ce d'autant que le verbe est à double sens. La « tentation » d'une descente, tout autant que d'une remontée, se dessine toujours en filigrane, ne serait-ce qu'en écho à la « morne moitié » insistante. L'immédiateté de l'acte est suspendue à la possibilité, voire à l'attente d'une issue qui prend l'allure

d'une probabilité – comme d'ailleurs le huitième sizain l'avait préfigurée (« *Entre le vide et l'événement pur / J'attends l'écho de ma grandeur interne*¹⁷ »). Parti de « supposition » le cheminement du dialogue dans l'imaginaire poétique se raffermi et se dynamise, à un tel point que les deux composantes envisagées véhiculent une force qui les rend également envisageables. Il en résulte une coprésence d'éléments plausibles, au contenu indécis, où le poète ne tranche pas.

Ces interférences ne relèvent pas d'une temporalité consécutive, d'une logique de la linéarité, même si des laps interviennent dans le tissu de l'écriture selon une trajectoire normative, une évolution parfaitement acquise et enchaînée. Elles nous mettent sur la voie d'un dialogue de tensions dont le rythme de l'écrit doit s'accommoder. En termes temporels, l'avant, le pendant et l'après de l'énonciation des idées ou des sollicitations affectives se conjoignent dans une démarche tournée vers le possible de l'être. À ce titre les analyses collectives réunies par Jean Levaillant sous le titre *Écriture et génétique textuelle – Valéry à l'œuvre* (1982) sondent un foyer manuscrit « inachevable » par excellence, celui des brouillons du « Narcisse ». Au premier chapitre Levaillant cerne la nature du brouillon, tendue précisément vers ce qu'il appelle les « possibles purs¹⁸ » des énoncés. En des termes proches de la notion d'un « Entre-deux » – à l'exception près que le fonctionnement et le statut du « brouillon » sont cernés dans leur rapport avec le « texte », alors que la notion interactive brasse en puissance les deux – Levaillant dresse des paramètres définitoires qui sont devenus référence classique :

La genèse n'est pas linéaire mais à dimensions multiples et variables [qui contiennent une] masse considérable de « latéral » et d'« informe » où les causes et les effets se brouillent. / [...] [Le] brouillon ne raconte pas, il donne à voir : la violence des conflits, le coût des choix, les achèvements impossibles, la butée, la censure, la perte, l'émergence des intensités, tout ce que l'être entier écrit – et tout ce qu'il n'écrit

pas. Le brouillon n'est plus la préparation, mais l'autre du texte¹⁹.

« Donner à voir » : le rappel d'une concordance avec une certaine « manière de voir », activée entre le point d'émission et celui de la réception, est de mise. De fait, à première vue, il n'y a rien de plus transparent que l'« Entre-deux » chez Valéry. Le sens et la situation de cette notion se greffent sur l'ossature de base d'où émergent des démarches créatrices fondamentales. L'alternance, plus que la polarité, de la voix poétique et de la pensée, est articulée dans l'essai « Poésie et pensée abstraite » : « Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique²⁰. » En 1912 Valéry en amplifia le rayon d'action : un poème se définit par l'« hésitation prolongée entre le son et le sens »²¹. Ce constat principiel appelle déjà une précision : l'image du « pendule » qui oscille, transposée à l'échelle du vivant, s'exerce en amont de toute réalisation. J'entends « exercice » ici dans le sens de travail préparatoire, qui n'a pas lieu uniquement dans un contexte « poétique ». L'« exercice » sera très engagé au niveau des dimensions de « dressage » qui reviennent souvent dans la réflexion (notion essentielle, approfondie par les nombreuses entrées des Cahiers classées sous « Gladiateur », et irriguée par le modèle des Exercices spirituels (1548) de saint Ignace de Loyola, comme aussi par des réflexions portant sur la valeur des gammes et des arpegges de l'instrumentiste²²). Il s'ensuit que le fonctionnement de l'« Entre-deux » se décline à distance des remarques dans « Poésie et pensée abstraite ». Dans le paramètre « Entre-deux », situé essentiellement en amont de l'écriture, il est important d'accuser la valeur de l'irrégulier – de l'écart, comme aussi du recul, du « pas en arrière » – démarche qui consiste à mettre en relief les angles de vision pluriels qui se mettent en place dans l'écriture, et dans laquelle l'aléatoire et le hasard réclament une juste réhabilitation. Je proposerais une modification de la « manière de voir » les textes d'une période donnée de l'Œuvre entière – une optique analytique qui inclurait une formulation autre, privilégiant

des va-et-vient et des interconnexions au départ de tel ancrage central, qui sert de plaque tournante, de matrice aux nombreuses ramifications engendrées.

De même, se trouve formulée par là une problématique de variance dynamique : d'un côté, de la dépense et de la perte de l'énergie, quel que soit le scénario précis de leur pertinence ; et de l'autre, celle de sa conservation, cette « néguentropie » dont le statut fuyant est envisagé notamment dans les Cahiers. C'est également la mise en œuvre d'un questionnement d'ordre existentiel : les trois séquences du texte intitulé « London Bridge », tout en démarches tâtonnantes, rayonnent au détour d'un vif arrêt du Moi « par les yeux », comme Valéry l'écrit – avant de s'orienter vers « une culpabilité mal définie », un « malaise », celui de se trouver « coupable du crime de poésie²³ ». L'« Entre-deux » se déclare ici sous forme interrogative : « Comment se peut-il qu'un passant tout à coup soit saisi d'absence, qu'il tombe brusquement d'un monde presque entièrement fait de signes dans un autre monde presque entièrement formé de significations²⁴ ? » Si la conclusion se démarque par une surprenante complémentarité de contraires, elle ne saurait pourtant éclipser son refus de trancher :

Alors, pour la durée d'un temps qui a des limites et point de mesure (car ce qui fut, ce qui sera, ce qui doit être, ce ne sont que des signes vains), je suis ce que je suis, je suis ce que je vois, présent et absent sur le Pont de Londres²⁵.

« Une durée de temps qui n'a point de mesure » : l'expérience jouxte l'incommensurable, butant moins comme ailleurs sur les difficultés de l'expression que sur le défaut de tout processus évaluatif, de tout repérage calculable. Il n'y a pas ici de résolution des parties prenantes d'un dialogue situé aux confins du paradoxal, d'une pensée encore à venir, et non cumulable dans une issue définitive.

Ce foyer d'idées constitué par l'une des formes les plus poussées de l'« Entre-deux » chez Valéry (la « présence d'absence ») n'est pas

suffisamment exploré. Qu'il s'agisse comme dans « London Bridge » de chute abrupte, ou souvent ailleurs de complémentarité, de relation logique liant deux propositions néanmoins contraires, toutes ces aires de réflexion et d'expérience renvoient au creuset de sens et de perception qu'est l'« Entre-deux » des idées et des perceptions, intervenu dans la trame des idées ou des affects. On a trop vite fait de congédier d'office ces perspectives comme source d'une argumentation contradictoire qui ne peut aboutir qu'à l'absurde. Il s'agit plutôt de revisiter ce qui peut se découvrir comme oxymoron ou paradoxe dans la pensée valéryenne. Il n'est pas question de simples contrastes, donnant sur l'impasse ou l'échec, voire l'abandon. Un réflexe génératif ressurgit tôt ou tard dans les rythmes de la réflexion ; l'« Entre-deux » est justement à trouver dans cet arrêt provisoire, suspensif, des idées et de la perception écrite, suivi de relance.

Dans son étude *Seven Types of Ambiguity*²⁶ le poète et critique littéraire William Empson écrit : « Dans le sixième type ce qui est dit/écrit est contradictoire ou hors sujet, et le lecteur est obligé d'inventer des interprétations²⁷. » La notion d'« inventivité », engendrée par l'existence paradoxalement fuyante d'une teneur signifiante, appelle d'après lui le commentaire. Une « existence fuyante » ne relève nullement d'une contradiction dans les termes ; elle n'est pas non plus « l'inexprimable », et encore moins du non-sens. Elle est genèse, engendrement, à partir d'un élément vécu comme particulièrement intense, lourd de possibilités d'exploitation. L'intensité et la densité de l'écrit peuvent bien entendu être rendues de diverses manières. Mais des soulignements ou des indications marginales sont à certains égards des artifices, destinés faute de mieux à renforcer la portée de l'écrit. Empson donne un exemple frappant de densité d'expression, tiré du poème « The Lady of Shalott » (Alfred Lord Tennyson, 1832), et de l'« Entre-deux » qui en résulte :

But whom hath seen her wave her hand ?
[Mais qui l'a vue faire signe de la main ?²⁸]
Or at the casement seen her stand ? [Ou

rester debout à la fenêtre à battants ?]
Or is she known in all the land, [Ou est-elle connue partout dans le pays,]
The Lady of Shalott ? [La Dame de Shalott ?]

Empson répond : « *Oui et non. Elle n'est pas "connue" personnellement par qui que ce soit "dans tout le pays", mais tout le monde la "connaît" en tant que légende. Ces deux faits augmentent l'effet dramatique, et sont véhiculés par une seule et même question*²⁹. » En prolongeant la remarque d'Empson, l'« augmentation » induite est tout à fait susceptible de faire partie intégrante de l'« effet » engendré par l'« Entre-deux », qui me semble ici manifeste.

À la lumière de ces prises de position le statut de l'« Entre-deux » commence à émerger comme creuset ou matrice des idées et des perceptions véhiculées par l'écrit. En 1937, les « Mémoires du poète » dans *Variété* se penchent plus précisément – fût-ce en empruntant un mode hypothétique – sur le rapport entre les « nœuds » et le « possible » d'une œuvre :

Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y présenterait à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable³⁰.

Valéry ajoute, dans un aparté révélateur, « *Il m'est arrivé de publier des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires [...]. [P]ersonne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations*³¹ ». La remarque ouvre un vaste champ d'investigations centrées sur la teneur et la portée des variantes – certes relevées dans toute édition critique de texte, mais non nécessairement pesées dans ce qu'elles peuvent induire de lectures collatérales et de latences interprétatives. Le spécialiste de littérature française Silvio Yeschua, se penchant sur l'hexasyllabe « À

quoi penser ? Pensai-je » (CE, II, p. 1020)³², plusieurs fois remanié, y voit l'énoncé d'une « suprême disponibilité, de liberté et d'élégance de la pensée », une aspiration transcendante – sans pour autant établir le maillage de correspondances, de corrélations, d'échos et de reprises qui fait de l'ensemble une caisse de résonance à large échelle, dont on ne peut hypostasier tel élément qu'au détriment de la cohérence contextuelle et heuristique du tout. Il n'est pas difficile pour Valéry de projeter ce « possible-à-chaque-instant » en tant que projet d'« œuvre » hypothétique. Dès 1894 (datation approximative) une lettre à son frère Jules multiplie des sujets susceptibles de développement – époque où les « tentations » de traitement se bousculent dans un bouillonnement tout en pluralités et en échappées entr'aperçues. Il envisage des perspectives fascinantes à bien des égards :

[U]ne espèce de nouvelle idéologique qui s'appellerait : le Sociologue, histoire d'un Gouvernement. Ou bien des variations faciles sur la Cité moderne ou l'esthétique navale ou encore ce qui serait intéressant et long (donc improbable et difficile) un travail de pure psychologie sur les représentations modernes de la guerre [...]. / Il y aurait aussi [...] une Esthétique des mécanismes et des machines – la Psychologie des machines, *ovvero* [ou] étude des organismes mécaniques au point de vue de l'explication des phénomènes naturels [...]. D'autre part, quels phénomènes psychologiques peuvent se représenter mécaniquement ? Valeur de ces représentations. [...]³³.

Si le profil d'un « Entre-deux » prend la forme de contradictions, de contrastes, de tensions, saisies dans leur évanescence et reposant sur le paradoxe, il se décline aussi en *intervalle*, avec tout ce que ce dernier connote de musical : (1) d'abord, par la nature auditive des vibrations complémentaires qui sont éveillées par une vibration principale – deux touches d'une octave se définissant par des intervalles à valeurs diverses (diminuées, mineures, majeures, justes ou augmentées) ; (2) ensuite, par

les « harmoniques » de la vie mentale qui, d'après la spécialiste de Paul Valéry, Nicole Celeyrette-Pietri, « [...] répondent à une nécessité de structure, régie par des « similitudes, symétries, contrastes et [...] en puissance leurs inverses³⁴ ». Elle ajoute : « Faire du discours intérieur le développement de l'implexe harmonique d'un état de l'intellect est l'intention constante de Valéry³⁵. » À un niveau moins abstrait la proximité de la référence musicale s'impose d'autant que le silence se concrétise sur la portée dans des signes de valeur variable ; l'absence de son est matérialisée dans toute partition. J'ajouterais, si l'on file la métaphore musicale, qu'une dimension « harmonique » ne saurait exister seule ; elle nécessite celle de la mélodie. Valéry l'explicite par ce qu'il désigne comme « la mélodie des associations d'idées » à une date située dans la fermentation créatrice de *La Jeune Parque* (1913 – le cahier intitulé « L 13 ») : « Peut-être, un des dons du poète, et le plus pur, rare – c'est comme la mélodie des associations d'idées. – La suite, d'une part fortuite, indépendante ; de l'autre, ajustée³⁶. »

Résumons : il me semble nécessaire de substantiver ce composé « Entre-deux », malgré son interface prépositive et numérique quelque peu inhabituelle. Le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch, par la substantivation portée en titre de l'un de ses ouvrages les plus connus, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*³⁷, me sert de caution – lui qui a si finement approfondi la complexité d'un sujet quelque peu apparenté au mien. Cela dit, je m'écarte des analyses de Jankélévitch par un point qui ne me semble pas négligeable. À certains égards l'« Entre-deux valéryen » pourrait certes être qualifié de « Presque-rien » – infinitésimal, fuyant – mais l'adverbe exerce une fonction salutaire, celle d'empêcher une identification totale avec le néant. Le « presque-rien » nous rappelle que l'« Entre-deux », perceptible certes dans des instantanés illuminateurs au départ des sens, est à l'œuvre aussi dans les multiples interfaces des idées et des affects. En effet, il n'en chemine pas moins de conserve avec un « Presque-tout » – ceci d'ailleurs *a fortiori*, car il est susceptible de refaire surface à l'échelle de l'œuvre entière.

Aussi l'« L'Entre-deux » s'affirme-t-il par son indétermination, que je verrais volontiers inscrite d'une manière tout à fait singulière dans le style et la force de l'argumentation qui informent la « Première Leçon du Cours de Poétique » (1937). Une « Esthétique de la Complexité » admettrait une approche épistémologique et analytique fondée du moins en partie sur l'« indécision » – celle suscitée par l'action de noyaux d'idées qui animent des réseaux interconnectés. Le fonctionnement de ces derniers se tient au-delà de canons de linéarité, et s'achemine plutôt vers des perspectives d'inachèvement qui incorporent le rôle de l'indéterminé comme partie prenante des démarches de l'esprit en acte : « [...] tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible³⁸. » Valéry ajoute plus loin, « [...] l'œuvre visible » [induit] « une détermination finale absolue »³⁹ – résultat dans lequel se profile un élan réprimé de réhabilitation qui reste conscient de toute la richesse du potentiel inventif perdu.

Ces deux pages capitales mériteraient d'être longuement commentées. Je me limite au style et au lexique adoptés. D'un côté, pour ce qui est de la « détermination », de la « résolution » et de la « fin » de l'œuvre⁴⁰, le style est concis ; il semble adhérer au mouvement vers un achèvement envisagé comme implacable, linéaire, congédiant tout ce qui ne relève pas d'une dynamique de « l'aboutissement ». D'un autre côté, le développement de ce qui entoure cette trajectoire informée d'éléments « accidentels » reçoit une élaboration bien plus ample. Tout se passe comme si le regard de l'écrivain militait contre l'« absolutisme » d'une poussée génératrice seule, axée sur l'achèvement. « L'indétermination » convoque plusieurs niveaux à résonance sémantique associée (« l'instabilité », « l'incohérence », « l'inconséquence »), qui constituent « le régime le plus fréquent » de l'esprit. L'élan réducteur, éliminatoire, d'une dynamique fondée sur l'aboutissement prend l'allure d'une curieuse altération d'un potentiel sémantique et suggestif donné. Toute « activité accidentelle et instantanée » est par là proscrite – mais à regret... Le dédoublement initial signale la mise en place progressive d'un dialogue qui

n'a de cesse de rôder dans l'exposition du travail de l'esprit :

Les œuvres de l'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes, et absolument à rien d'autre. [...] [L]a diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. [...] C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible. [...] / [T]out doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. / [Le désordre] d'une suite de modifications intérieures [doit] nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non⁴¹. [La] main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais⁴².

Et Valéry de reconduire son propos, en des énoncés proches d'un mimétisme dialogique, habité de tensions et d'approximations – tout en retours sur eux-mêmes, en répétitions et, de ce fait, en accentuations – en remaniements portés vers une complexité d'opérations dont une clarification définitive reste hors de portée. Les composantes d'un débat largement développé, où « l'esprit » et l'écriture s'affrontent de par leurs contrastes et leurs enchevêtrements, balisent un parcours fait d'éléments mutuellement incompatibles – les uns exigeant toutefois le concours des autres dans la poussée vers une cohabitation concomitante. L'exposition des exigences de l'esprit, louant tantôt la résorption de l'« accidentel », l'« instable », l'« incohérent », l'« inconséquent » – autant d'« incidents⁴³ », de vicissitudes surgis inopinément ou résolument endogènes⁴⁴ – tourne court à la prise de conscience que leur éclipse en tant que perturbateurs nés du hasard et dommageables au travail de l'esprit risque paradoxalement de fragiliser ce dernier. Son « entreprise de construction ou de composition » dépend « des trésors de possibilités » issus de l'aléatoire – autant de « réserves » que l'esprit peut espérer saisir,

brassant toute la gamme, « *la solution, le signal, l'image, le mot qui manque [...] plus proches de lui qu'il ne le voit* »⁴⁵.

Une concomitance intéressante de périodes de recherches scientifiques intenses d'un côté, et de l'autre la teneur même de la « Première Leçon du Cours de Poétique » est à faire ressortir. Cette leçon a été prononcée le 10 décembre 1937 au Collège de France. Or, les années 1920 et 1930 ont vu des avancées extraordinaires en physique : la mécanique classique est mise fortement en question par la physique quantique dans les recherches des physiciens Werner Heisenberg, Max Born, Camille Jordan (mathématicien), Niels Bohr, Georges Brouillard (mathématicien), Louis de Broglie et Paul Dirac. La bibliothèque personnelle de Valéry⁴⁶ compte plusieurs livres de physiciens experts du domaine, reflet des progrès remarquables de cette période, qui allaient donner naissance à une nouvelle mécanique de l'atome. Les soulignements, traits marginaux et annotations faits par Valéry dans le cadre du jeu de l'approximation et de l'incertitude, mêlés intimement au fonctionnement de l'« Entre-deux » dans sa réflexion, témoignent d'un intérêt particulier pris au « Principe d'incertitude » de Heisenberg (1927). En 1932 une étude de Bohr centrée sur *La Théorie atomique et la description des phénomènes* attire son attention (soulignements et traits marginaux le confirment), en engageant « l'individu » dont le statut et le « mouvement » deviennent de moins en moins susceptibles de représentation. Bohr continue : « *Dans la théorie quantique, il existe une relation réciproque générale entre les incertitudes minima avec lesquelles les vecteurs d'énergie-impulsion et d'espace-temps associés aux "individus" peuvent être respectivement définis*⁴⁷. » La remarque prend racine sur un problème de physique déjà abordé⁴⁸, mais son extension vers l'individu rappelle le questionnement identitaire qui travaille le soldat Fleming dans le roman de Stephen Crane *The Red Badge of Courage*, mis en relief par Valéry dans ses notes lors de la lecture et de l'ébauche de traduction de l'ouvrage en 1896⁴⁹.

Cette mise en relief par Valéry (via des soulignements) de certaines remarques figurant dans deux autres livres mérite d'être retenue. Une section des recherches publiées sous le titre *Structure des théories : problèmes infinies* (1937)⁵⁰ du mathématicien Georges Brouillard présente un condensé remarquable de la problématique du « Principe d'incertitude » (l'ensemble du paragraphe porte un trait marginal). Un paragraphe entier arrête les termes de l'interface exactitude/approximation, dont les composantes accusent des lignes de force qui sont chères à Valéry :

[Une déduction mathématique est inutile au] physicien tant qu'elle se borne à affirmer que telle proposition, rigoureusement vraie, a pour conséquence l'exactitude rigoureuse de telle autre proposition. Pour être utile au physicien, il lui faut encore prouver que la seconde proposition est à peu près exacte quand la première est à peu près vraie. Et cela ne suffit pas encore ; il lui faut délimiter l'amplitude de ces deux à peu près ; il lui faut fixer les bornes de l'erreur qui peut être commise sur le résultat, lorsqu'on connaît le degré de précision des méthodes qui ont servi à mesurer les données ; il lui faut définir le degré d'incertitude que l'on pourra accorder aux données, lorsqu'on voudra connaître le résultat avec une approximation déterminée⁵¹.

Dans ces remarques la nature de l'indétermination, ainsi que l'échange – non la confrontation – de l'« exactitude » et de l'« à peu près », servent de dénominateur commun à la réflexion. De surcroît, ils sont assortis de l'extension inhérente impliquant la marge d'erreur qui lui est consubstantielle, et que le physicien et épistémologiste Ernst Mach avait mise en avant dès 1905, et relative aux opérations cognitives. Un livre important du physicien Louis de Broglie, préfacier de l'édition C.N.R.S. des *Cahiers*, intitulé *Continu et discontinu en physique moderne* (1941)⁵², témoigne aussi par des traits marginaux de l'intérêt pris par Valéry à l'ensemble des concepts que nous avons dégagés. Pour n'en prendre qu'un exemple, un

paragraphe entier a réclamé une vive attention, en fournissant le creuset d'interrogations fondamentales :

La forme même des incertitudes quantiques s'oppose en effet à ce que l'on puisse attribuer leur origine à notre ignorance des valeurs de certains paramètres cachés. La raison profonde nous paraît en être que les incertitudes quantiques dérivant de l'existence même du quantum d'Action, expriment en dernière analyse l'insuffisance de la conception d'un espace-temps indépendant des phénomènes dynamiques qui s'y déroulent. La liaison entre l'aspect géométrique et l'aspect dynamique des entités physiques élémentaires a le caractère d'une limitation réciproque d'un genre tout à fait nouveau : elle est implicitement contenue dans la notion de quantum d'Action et s'exprime d'une façon précise par l'ensemble du formalisme mathématique de la nouvelle Mécanique ondulatoire et quantique, et en particulier par les distributions de probabilités que fournit cette théorie nouvelle⁵³.

La technicité de ces perspectives peut poser problème à l'amateur de physique⁵⁴. On est en droit de se demander jusqu'à quel point Valéry aurait été à même d'aborder et d'assimiler les données difficiles (reposant d'ailleurs sur un vaste appareil d'équations de haute abstraction, non indiqué) dont Louis de Broglie tire des conséquences elles-mêmes pointues. Il n'empêche que ces échappées techniques éveillent chez Valéry une résonance profonde à grande échelle, et trouvent un terrain d'entente avec le raisonnement qui avait informé la « Première Leçon du Cours de Poétique » quatre ans plus tôt. Il est d'ailleurs à remarquer que de Broglie, soucieux sans doute de transmettre son message crucial portant sur la mécanique ondulatoire et quantique, ne recourt ni à une « substantialisation » mathématique poussée, ni aux valeurs algébriques qui font néanmoins partie intégrante des équations sur lesquelles repose son argumentaire. Ce n'est pas de Broglie seul qui travaille la « nouvelle Mécanique ondulatoire et quantique ».

D'autres recherches sont consacrées au fonctionnement des électrons dans les atomes, décrivant des orbites entre lesquelles un électron saute, dégageant de l'énergie qui devient un quantum de lumière. Les physiciens Max Born et Erwin Schrödinger passent par là. Dans leurs travaux un problème incontournable se dresse, lié à la relation inscrite entre l'électron et son atome – notamment au *positionnement* d'un électron en un point donné, et sa situation d'onde qui se répand dans l'espace. Cette discontinuité tapie dans la mécanique ondulatoire est relevée par Born, qui en tire des conséquences ayant valeur de véritable feuille de route. Dans les termes du physicien et historien des sciences Carlo Rovelli,

Born comprend que la valeur de l'onde Ψ de Schrödinger en un point de l'espace détermine la probabilité d'observer l'électron en ce point. [...] / Le Ψ de Schrödinger n'est donc pas la représentation d'une entité réelle : c'est un instrument de calcul qui nous indique la probabilité que quelque chose de réel se produise [...]. / [Pour Born] les mathématiques nous fournissent des prédictions probabilistes, et non des prédictions exactes. La théorie quantique, tant dans la version de Heisenberg que dans celle de Schrödinger, prédit des probabilités, pas des certitudes⁵⁵.

La fonction de l'onde (ou fonction d'onde⁵⁶) appliquée à la lumière (aux photons), et de l'énergie produite dans le mouvement d'électrons d'une orbite à une autre, sera elle-même mise en question par d'autres recherches – expériences relevant de la « granularité » des objets du réel, faite de « quanta » (« grains »). Mais le vecteur de prédiction probabiliste, installé au cœur des nouvelles découvertes concernant la nature de la réalité, ne variera pas. L'obscurité relative de ces constats portant sur la nature des « quanta », dont la représentation se ressource à l'approximation, ne relève en rien d'interprétations que l'on serait tenté de qualifier de « fantaisistes », dans lesquelles la confusion et l'opacité sont les maîtres-mots. Elle est au contraire fondée sur l'implacable logique d'équations algébriques, dans lesquelles

L'incertitude ne mène pas le jeu des évaluations. Sans tomber dans le piège qui consisterait à forcer le trait, ces théories et leur application en expériences de laboratoire ont dû être susceptibles d'éveiller un vif intérêt chez Valéry, vu leur proximité non seulement d'idées mais aussi de tendances nettes qui informent la matérialisation écrite – notamment le dialogisme dont l'« Entre-deux » est très fréquemment porteur. Il existe certes des nuances sémantiques entre l'« indétermination » et l'« incertitude » d'un côté, et la « prévision » voire la « probabilité » de l'autre. Mais le seul fait que Valéry ait accentué en marge le texte de De Broglie atteste que le physicien a atteint le reflet d'un creuset d'interconnexions surgies lors de sa lecture, dans lesquelles il ne peut que se reconnaître.

Pour le chercheur littéraire, naviguant entre la vocation de « détective » féru d'« évidentialité » aux sonorités de Cour d'Assise, et celle d'un visionnaire inspiré et intuitif, une question demeure : où Valéry aurait-il pu recueillir de tels propos et informations, formulés en creusets d'aperçus, et suffisamment prégnants pour figurer dans ses livres personnels ?

C'est une interrogation qui a longtemps fasciné les chercheurs, et qui reste insuffisamment « quantifiable ». Sans doute la réponse, tout en brassant ces apports, est-elle plus complexe, incluant le terreau inventif et heuristique même qui alimente un éventail très conséquent, déployé en de multiples ramifications, dans la réflexion valéryenne. La thèse éclairante et richement documentée de Masahiko Kimura⁵⁷ revient là-dessus : la *Revue de métaphysique et de morale* est suggérée comme un support probable ; et l'aide apportée par un ami proche de Valéry, Pierre Féline, mathématicien chevronné, a dû être considérable. Il en va de même de la fréquentation par Valéry de certains salons, dont celui de Mme Révelin. Des notes consignées au cahier « AF¹ 29, C, XIII, p. 781-782 » – fait rare dans les *Cahiers*, l'entrée est précisément datée, indiquant son importance (« 26.5. [1929] ») – témoignent au départ d'une question posée par Valéry sur la physique quantique (Werner Heisenberg : soit le « corpuscule déterminé, avenir indéterminé »). Son résumé est effectivement assez révélateur :

[...] plus on descend dans le petit, plus on entre dans le hasard pur – / (Question du temps). / On arrive au point où le fait d'observer le phén[omène] est du même ordre de grandeur que le phénomène et où l'observation ne peut s'exercer sans modifier le phén[omène]. / Le fil rompu par le projectile n'altère pas sensiblement sa marche mais le fil et le projectile sont du même ordre de gr[andeur] – – ou si le photon qui éclaire le corps est de la grosseur du corps / Le quantum h est l'épaisseur minimum de la tranche du réel que nos moyens peuvent disséquer – *Au-dessus* la statistique intervient – *au-dessous*, les lois ne sont plus⁵⁸.

De toute évidence le questionnement s'enracine dans certains nœuds de réflexion qui sont chers à Valéry – l'interférence du hasard, le rôle du temps dans l'observation, la situation même de l'observateur, les « ordres de grandeur », du macrocosmique au microscopique et comprenant l'infinitesimal, l'exclusion du continu et l'« imaginabilité »⁵⁹, la « diminution progressive de la tranche ou de l'aire de ce qui est considéré, [...] Chaque restriction de cette peau de chagrin amenant des changements énormes et imprévus⁶⁰ [...] ». Aussi serait-il délicat d'avancer, comme le fait Masahiko Kimura, « l'inaccessibilité absolue de la vérité quantique⁶¹ ». C'est d'ailleurs négliger l'orientation méliorative que la dernière remarque de de Broglie citée ci-dessus repère dans l'évolution de nos connaissances du phénomène quantique, le « quantum d'Action [...] s'exprim[ant] d'une façon précise par l'ensemble du formalisme mathématique de la nouvelle Mécanique ondulatoire et quantique, et en particulier par les distributions de probabilités⁶² que fournit cette théorie nouvelle⁶³ ». Le recours au « probable » en dit assez long sur la précision croissante de mesure avec laquelle l'action et la nature du quantum ont été progressivement cernées, ainsi que le champ de son applicabilité, élargi à tous les domaines de ce que nous « connaissons » très imparfaitement sous la désignation de la « matière » et de la « réalité ».

On le voit, la tentation de « conclure » – ici, dans le contexte de la physique mais aussi étendue à quelque ordre que ce soit chez Valéry – fausse le jeu de débats dont le propre est de rester en cours, ouvert aux « probabilités » dont la logique ne relève point de l'imaginaire mais au contraire de la statistique – ce que confirment bien des entrées dans le classement « Science » des cahiers. En se penchant de nouveau sur les « ordres de grandeur » il écrit :

Préciser a ses limites. Ses limites sont les discontinuités de nos actes et sensations. *L'extrême détail est irrégulier*. Les tangentes sont de l'ordre supérieur d'observation. / – – Mais alors ne pourrait-on penser que non seulement les « lois » dépendent de « l'ordre de grandeur » – mais encore que l'idée même de loi en dépend ? / On trouverait peut-être que, le grossissement croissant, il y aurait des phases alternées de loi-non-loi – et sans doute une phase ultime, limite, d'irrégularité⁶⁴.

Le style prend une allure plus vive, et se radicalise jusqu'à comprendre l'hypothétique. Le contenu des propos frappe par une extraordinaire cohérence, tout en demeurant très à l'écoute d'éléments externes apportés par des conversations, des discours et des visites de laboratoires d'autrui (q.v. le « Labo[ratoire] Perrin »⁶⁵) – traduisant un vif intérêt qui est innervé par des convictions profondes, voire une empathie personnelle pour la recherche scientifique (« Ces jeunes gens font envie [...] *Physica me juvat. Le Topon*⁶⁶ »). Il importe de ne pas perdre de vue la résonance endogène dont de nombreuses notes de persuasion scientifique des *Cahiers* sont empreintes (les classements aussi bien « Sciences » que « Bios ») – cette tendance inhérente à substantialiser, à circonstancier, en un style mesuré où les versants dialogiques de l'Entre-deux rythment un discours fortement « engagé », attentif et réceptif.

L'expression de pensées non-linéaires soutient bien d'autres aspects de l'interface hasard-nécessité. C'est la raison pour laquelle il me semble problématique de circonscire la notion de l'« Entre-deux » en recourant à

une désignation d'« Espace de... ». Celui-ci impliquerait tel *lieu*, tel site dans la coulée de l'écriture, tous deux fermement inscrits sous le signe de leur unicité, avec tout ce que celle-ci peut connoter de forme arrêtée, de contours ou de modèles statiques afférents – donc de délimitation, voire de centralisation, – encore que le terme « espace » paraisse englober des tracés et des parcours « cartographiables », suivant la thèse de Thomas Vercruysse⁶⁷. C'est aller à l'encontre des puissances du possible, de la latence qui se tiennent toujours chez Valéry au-delà de circoncriptions pratiquées dans ce qui paraît être leur immuabilité définitive – au détriment de ce qui reste au-delà dans la mouvance et la variabilité imprévisibles.

En effet, une dénomination et conceptualisation à dominante « spatiale » laisse de côté plusieurs facettes importantes. Il conviendrait surtout de faire ressortir les tonalités conséquemment tensionnelles qui informent l'écriture – il n'est guère de creuset thématique où elles ne se déclarent pas. Ce qui ne revient pas à dire qu'il n'existe pas des aperçus marqués par leur sérénité, leur prise de distance à l'égard des forces conflictuelles qui informent le mouvement des idées et des affects – des moments situés en dehors du temps, aussi passagers qu'ils soient. La lettre « E » de l'*Alphabet* (1925)⁶⁸, fonde l'expérience « [...] sur le seuil de ce jour et de l'espace libre », et conclut par un processus paradoxal de réduction et d'expansion :

Ô moment, je ne suis que détails hors de toi, je ne suis qu'un fragment de ce que je puis, je ne suis que *moi* hors de toi ! Bel instant, balcon du temps, tu supportes au moyen d'un homme un regard d'univers, une parcelle de ce qui est *contre* toute chose. Je respire sur toi une puissance indéfinissable, comme la puissance qui est dans l'air avant l'orage⁶⁹.

Situé toutefois à l'encontre un poème en prose similaire, écrit deux ans plus tôt, suit un cheminement à dominante paradoxalement privative et totalisante (« Je me trouvais hors de toute entreprise, et sans engagement, sans envie particulière, sans aucune pointe secrète, et comme opposé à tout, comme devant un

buffet de toutes les idées et de toutes les actions », ne décline à la fin que la suspension dichotomique de sa propre éclipse (« Maître illusoire, mais instant admirable – [...] / *Tout puissant, tout clairvoyant, tout rien*⁷⁰ »). Si la maîtrise du Tout est atteinte, l'expérience globale d'un Moi « Couché sur la ligne de partage du temps » ne saurait être menée à bonne fin. L'« Entre-deux » se signale ici comme une expérience de la fragilité, dans laquelle des pôles contraires se neutralisent.

D'autres occurrences abondent dans lesquelles il s'agit moins d'une « neutralisation » de débat contradictoire que d'une accalmie. On constate par exemple, dans l'un des poèmes en prose de 1912, l'entrée en jeu de « l'intervalle » qui peut se creuser au sein d'un dialogue de pôles tensionnels, faisant ressortir des rythmes particuliers, marqués par la répétition de structures gérées par leur dualité :

Comme au bord de la mer –,
Sur la séparation,
Je m'abîme dans l'intervalle de deux lames
Ce temps à regret
Fini ou⁷¹ infini
Quoi se referme, se retire –, que mesure ce temps ?⁷²

De même que le compte syllabique est variable dans ces vers, de même le rythme régulier de la perception épouse un tracé d'oscillation et de balancement : le face-à-face entre « fini » et « infini » s'oriente vers une transition souple de l'un à l'autre, remplaçant une simple liaison dichotomique par une conjonction de *coordination* (« ou »). Valéry écrit à la fin : « *Je me livre / À la transformation monotone / De l'eau en eau.* » On remarque qu'ici la « tension » inscrite par le gouffre des contraires, moins béant qu'accueilli, finit par se résorber. J'ajouterais toutefois que la valeur assortie à l'adjectif « monotone » me semble typiquement duelle : d'un côté, « transformation », donc acte ; de l'autre, répétition, avec ce qu'elle implique de « faire du sur place ». La progression est mise en attente par l'abandon sans réserve de l'Être. Car le creuset de l'« Entre-deux » qui habite l'écriture n'a de

cesse de rôder, jusqu'aux moments mêmes où la pensée et les affects acquiescent à la quiétude. Comme l'indique le tracé suspensif du poème, la « pensée retombe à la sensation / Toujours », prise dans le reflux de son propre repli. La mer, ailleurs berceau et ressourcement pour le poète, se fait sondage dont la tonalité suspensive en dit long sur l'indétermination, voire la précarité :

[...] elle n'est plus rien si ne se replie
Et ne revient à la présence générale...,
À toutes choses moins elle-même
Quoi que ce soit non elle-même
Elle-même jamais longtemps
Jamais plus longtemps,
Jamais plus le temps
Ni d'en finir avec tout le monde,
Et ni de commencer d'autres temps...⁷³

L'écriture implique ainsi le risque de la limitation – c'est la suspension, voire le regret, maintes fois véhiculés par l'intrusion d'un seuil où « je ne sais comment exprimer⁷⁴ » telle chose, perception ou même idée, fait irruption dans la coulée de la perception : les mots ne suffisent plus. L'un des « Psaumes », proche de la tonalité d'une « Complainte » du poète Jules Laforgue⁷⁵, donne le ton d'un sentiment de désarroi, d'un défaut ou d'un déficit de possibilités expressives. Les intonations musicales propres au psaume reculent au profit d'une auto-interrogation régie par des métamorphoses déstabilisantes :

Psaume M.

L'homme de questions et de combinaisons, le voici devant ses idoles. Mais parfois elles sont à ses yeux des poupées inertes, et des pièces mortes, et de bois, d'un jeu qu'on ne joue pas, comme elles furent, d'autres jours, des puissances ailées et illuminantes.

Les mêmes mots sont vides et vains qui sont aussi des armes vivantes, des organes de connaissance, de prise, et de jouissance, des instruments et des actes de possession, des trésors et des clefs de trésors, des vases et les breuvages extraordinaires qu'ils contiennent, des lumières

et aussi des yeux...

Qui dira les variations de ma foi dans mes pensées⁷⁶ ?

Le texte débute par un processus d'alternance temporelle, située elle-même entre le présent et le jeu passé-présent. Pour l'incipit, un constat : « *L'homme [...], le voici.* » Mais les « questions » et les « combinaisons » du complément nominatif basculent vite dans l'alternance présent-passé en multipliant des compléments substantivés, évoquant d'abord une perspective de dévalorisation avant de conclure sur des accents plus positifs. On note un principe d'intermittence qui règle « *un jeu qu'on ne joue pas* » – une « *présence-absence* » d'autant plus interrogatrice qu'elle est énoncée par l'adversatif allié au circonstanciel, au début de la phrase (l'adversatif « *Mais parfois...* »). On note aussi la métaphorisation qui alimente l'ensemble de la description, captée dans son « être » : les mots « *sont aussi des armes vivantes, des organes de connaissance...* ». L'expérience évoquée anime le langage dont les unités sémantiques sont vécues dans leur substance sur la page qui les porte. Les mêmes techniques sont reprises au deuxième paragraphe, mais dans une unité temporelle présente – un continuum, quoique soumis à la même oscillation qui part du négatif pour s'épanouir plus amplement dans des compléments d'objet. Ce mouvement reste d'ailleurs suspendu à la fin, attente qui ne peut aboutir qu'à une interrogation – moins questionnement que reprise implicite d'une situation paradoxalement dichotomique et unitaire.

Les « *variations de ma foi dans mes pensées* » brassent typiquement deux sens : 1) musical bien entendu, impliquant un « thème » donné auquel elles renvoient par des reprises harmoniques diverses, des modulations d'une clef à une autre – un socle thématique fédérateur gère une unité structurale au sein de la diversité de ses composantes ; 2) ces variations sont d'ordre qualitatif – celui du fossé qui se creuse entre des « *puissances ailées et illuminantes* » et les mots devenus « *vides et vains* », autant de signes dépourvus de résonance et de portée significatives. Il importe toutefois de

noter que ces écarts du langage qui semblent fragiliser le canevas tissé des idées, en basculant le rythme de l'expression de l'« illumination » au « vide », ne sauraient l'emporter sur une irrépressible poussée vers la constante de ressort dialogique ; au pire, ils coexistent avec la problématique d'un « écrit » et d'un « non-écrit », mais orientant ce dernier vers un « non-encore-écrit ». À maintes reprises le seuil critique où la formulation se fragilise devant l'écueil du « manque de mots » – interruption d'autant plus radicale certes, qu'elle paraît mettre en question les assises mêmes de l'acte créateur et leur existence sur la page – se résorbe, et change de registre. À certains moments-clé particulièrement intenses de la réflexion, le « flux », plutôt que le « reflux » des idées et des perceptions du monde, recherche des voies contrastantes pour rendre les frontières du langage plus perméables qu'étanches ou exclusives⁷⁷. Revenant sur la composition de *Monsieur Teste* (1927) et du « Cimetière marin » (1920), Valéry opte pour le pictural, cette façon d'agir « *en peintre* » (« Ego Scriptor », C, XXIX, p. 91-92). Et cette mise en relief de l'« *Ut pictura poesis* », l'une des résonances les plus prégnantes de l'écriture, se double d'une écoute très fréquente d'un potentiel musical – telle cette « [...] *mélodie des associations d'idées*⁷⁸ » que nous avons constatée, tremplin suggestif qui se déclenche dans des contextes où l'on ne l'attendrait guère.

¹ Abréviations des éditions utilisées : CE = Paul Valéry, *Œuvres*. I et II. Paris, Gallimard, 1957 et 1961 ; C = Paul Valéry, *Cahiers* (fac-similé), tomes I à XXIX. Paris, éditions du C.N.R.S., 1957-1961 ; C = t. CI à CXIII de Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914* (Paris, Gallimard NRF) sous la coresponsabilité pour les tomes I à III de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry – sous la responsabilité pour les tomes IV à VI de Nicole Celeyrette-Pietri – sous la coresponsabilité pour les tomes VII à XII de Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering – sous la responsabilité pour le tome XIII de Nicole Celeyrette-Pietri et William Marx ; C1 et C2 = Paul Valéry, *Cahiers*, t. I et II. [Édition d'un choix de textes] Judith Robinson-Valéry (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974 ; MJ = Paul Valéry, *Poésie perdue – Les poèmes en prose des Cahiers*, édition présentée,

établie et annotée par Michel Jarrety. Paris, Gallimard, 2000. Le détail bibliographique de tout autre ouvrage ou article est signalé en note de bas de page dans le texte. Dans les citations en-texte une barre oblique (/) indique passage à la ligne dans l'original.

² Une veine très riche de la réflexion, présente aussi bien dans les *Cahiers* que dans les œuvres publiées, porte sur le statut et le fonctionnement d'« une manière de voir – une attitude de la conscience » (C, VII, 343 ; C2, 347), analysée de même sous le jeu du « point de vue » (C, VIII, 697 ; C2, 267). À l'instar de Léonard de Vinci, Valéry pose comme une condition incontournable dans toute quête de comprendre la réalité, celle de la nécessité de (re) voir le réel et d'en rafraîchir notre saisie ; sinon toute tentative d'en sonder la véritable nature et les composantes constitutives est vouée à l'échec. Les notes marginales ajoutées en 1930 au texte original (publié) montrent à quel point il était au courant des explorations et des nouvelles perspectives offertes par les recherches consacrées au « réel » dans le cadre de la physique « quantique », travaux qui allaient révolutionner notre compréhension de la nature des objets et des phénomènes qui nous entourent – nécessitant entre autres une révision de critères esthétiques. « Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible. / Les philosophes expient assez souvent la faute de s'être exercés au contraire ». *Œ*, I, p. 1165. Ce qui engage jusqu'à l'expression même des aperçus induits : « Les mots (du langage commun) ne sont pas faits pour la logique. / La permanence et l'universalité de leurs significations ne sont jamais assurées ». *Id.*, p. 1167.

³ Les *Mauvaises Pensées et autres* sont parues d'abord chez José Corti à Paris en 1941, et ensuite chez Gallimard dans une édition augmentée (achevée d'imprimer le 20 septembre 1942). Voir à ce sujet Robert Pickering, « Écrire sous l'Occupation : les *Mauvaises Pensées et autres* de Valéry », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 6, 1988, p. 1076-1095.

⁴ Blaise Pascal, *Pensées* (Le projet de juin 1658 [La liasse-table de juin 1658], n° 32), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche classique », 16069, 2000, p. 50-51. Pascal se fonde-t-il sur l'idée reçue qu'un nez plus long serait plus esthétique et attractif qu'un nez camus ? Le contexte (« les causes et les effets de l'amour ») semblerait y adhérer.

⁵ Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*. Paris, Gallimard, 1984, p. 83. Il s'agit d'un carnet commencé en 1936 et non édité de son vivant.

⁶ L'Hésitation initiale de Clovis à se convertir en échange d'une victoire renverrait à la mort de son fils : « Il hésite néanmoins et il est rendu méfiant car son fils aîné que Clotilde parvient à faire baptiser meurt en bas-âge (donc très peu de temps après le baptême ». Voir le site « Le Baptême de Clovis – Vikidia, l'encyclopédie des 8-13 ans ». Invention, ou vérité « d'après les textes » ? Le site ne précise pas. On retient surtout que le serment est géré par le conditionnel, et qu'il est doublement contingenté (répétition de « si »), laissant transparaître un élément de doute – « conversion » en « échange » de victoire militaire : « [...] si tu m'accordes la victoire sur ces ennemis, et si j'expérimente la vertu miraculeuse que le peuple voué à ton nom déclare avoir prouvé qu'elle venait de toi, je croirai en toi, et me ferai baptiser en ton nom. »

⁷ Le « DISCOURS DE L'HISTOIRE prononcé à la Distribution Solennelle des Prix du LYCÉE JANSON-DE-SAILLY » (13 juillet 1932 – *Œ*, I, p. 1128-1137) développe largement ce contexte, en plaçant « sous le signe SI » Robespierre, Grouchy et Napoléon (*Id.*, p. 1132), et en interrogeant le statut « d'un fait », relatif aux « oracles de la Pythie, ou bien à ces rêves royaux que les Joseph et les Daniel, dans la Bible, expliquent aux monarques épouvantés » (*Id.*, p. 1133). De même, « un De Maistre et un Michelet », spéculant sur le passé, « [...] s'assimilent à des oracles, à des devins, à des prophètes [...] ils confèrent à ce qui fut, toute la vivante profondeur qui n'appartient véritablement qu'à l'avenir. » *Ibid.*

⁸ Voir C2, p. 923-983.

⁹ David Hilbert, *Les Principes fondamentaux de la géométrie*, tr. fr. Léonce Laugel. Paris, Gauthier-Villars, 1900. Je suis redevable de ces annotations valéryennes au chercheur valéryen Brian Stimpson, qui a bien voulu me les signaler dans le cadre de ses travaux à paraître sur la bibliothèque personnelle de Valéry.

¹⁰ *Id.*, p. 6.

¹¹ *Id.*, p. 7.

¹² C, XXIX, p. 825.

¹³ Christina Vogel, « Un tissu de fonctions réciproques », in Paul Gifford, Robert Pickering, Jürgen Schmidt-Radefeldt (éds.), *Paul Valéry à tous les points de vue. Hommage à Judith Robinson-Valéry*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2003, p. 205.

¹⁴ *Œ*, I, p. 148.

¹⁵ *Id.*, p. 150.

¹⁶ Rappelons qu'ici, comme ailleurs dans *Charmes*, Valéry recourt aux deux sens opposés (altitude et profondeur) du latin.

¹⁷ *Œ*, I, p. 149.

¹⁸ Jean Levaillant, « Introduction », in *Écriture et*

génétique textuelle – Valéry à l'œuvre, Lille, PU de Lille, 1982, p. 14-15.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Œ*, I, p. 1333.

²¹ C, IV, p. 782.

²² Nadia Boulanger (pianiste, organiste, chef d'orchestre et compositrice) figure à l'occasion dans des notes prises par Valéry lors de divers concerts. Il s'agit entre eux d'une amitié faite pour Valéry de profonde admiration et, d'une certaine façon, d'inspiration. Voir à ce sujet Alexandra Laederich (dir.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger, Témoignages et études*, Lyon, Éditions Symétrie, « Perpetuum mobile », 2007. Voir dans ce livre l'article de Robert Pickering, « À la recherche des rapports Nadia Boulanger – Paul Valéry : les ressorts d'une affinité privilégiée », p. 157-170 ; et celui de Brian Stimpson, « Nadia Boulanger et le monde littéraire », p. 139-156.

²³ *Œ*, II, « Choses tues », *Tel Quel*, p. 512-514.

²⁴ *Id.*, p. 514.

²⁵ *Id.*

²⁶ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1930.

²⁷ *Id.*, p. vi ; le texte anglais est : « In the sixth type what is said is contradictory or irrelevant and the reader is forced to invent interpretations. »

²⁸ Traduit par nous.

²⁹ *Id.*, p. 182. « Yes and no. She is not known personally to anybody in all the land, but everybody knows of her as a legend Both these facts heighten the dramatic effect, and they are both conveyed by the single question ».

³⁰ *Œ*, I, p. 1467.

³¹ *Ibid.*

³² Silvio Yeschua, « "À quoi penser ? Pensai-je" ou le Dieu probable de Valéry », in Paul Gifford, Robert Pickering, Jürgen Schmidt-Radefeldt, *op. cit.*, p. 209-216.

³³ *Paul Valéry vivant* [textes inédits de Paul Valéry], Marseille, Cahiers du Sud numéro spécial, 1946, p. 261.

³⁴ Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*. Paris, Klincksieck, 1979, p. 320.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ C, V, p. 25 ; C2, p. 1068.

³⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, 3 vol., 1980.

³⁸ *Œ*, I, p. 1350.

³⁹ *Id.*, p. 1351.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Dans un texte de circonstance écrit pour l'inauguration du Musée Historique du Papier au Moulin Richard de Bas à Ambert (1944) Valéry revient sur le geste de la main qui entache « la pureté donnée »

et « l'intégrité du possible » de la « Feuille blanche » – geste qui d'un trait « rompt le charme » d'un potentiel latent non encore écrit. En un curieux renvoi le recours au « charme » de la feuille en attente de l'écriture n'est pas sans évoquer le titre *Charmes* de 1922. Le propos est une formulation saisissante de la tension inscrite au cœur de l'« Entre-deux », et de la difficulté à gérer sa mise en œuvre. Voir Robert Pickering, « La Feuille blanche », in Paul Gifford, Robert Pickering, Jürgen Schmidt-Radefeldt, *op. cit.*, p. 163-173.

⁴² *Œ*, I, 1350-1351.

⁴³ Voir l'article, lecture essentielle dans ce contexte, de Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, « Incidences génétiques des Cahiers de Paul Valéry », *Genesis* 32, 2011, p. 75-82.

⁴⁴ *Œ*, I, p. 1531-1532.

⁴⁵ *Id.*, p. 1352.

⁴⁶ Dans les remarques qui suivent je suis de nouveau redevable à Brian Stimpson, qui m'a très généreusement signalé la présence des livres dont il s'agit ici (entre quelques autres) dans son recensement exhaustif de la bibliothèque de Valéry. Nous attendons la mise en ligne prochaine de ce précieux apport aux recherches valéryennes, qui fera date. Qu'il reçoive mes vifs remerciements réitérés.

⁴⁷ Niels Bohr, *La Théorie atomique et la description des phénomènes : quatre articles précédés d'une Introduction*, trad. fr. Andrée Legros et Léon Rosenfeld, Paris, Gauthier-Villars, 1932, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*, « Le groupe d'ondes prendra au cours du temps une extension telle qu'il deviendra de moins en moins susceptible de représenter le mouvement d'un "individu". C'est précisément là le point paradoxal de la nature de la lumière et des particules matérielles. »

⁴⁹ Voir notre étude suivante, « L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2) Paul Valéry et Stephen Crane – Retombées et possibles d'une traduction inachevée », in *LINKs* 9-10.

⁵⁰ Georges Bouligand, *Structure des théories : problèmes infinis*, Préface d'Abel Rey, Paris, Hermann, 1937.

⁵¹ *Id.*, p. 31.

⁵² Louis De Broglie, *Continu et discontinu et physique moderne*, préface de l'auteur, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1941.

⁵³ *Id.*, p. 74.

⁵⁴ Signalons les études suivantes, qui présentent l'extraordinaire complexité de la mécanique quantique non en la « vulgarisant » à outrance mais en rendant son abstraction inhérente plus proche d'une compréhension éclairée : Carlo Rovelli, *Helgoland - Le sens de la mécanique quantique*, trad. fr. Sophie Lem, Paris, Flammarion, 2021 (traduction de

Carlo Rovelli, *Helgoland*, Adelphi Edizioni, S.P.A. Milano, 2020 ; Banesh Hoffmann, *The Strange Story of the Quantum*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968.

⁵⁵ Carlo Rovelli, *Helgoland*, op. cit., p. 43-44.

⁵⁶ La fonction d'onde de de Broglie, puis de Schrödinger (« équation de Schrödinger ») expose le phénomène ondulatoire (oscillations) qui entoure la particule. (N.d.R.).

⁵⁷ Masahiko Kimura, *Le Mythe du Savoir : Naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry (1880-1920)*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, « Rostocker Romanistische Arbeiten », 13, 2008. On y relève un résumé bien mené du « principe d'incertitude de Heisenberg », soit « [...] l'impossibilité de connaître en même temps la position et la vitesse d'une particule ». *Id.*, p. 319.

⁵⁸ AF¹ 29, C, XIII, p. 781-782.

⁵⁹ C., XIII, p. 794-795.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Masahiko Kimura, *Le Mythe du Savoir*, op. cit.

⁶² C'est nous qui soulignons.

⁶³ Louis De Broglie, *Continu et discontinu et physique moderne*, op. cit., p. 74.

⁶⁴ C, XIII, p. 787-788.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 784.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Thomas Vercruyse, *La Cartographie poétique. Tracés, diagrammes, formes (Valéry, Mallarmé, Artaud, Michaux, Segalen, Bataille)*, Genève, Droz, 2014.

⁶⁸ Paul Valéry, *Alphabet*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche Classiques », 1999, p. 122.

⁶⁹ *Id.*, p. 57, 59.

⁷⁰ *Id.*, p. 165-166.

⁷¹ C'est nous qui soulignons.

⁷² Michel Jarrety (éd.), *Paul Valéry – Poésie perdue. Les poèmes en prose des Cahiers*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2000, p. 99. Cf. aussi C, IV, p. 671.

⁷³ Michel Jarrety (éd.), *Paul Valéry – Poésie perdue*, op. cit., p. 100 ; C, IV, p. 671.

⁷⁴ C, III, p. 97. Pour un développement de cette carence cruciale voir notre *Paul Valéry poète en prose – la prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des Lettres Modernes, 207 », « Archives Paul Valéry, 5 », 1983. Voir chapitre V, « Les Limites de l'expression poétique ».

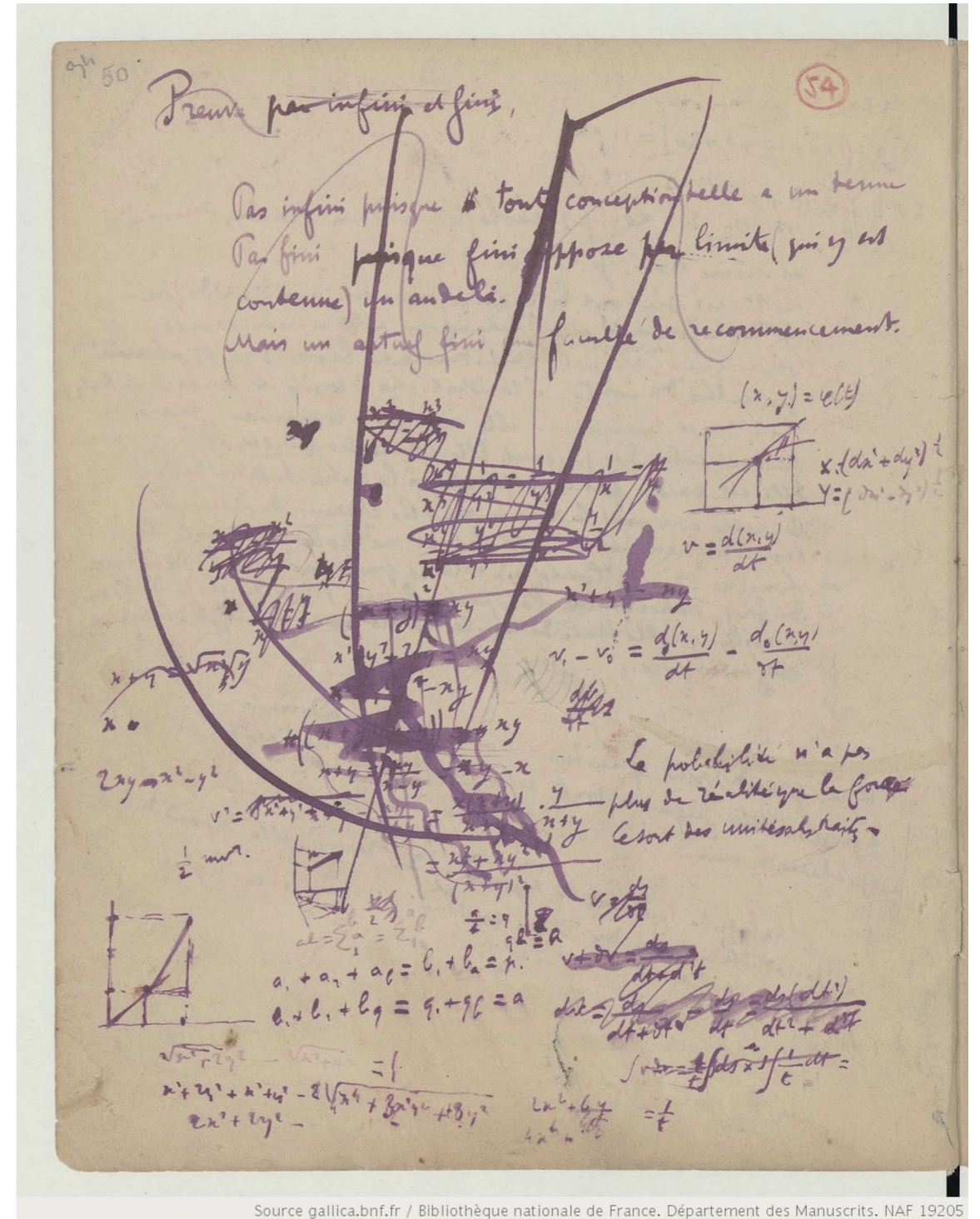
⁷⁵ Jules Laforgue, *Les Complaintes*, Paris, Léon Vanier, 1885.

⁷⁶ C, « U », IX, p. 56 ; C2, p. 1278.

⁷⁷ De ce point de vue Valéry diverge d'un Wittgenstein par exemple, pour qui [Proposition 5.6] « Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt. » – « Les limites de mon lan-

gage signifient les limites de mon monde. » Il ajoute [Proposition 5.61] : « Die Logik erfüllt die Welt ; die Grenzen der Welt sind auch ihre Grenzen. / Wir können also in der Logik nicht sagen : Das und das gibt es in der Welt, jenes nicht. [...] / Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken ; wir können also nicht SAGEN, was wir nicht denken können » – « La logique pénètre le monde ; les limites de mon monde sont aussi les siennes. / Nous ne pouvons donc logiquement dire 'Le monde contient ceci, et ceci, mais non cela. [...] Nous ne pouvons penser ce que nous ne pouvons penser ; aussi ce que nous ne pouvons penser nous ne pouvons pas plus dire ». Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus : a philosophical classic*, trad. fr. David F. Pears et Brian F. McGuinness, London, Routledge & Paul Kegan, « International Library of Philosophy and Scientific Method », 1961, p. 114-115. Je nuancerais, en ajoutant que « penser » n'est pas la seule modalité d'exister qui soit susceptible d'être convoquée : une dimension d'appréhension née d'un « pressentir » où la connaissance est immédiate sans l'apport du raisonnement, est occultée. La pensée n'est pas en effet l'unique ressort qui est mis en jeu. Le fonctionnement de la mémoire, et son travail par association d'images, y participent aussi. Et ce que Valéry nomme le « langage intérieur », présent et absent dans les méandres de la conscience, et essentiel dans l'élaboration de *La Jeune Parque*, rendant poreuses les frontières de « ce que nous ne pouvons penser » ou « dire », et joue un rôle fondamental dans le drame d'« existence » auquel la Parque est en proie. L'axe « Être/Connaître » de même, aux nombreuses interfaces et imbrications, ne peut ne pas s'y adjoindre, suivant la logique du dialogue définissant le fonctionnement d'un « Entre-deux » volontiers paradoxal, toujours reconduit.

⁷⁸ C, V, p. 25.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 19205

Penser la forme par-delà nature et culture. La morphogénétique de

Valéry

Laurence Dahan-Gaida

Paul Valéry rêvait de remonter à l'origine de « la mystérieuse soudure de l'œuvre d'art et de la Nature¹ ». Il tenait en effet que la forme artistique dérive de la forme vivante, qu'elle en reproduit les caractéristiques essentielles et que celle-ci peut donc en présenter un modèle d'intelligibilité opératoire, du moins sur le plan heuristique. De là est né son projet d'une « morphologie généralisée » vouée à décrire la formation systématique des formes, leurs transformations et leurs modulations. Empruntant à l'intuition poétique autant qu'à la pensée scientifique, la morphodynamique valéryenne se déploie à l'horizon d'une utopie : transformer la frontière entre l'Esprit et la Matière, entre la Culture et la Nature, en « une nouvelle frontière de la connaissance² ».

L'idée d'une créativité morphologique commune aux arts et à la nature est l'une des idées directrices de Valéry, qui pressentait l'existence d'une même générativité à l'œuvre dans les variations morphogénétiques de la nature et dans les artefacts de l'art. Dans ses notes de cours de 1940-1941, Florence de Lussy a découvert un projet de morphogénèse généralisée où on le voit « s'occuper de processus physiques de diffusion et de propagation, d'occupation spatiale des formes, de formes physiques complexes comme les tourbillons, de formes biologiques organisées végétales et animales³ ». C'est donc dans le monde de la nature et de la science que Valéry va chercher ses modèles, mettant ses pas dans ceux de Goethe qui, avec sa Morphologie, fut le premier à jeter un pont entre les sciences du vivant et les théories de l'art.

Métamorphoses de la forme : Goethe et Valéry

L'esprit scientifique goethéen, s'il n'a pas participé aux grandes révolutions du xx^{ème} siècle, a donné naissance à une autre rationalité savante dont les principes continuent aujourd'hui à nourrir quelques esprits hétérodoxes. Sa théorie morphogénétique repose sur l'intuition profonde que la forme est un développement immobilisé, la fixation d'une instabilité fondamentale, de sorte que tout être vivant est constamment le même et constamment un autre. Comme lui, Valéry défend une conception dynamique de

la forme où prévalent les forces de formation, les transformations et modulations de la nature vivante qui vont devenir le modèle de ce que Merleau-Ponty appellera plus tard « une morphologie dynamique⁴ ». Cette dynamique des formes s'incarne par excellence dans la Nature qui est une puissance de transformation combinée à une puissance de conservation et de commencement : « Nature, c'est-à-dire la Productrice ou la Productrice. C'est à elle que nous donnons à produire tout ce que nous ne savons pas faire et qui, pourtant, nous semble fait⁵ ». La nature vivante devient ainsi la clé d'intelligibilité de toutes choses, une force de productivité spontanée que l'art doit s'approprier pour produire à son tour des formes aussi riches et variées. C'est ce que Goethe disait déjà à sa façon : « Celui à qui la nature entreprend de dévoiler son secret manifeste ressent une nostalgie irrésistible de l'art, son interprète le plus digne⁶ ». Prenant congé de la *mimesis* au sens de copie, Valéry lui substitue une *poiétique* qui accorde la primauté au processus de production plutôt qu'au produit créé, à la *Bildung* plutôt qu'à la *Gestalt*, à l'activité de conformation plutôt qu'à la forme finie. Cette conception est héritée de Goethe, qui avait placé au cœur de sa Morphologie le concept scientifique et philosophique de *métamorphose*. Dans son discours en l'honneur du poète allemand, Valéry souligne l'importance de ce principe pour l'intelligence des formes naturelles :

Goethe passionnément s'attache à l'idée de métamorphose qu'il entrevoit dans la plante et dans le squelette des vertébrés. Il recherche les forces sous les formes, il découvre des modulations morphologiques ; la continuité des causes lui apparaît sous la discontinuité des effets. Il découvre que la feuille se fait pétale, étamine, pistil ; qu'il y a identité profonde entre la graine et le bourgeon. [...] Il voit en somme dans la plante une sorte de phénomène inspiré, une volonté de métamorphose qui monte, dit-il, *graduellement agissante, en faisant éclore une forme d'une autre, COMME SUR UNE ÉCHELLE IDÉALE, jusqu'au point le plus élevé de la nature vivante, la propagation par les deux sexes⁷* ».

Goethe accorde un privilège absolu à la transformation : est « forme » ce qui peut être pensé comme la transformation d'une chose en une autre. La transformation, telle que Goethe la conçoit, est un processus où la continuité du vivant se maintient au-delà de la discontinuité des phénomènes naturels. Dans les *Cahiers*, Valéry se montre lui-même très attentif aux discontinuités, aux ruptures et aux réorganisations qui ponctuent les processus de morphogénèse, comme en témoigne cette note de 1925 :

Les plantes me font penser à ces lois discontinues que je vois *in natura rerum*. Couleurs brusquement variées ; implantation des rameaux, la fleur brusquement rouge. [...] La forme est d'une part l'ordre des contacts et d'autre part (dans les formes naturelles) le lieu des points de discontinuité des lois, quand ce lieu est continu. Cette structure dynamique des plantes – fait penser que nos idées sur la vie et la mort remontent à un âge où l'on n'avait pas idée du *fonctionnement* – chose que les machines donnent à considérer⁸.

Valéry semble avoir perçu l'apparition de lieux de « catastrophe » dans le milieu autrement continu des plantes en croissance, mettant ainsi en évidence l'aporie continu/discontinu que René Thom considère comme cruciale

pour la morphologie des plantes. D'où la surprise de ce dernier lorsqu'il a découvert sous la plume de Valéry des idées, des métaphores qui avaient joué un grand rôle dans sa théorie des catastrophes, où le concept mathématique d'instabilité permet d'articuler gestaltisme, structuralisme et genèse formelle. La théorie des catastrophes se propose de décrire et de classer des situations dans lesquelles une série de changements infimes entraîne un déséquilibre et une brisure de la continuité du système étudié : une catastrophe. C'est selon les dires de son créateur un moyen de montrer qu'un phénomène discontinu peut émerger en quelque sorte spontanément à partir d'un milieu continu. Une catastrophe est la frontière, spatiale ou temporelle qui sépare un état d'un autre : frontière entre l'extérieur et l'intérieur d'un objet, entre l'instable et le stable, etc. Cette dialectique entre le continu et le discontinu est pour Valéry un problème d'esthétique crucial, qu'il pense à partir de la forme végétale :

Rien mieux que les *raccords* des formes végétales et ceux que l'on trouve aussi dans les organismes animaux – n'impose à l'esprit le problème la *Modulation*, qui est dans les arts la *partie divine*. [...] Dans les extrémités des plantes -, les soudures, les différenciations diverses à partir d'un même rang ou anneau ou niveau-âge (car l'âge d'une plante est une forme et une masse -). Il y a un moment de temps-plante, où le changement de figures s'accroît – sorte d'accélération périodique morphogénétique – *croissance, figure et fonctions* sont liées [...]⁹.

Modulation, soudures, raccords : on ne saurait mieux exprimer le problème qui se pose à l'art, à savoir rattraper les discontinuités en continuités en ménageant des « transitions », « passages et modulations » entre les formes, mais de telle sorte que le processus morphogénétique reste sensible : « *La belle architecture tient de la plante. Et ceci dans le détail – qui est la modulation des formes et permet de conduire un édifice de bas en haut comme végétalement (pour l'œil). / La loi de croissance doit se sentir¹⁰* ». L'appréhension sensible des

plantes donne accès à des principes morphogénétiques que Valéry va tenter de transposer au domaine de l'esthétique. Il n'hésite pas en effet à établir des parallèles entre les processus morphogénétiques à l'œuvre dans la nature et ceux qui gouvernent le poème, comme si les mêmes lois s'appliquaient aux deux domaines, comme si les forces qui modèlent la matière organique étaient du même ordre que celles qui informent la matière verbale. Ainsi passe-t-il sans transition des formes naturelles aux artefacts de l'art, du poème à la plante :

J'ai noté que le poème est *génération* – c'est-à-dire que son *mode d'accroissement* est caractéristique... [Il obéit] à la *loi de croissance successive*, ou de *création du temps*, qui compose par pulsations et déduction de la forme, l'état de résonance et la *sensation d'infini esthétique cherchée*. C'est cela qu'imite l'allure enchaînée-enchaînante du langage poétique. Ainsi la plante croît par pulsations et alternances de feuilles ou de rameaux ou par nœuds – et la conque par développement de spires¹¹.

L'analogie entre la plante et le poème repose sur un même schématisme de formation, un mode de croissance qui est rythmé par l'alternance de systoles et de diastoles, de mouvements de contraction et d'expansion. Le temps de la plante est *ruthmos*, un rythme qui dans ses à-coups et ses heurts est indépendant de toute mesure, créant perpétuellement sa modulation imprévisible, sa respiration indépendante du nombre. Or de même que les rythmes temporels de la vie s'incorporent peu à peu aux propriétés structurelles des choses, le rythme du langage détermine le mode d'accroissement du poème qui se trouve ainsi restitué au processus (la vie), dans lequel les artefacts humains (le poème) sont immergés au même titre que leurs créateurs. Cette conception inscrit l'acte po(i)étique dans une théorie du *produire* naturel qui, selon Jean Petitot, est moins formaliste que naturaliste, puisqu'elle traite de « *formes dynamiques en développement* (« *growth and form* ») considérées comme des *totalités morphodynamiquement*

(*auto*)-*organisées* et (*auto*)-*régulées*¹² ». L'allusion au livre de Sir D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (*Forme et croissance*, 1917)¹³ incite à aller regarder de plus près sa théorie des transformations structurales du vivant pour comprendre ses affinités avec la morphodynamique de Valéry.

Forme et croissance

À la fois mathématicien et zoologue, Sir D'Arcy Thompson considérait les problèmes de forme comme des problèmes mathématiques et les problèmes de croissance comme des problèmes de physique. Refusant les modèles génétiques ou évolutionnistes pour expliquer les phénomènes de morphogenèse dans la matière vivante, il était convaincu que la forme des organismes est directement imposée par l'action des forces physiques tandis que les forces « internes » génétiques ne seraient responsables que de la seule production du matériau brut, selon une programmation spatio-temporelle bien définie. Autrement dit, tous les processus de conformation reposent sur des principes mathématiques ou sur des algorithmes qui organisent et rationalisent les processus de croissance. D'Arcy Thompson a ainsi fait de la géométrie la clé de voûte de la physique, et de la physique la clé de voûte du vivant : toutes les formes naturelles découlent de la présence de géométries simples et de *patterns* qui sont des « représentations optimales » des forces physiques en jeu dans les objets, qu'ils soient naturels ou artificiels. Dès lors, rien d'étonnant si les formes biologiques tendent à manifester les géométries idéales des Grecs : c'est tout simplement parce que les lois de la nature favorisent la simplicité comme représentation optimale des forces formatrices œuvrant en son sein.

La partie la plus connue de *Growth and Form* est sans doute le chapitre xvii, « The Comparison of Related Forms », où Thompson montre comment les différences de formes entre animaux apparentés peuvent être décrites au moyen de transformations mathématiques relativement simples. Le savant écossais voulait comprendre comment les morphologies d'espèces comparables peuvent être géométriquement transformées les unes dans les autres¹⁴. Reprenant à son compte

l'idée du plan d'organisation des espèces, il est parvenu à montrer comment on obtient la configuration d'une espèce animale à partir de la configuration d'une autre espèce, par modification d'un ou plusieurs paramètres. La forme, lorsqu'on fait varier l'espace où elle se trouve, peut se déformer au point de devenir méconnaissable et faire alors émerger une forme nouvelle : ainsi, par déformation de l'espace, un poisson-lune se transforme en diodon, un crâne de chimpanzé en crâne humain, etc. Chaque chose particulière apparaît ainsi comme la transformation d'une autre, sans qu'il soit nécessaire de la dissoudre en ses composantes.

Cette conception dynamique de la forme entretient des ressemblances troublantes avec celle de Valéry, en particulier celle qui sous-tend son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894). Leonardo, cet « ange de la morphologie », tire son exemplarité du fait qu'il ne se contente pas de peindre des formes mais qu'il *fait voir* le devenir de la forme, qui est une virtualité susceptible de s'actualiser dans les objets les plus variés, quel que soit le matériau. C'est là que réside son génie aux yeux de Valéry : dans une intelligence formelle grâce à laquelle il perçoit les schèmes de formation qui sont à l'origine des formes. Il voit des analogies de structure qui sont hors de portée de notre perception, ce qui lui permet dans ses tableaux de passer sans transition « *des fumées poussant sur les toits aux arborescences lointaines* ; [...] *des poissons aux oiseaux* ; [...] *des oreilles et des boucles aux tourbillons figés des coquilles* »¹⁵, qui ne sont elles-mêmes que la *forme* rendue visible de *forces* marines, dont le mouvement en spirale se répète dans d'autres tourbillons - oreilles, boucles, ondes, chevelures, etc. Léonard ne s'attarde pas à l'extériorité des choses, à leur dimension figurative, mais aux forces qui leur donnent forme, lesquelles peuvent s'investir dans les objets les plus divers. Traitant toutes choses « *avec une égalité de vue* », sa vision est « *toujours assistée d'une volonté de comprendre* – d'être fidèle et abstrait tellement que ses dessins sont desseins et qu'il perçoit en dessinant les forces formatives »¹⁶. Peu importe la matière ou le support, seuls comptent pour

Léonard les schèmes dynamiques qui informent les choses : l'intelligence de ces schèmes est ce qui lui permet de relier les objets les plus hétérogènes en jouant de l'analogie et de l'abstraction. On voit en quoi cette conception, qui privilégie les schèmes de formation, fait écho à celle de D'Arcy Thompson qui a révélé les affinités morphologiques d'espèces différentes par les moyens de la géométrie. Or cette méthode, comme celle de Valéry ou de René Thom, suppose que l'on reconnaisse une certaine indépendance à la forme par rapport au support ou à la matière.

La forme comme trans-formation

L'idée centrale de Valéry est que la forme existe d'abord dans le mouvement de sa transformation, en tant que métamorphose donc, une métamorphose qui survient sur un support ou dans une *matière* dont la nature est finalement indifférente. En effet, le support (les contraintes physiques des matériaux) n'est pas essentiel à « la vie des formes » où ce qui compte avant tout, c'est la mutabilité et la plasticité des formes. L'essence de la rationalité morphologique réside dans la transformation constante des rapports qui constituent les choses sans égard au support ou à la matière. Cette indifférence au support est également au cœur de la théorie des catastrophes que René Thom définissait comme « *une théorie des accidents, des formes, du monde extérieur, indépendante du substrat, de sa nature matérielle*¹⁷ ». Son plus grand mérite aura été selon son auteur de donner « *un formalisme permettant d'attaquer tout problème de morphogenèse en général*. [...] *ce formalisme débouche sur une méthode universelle, permettant d'associer à toute apparence morphologique une situation dynamique locale qui l'engendre, et ceci de manière indépendante du substrat – matériel ou non, vivant ou non vivant – qui en est le support* [...] »¹⁸. Ce principe d'indépendance se justifie par l'existence de modèles géométriques universels, en quelque sorte « platoniciens », qui remettent en cause l'importance de la physico-chimie interne du substrat sur la morphologie externe : s'il en est la cause matérielle, il n'en est pas la cause formelle. Les morphologies sont soumises à des contraintes

topologico-géométriques « platoniciennes » imposées par le principe de stabilité structurale et par la géométrie des brisures de symétries.

Valéry aurait-il souscrit à ce point de vue ? D'un côté, il semble reconnaître une spécificité au vivant dont les lois de génération et de croissance n'obéissent à aucune finalité, contrairement aux artefacts de l'art. Mais de l'autre, il ramène la poétique à une théorie du *produire* naturel, l'élevant par là en quelque sorte au rang de « seconde nature », qui manifeste les mêmes lois de génération et de croissance que les organismes vivants. Cette contradiction peut être dépassée si l'on considère que la forme, pour Valéry, est une « *réalité émergente*, c'est-à-dire une réalité objective qui survient sur un support, donc une *matière*, mais sans lui être réductible¹⁹ ». Irréductible aussi bien aux contraintes matérielles qu'aux pures idéalités, la forme est une puissance de transformation qui s'actualise provisoirement dans un support matériel qui peut être aussi bien la langue par exemple que la matière organique. Est forme ce qui est susceptible d'une telle description, c'est-à-dire « *ce qui peut être défini dans un ensemble de transformations*²⁰ ». Or une telle définition invite à reconsidérer le formalisme en art et la position de Valéry par rapport à ce mouvement.

Les formalistes pensaient que l'on ne peut rendre compte de l'œuvre littéraire par sa fonction, non plus que par les intentions de l'auteur, le ressenti du lecteur ou les matériaux auxquels elle doit par ailleurs son existence. Le formalisme de Valéry ne s'est jamais confondu avec l'idée qu'il faudrait délaissier tout ce qui relève de la signification (thématique, sens des mots, sémantique naturelle de la langue, etc.) au profit de la forme²¹. Il pensait en revanche que la forme est indissociable du sens et qu'elle est même capable de produire par elle-même de la pensée :

On ne comprend ce qu'est la *forme* en matière d'art que lorsqu'on a compris qu'elle donne (ou doit donner) *autant* de pensées que le *fond* ; que sa considération est aussi féconde en idées que celle de l'*idée-mère*

– qu'elle est peut-être, elle-même, ... *idée-mère* [...]»²².

S'il ne sépare pas la forme du sens, Valéry semble en revanche penser que le rôle du support et de la matière n'est pas essentiel pour comprendre « la vie des formes » (Henri Focillon). Ce qui explique sa libre traversée de toutes les frontières, que ce soit celles qui séparent nature et culture ou celles qui opposent les formes du vivant aux artefacts humains. Pour comprendre le formalisme qui est le sien, peut-être pourrait-on adopter l'idée de Patrice Maniglier, pour qui le devenir de la forme ne dépend ni de la *matière* où elle se matérialise, ni de sa *fonction*, mais de la *lignée* à laquelle elle appartient. Il entend ce terme au sens de Gilbert Simondon lorsqu'il parle des objets techniques : de même qu'un objet technique se définit par son devenir qui l'inscrit dans une lignée, la forme en art se définit par la lignée où l'inscrivent ses capacités de transformation. Une lignée qui peut inclure indifféremment des objets naturels ou culturels, tant il est vrai que la forme est cette part en excès qui peut dériver d'un objet à un autre et se transformer continûment au cours de cette dérive qui est la condition même de son existence.

¹ Paul Valéry, « Notes anciennes » (en vue de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*).

² Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, p. 139.

³ Cité par Jean Petitot, *ibid.*, p. 116.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours au Collège de France*, 1952-1961, mss., vol. VIII, p. 15.

⁵ Paul Valéry, « L'homme et la coquille » (1937), in *Œuvres 1*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 897.

⁶ Johann Wolfgang Goethe, « Maximes et réflexions », in *Écrits sur l'art*, trad. fr. Jean-Marie Schaeffer. Paris, Klincksieck (réédité chez Flammarion en 1996), p. 308.

⁷ Paul Valéry, *Œuvres 1*, *op. cit.*, p. 543-544.

⁸ Paul Valéry, *Cahiers 2*, éd. établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 740.

⁹ *Id.*, p. 755-756.

¹⁰ *Id.*, p. 937.

¹¹ *Id.*, p. 1127-1128.

¹² Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, *op. cit.*, p. 70.

¹³ Sir D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917.

¹⁴ Jean Petitot, *Morphologie et esthétique*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), Paris, Gallimard, 1964, p. 35.

¹⁶ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914. t. XI : 1911-1912*, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering, Paris, Gallimard, « Blanche », 2009, p. 199.

¹⁷ René Thom, *Prédire n'est pas expliquer*, Paris, Flammarion, « Champs », 1993, p. 24.

¹⁸ Sur le quatrième de couverture de la deuxième édition de *Stabilité structurelle et Morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*, New York, Benjamin, 1971.

¹⁹ Patrice Maniglier, « Du mode d'existence des objets littéraires. Enjeux philosophiques du formalisme », *Les temps modernes* 676, novembre-décembre 2013 : « Formalisme et littérature », p. 48-80 ; p. 72.

²⁰ *Id.*, p. 74.

²¹ *Id.*, p. 53.

²² Paul Valéry, *Cahiers t. 2*, *op. cit.*, p. 1036 [1934].



Papier à en-tête de « La Polynésie » dont se servait Valéry dans sa correspondance avec Jeannie (et autres) durant ses séjours à Giens de 1925 jusqu'en 1938.

Scientific Perspectives, Humanities and Research

Perspectives scientifiques,
sciences humaines
et recherche

Vortex knots in physics

Jean-Claude Serge Levy

Different physical systems share similar state equations and thus, similar solutions. This is the case for gravity, electricity, magnetism, and approximately for elasticity and hydrodynamics, in all cases because of 3D symmetry rules. Thus, all solutions of these static or dynamic problems share the evidence for 1D vortex like singularities. Large samples of such materials exhibit vortex networks. All these vortex networks are quite sensitive to sample thermal history. The simple case of magnetism enables us to derive a numerical study of this magnetic structure. Simple geometric considerations on independent vortices prove that vortex thickness keeps them independent and forbids any branching. Experimental comparisons with simple physical systems evidence for vortex knots. The next step for larger samples consists of knots of vortex knots and so on in a more and more complex structure.

Basic symmetry rules for 3D problems involve equivalence between all directions and senses. This symmetry also occurs for time sense. So basic Maxwell's equations for electricity and magnetism in vacuum read:¹

$$\frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial t^2} = \frac{L^2}{T^2} \left(\frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial z^2} \right) = c^2 \left(\frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial y^2} + \frac{\partial^2 \mathbf{g}}{\partial z^2} \right) \quad (1)$$

In these famous equations, \mathbf{g} is any component of the electric field or of the magnetic field. From (1) a local static singularity, i.e., a Dirac electric or magnetic monopole, induces the classical 3D Coulomb field. Therefore, Coulomb electric field is of the same nature as the Newton gravitational field with the same r^{-2} law. For static magnetic dipoles or electric dipoles, equation (1) generates the dipolar interaction; this complex r^{-3} law depends also upon mutual dipole directions. These simple laws are exactly similar to Newton's law for gravitation, here for dipoles, with of course the same solutions and similar structures.

The basic equations for elasticity² and hydrodynamics³ share the same symmetry rules, but are more complex than equation (1) since more phenomenological constants than mass or charge only are involved in these interactions. Instead of mass, electric charge or magnetic moment, both an elasticity modulus and a torsion modulus occur in the equations of elasticity and fluid dynamics. So, the basic elasticity or hydrodynamic equations are of

higher order than Coulomb's and Newton's equations. Anyway, in a first approach, there is a strong similarity between all these problems and their solutions are very similar with evidence for similar long ranged interactions. This feature explains the abundance of vortex of quite different sorts in nature. In magnetism for instance this vortex structure is used for memory systems, while recently, skyrmions,⁴ with a rather similar structure but a different origin, i.e., spin orbit coupling, and a smaller size, have found new applications.

These introductory words introduce the goals of this paper. A first goal consists in solving the magnetic structure of a basic magnetic sample where exchange stabilizes magnetism, as it often occurs experimentally. Dipolar interactions of relative intensity d as compared to unit exchange are active. Exchange is a local interaction, here just between nearest neighbors, while dipolar interaction extends over the whole sample in such a way that all magnetic moments interact together. The competition between exchange and dipolar interactions, as well as the extended nature of dipolar interaction leads to complexity, i.e., complex arrangements of magnetic dipoles, here called spins. Therefore, the magnetic structure depends on both the size and shape of the sample. The other goals of this paper are the extension of these results to large samples and to similar problems such as that of electricity, elasticity and so on.

The basic structure

An extended interaction like the dipolar one is cumulative. As a conclusion of this competition, the optimal magnetic structure remains sensitive to the sample size L , a main parameter of this problem, as well as it remains sensitive to the sample shape. Finally, with such a complex problem, many metastable states occur for a given sample, i.e., many different configurations remain stable at low temperature and share quite similar energy levels. Therefore, the actual magnetic structure of a sample also depends on its history and more especially on its thermal history since heating enables to erase past configurations in an annealing process at a temperature T that corresponds to a fraction of the exchange energy. Such complex problems lead to complex solutions and thus, require the use of numerical methods, here Monte-Carlo simulations⁵ and Langevin dynamics simulations,⁶ in order to observe the large number of approximate solutions. Langevin dynamics have the advantage of introducing dynamical properties of these complex structures with potential applications. Numerous authors⁷ use micromagnetic simulation programs such as Mumax with similar results. Experimentally different techniques reveal these complex 3D structures in nano-magnetic samples. This is the case of Lorentz electron microscopy⁸ and recently X-ray tomography.⁹

The occurrence of complex vortex structures and at a larger scale of a network of imbricated vortices comes from basic numerical evidence, in agreement with observation in magnetic nanostructures. A main point to underline is the vortex independence that occurs since thick vortices remain separate as observed numerically.

As noticed before, magnetic structures depend upon sample shape and size. Thus, there is a full “zoology” of such magnetic structures as a function of size and shape. Here in this first general approach, we consider rather small sample sizes. In addition we try to extend our results to large 3D samples. For large samples, dipolar effects are quite strong. So considering smaller ones with higher d values enables us to approximate large sample structures.

Similarly, a cubic sample with simple cubic crystalline structure sounds to be a good first approach of large 3D samples with this basic shape. In our numerical simulations, the cubic sample size L is 64 for a $64*64*64$ cube, with a simple cubic structure. A magnetic structure means 262144 unit vectors. Such a complex magnetic structure is very rich.

In order to give a realistic view of the magnetic configuration, we show in Figure 1 a basic cut at the level $z=9$ of the low temperature structure found for $d=0.1$, where the vertical component of the magnetic vector is reported by colors, while the in-plane components of magnetic vectors are shown as in-plane vectors. Several features clearly appear. There are 4 vortex centers where the magnetic vector

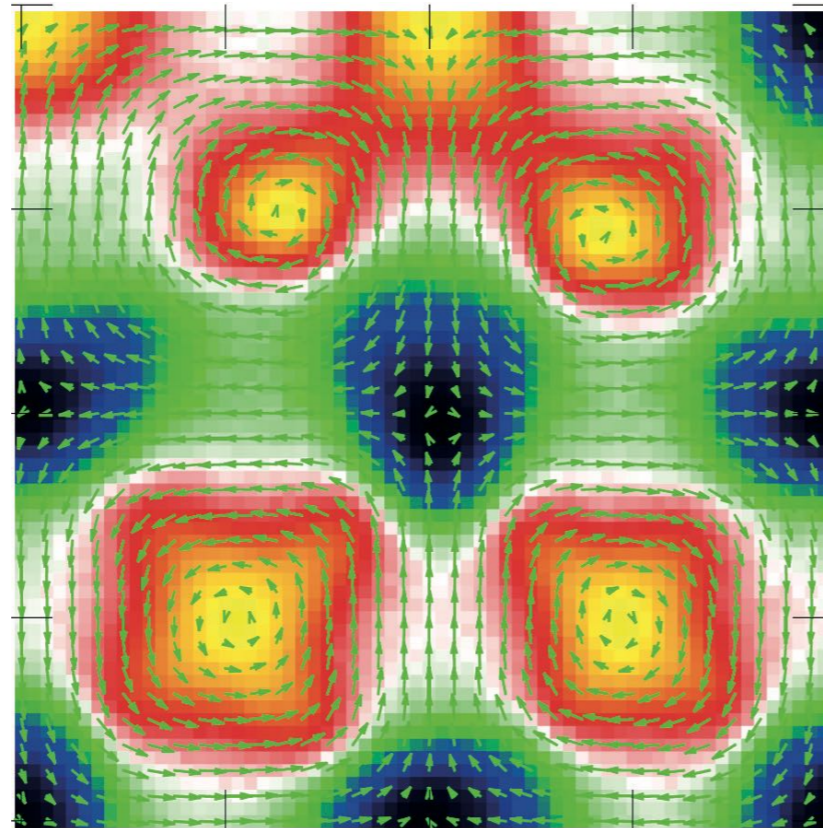


Fig. 1. View of a cut of a metastable magnetic configuration at $z=9$, $d=0.1$ $T=0.001$

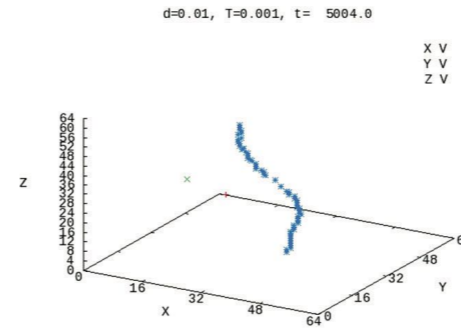


Fig. 2a. $d=0.005$

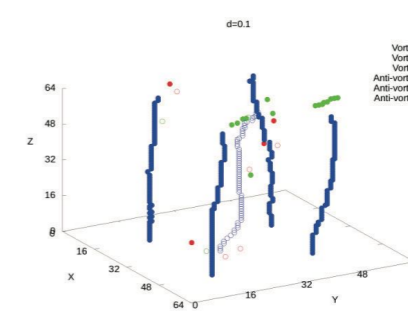


Fig. 2b. $d=0.1$

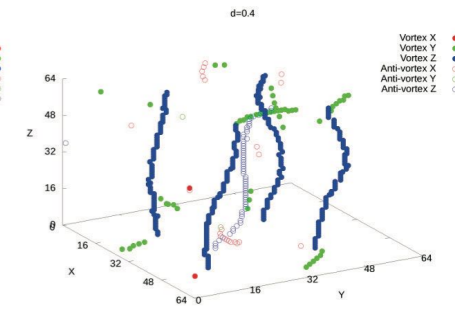


Fig. 2c. $d=0.4$.

turns clockwise or oppositely. Two close vortices have opposite chirality. Antivortex where magnetic vectors share hyperbolic draws occurs at the center as well as on the side centers. There are also several nearly uniform domains. All vortices and antivortices are rather thick, with the same size as that of regular domains which means the existence of an effective repulsion between such singularities.

So, the next step of representation consists in focusing on singularities only, i.e., on vortices and antivortices neglecting other details. Low temperature results¹⁰ shown in Figure 2 occur for different d values. These Figures with increasing d values correspond to samples with increased sizes and so to samples with an increasing number of vortex lines. During the steps of this expansion, the freedom of vortex lines also increases progressively. Vortex curvature and twist appear quite generally in these starting vortex networks.

More precisely, according to the work reported in reference 10, for $d=0.005$, there is just a single vortex line as shown in Fig. 2a. For $d=0.01$, there is still a single vortex line, which is very mobile, as it must occur close to a phase transition. For $d=0.02$, there are already 4 vortex lines which are not so mobile. For $d=0.04$, 4 vortex lines are rather stiff and for $d=0.06$, they are quite stiff. For $d=0.1$ one antivortex line appears between the 4 vortex lines as seen on Fig. 2b and the global result is more isotropic. For $d=0.2$, the antivortex line

is rather stiff. For $d=0.3$, new antivortex lines appear. The further studied steps are $d=0.4$ shown in Fig. 2c and $d=0.5$ where the vortex network is stiffer. More generally, a lot of successive phase transitions provides more and more complex networks and higher and higher symmetry levels. Such complex networks require also higher computational times.

Generalization to complex vortex networks

We use an experimental approach of vortex networks here in order to deal with general optimal arrangements of 1D lines. The characteristics of our magnetic vortices are their effective thickness that forbids them from any branching. The 3D symmetry of the global arrangement is a requirement. Within the sample volume, several thick curved and twisted lines must appear. In other words, the pseudo vortex lines must be quite longer than the sample size in order to obtain a realistic vortex network.

All these conditions, symmetry, large length in front of the sample size, appear in a washing machine at the end of a full washing process, when washing together several winter shirts, examples of singularity lines. The diameter of the washing drum is about .5 m while the extended length of winter shirts is more than 1.5 m. This ensures the required curvature of vortex lines. The long motion ensures global symmetry. A typical result appears in Figure 3 with the result of more than ten winter shirts. Notice the numerous knots between different



Figure 3. The intermixing of 10 winter shirts at the end of a washing machine process.

shirtsleeves. Such an everyday easy experiment does not work with summer shirts with nearly .5 m length, which are not enough long for inducing strong curvatures.

Quite numerous knots appear between these sleeves as seen on Figure 3. Shirts are highly intricate.

This simple experiment confirms the generality of the recent observations of vortex knots in different fields of physics. For instance, vortex knots appear in the resolution of Navier-Stokes hydrodynamic equations according to a recent paper.¹¹ Vortex knots also appear in optics¹²

and in acoustics¹³ according to recent publications.

From this obvious generality of vortex knots, the next research step consists in observing vortex knot networks. Since vortex knots share a central axis, this next step consists of introducing a knot of vortex knots, and so on in a more and more complex structure.

One conclusive remark is devoted to comparisons with experiments using a washing machine. Quite obviously the use of more numerous and longer sleeves will enable us to observe these complex vortex knot networks. Quite similarly, other experiments at a large

scale must provide similar results in other fields

Another conclusion concerns a general structural stiffness effect. The high level of complexity of these vortex networks leads to a strong hardening of these structures. This explains the general experimental requirement of thermal or magnetic bleaching of the samples with complex singularity network. Such a process enables to deal with fresh simple samples without any memory effect. This remark is true in magnetism as well as in elasticity.

¹ Lev D. Landau and Evgeny M. Lifshitz, *The classical theory of fields*, Oxford, Pergamon Press, 1962.

² Lev D. Landau, Evgeny M. Lifshitz and Arnold M. Kosevitch, *Theory of elasticity*, Oxford, Pergamon Press, 1986.

³ Lev D. Landau and Evgeny M. Lifshitz, *Fluid mechanics*, Oxford, Elsevier, "Course of Theoretical Physics" 6, 2013.

⁴ Alexei N. Bogdanov and Christos Panagopoulos, "Physical foundations and basic properties of magnetic skyrmions", *Nature Reviews Physics* 2(9), 2020, p. 492-498.

⁵ Jean-Claude S. Levy and Abdelwahab Ghazali, "Dipolar Effects in Magnetic Nanostructures", in Donglu Shi, Bekir Aktaş, Ladislav Pust and Faik Mikailov (eds), *Nanostructured Magnetic Materials and Their Applications*, Berlin, Springer, 2002, p. 183-202.

⁶ Philippe Depondt and Jean-Claude S. Levy, "Vortex Lines in Three-Dimensional Magnetic Nanodots by Langevin Simulation", in Jean-Claude S. Levy (ed.), *Magnetic structures of 2D and 3D nanoparticles, Properties and Applications*, Singapore, Pan Stanford Publishing, 2016, p. 101-122.

⁷ Susmita Saha, Jingyuan Zhou, Kevin Hofhuis, Attila Kákay, Valerio Scagnoli, Laura J. Heyderman and Sebastian Gliga, "Spin wave dynamics and symmetry breaking in an artificial spin ice", *Nano Letters* 21(2), 2021, p. 2382-2389.

⁸ Katherine J. Kirk, John N. Chapman, Chris D. W. Wilkinson, "Switching of nanoscale magnetic elements", *Journal of Applied Physics Letters* 85(3683), 1999, p. 5237.

⁹ Claire Donnelly and Valerio Scagnoli, "Imaging three-dimensional magnetic systems with x-rays", *Journal of Physics : Condensed Matter* 32, 2020, p. 213001.

¹⁰ Philippe Depondt and Jean-Claude S. Levy, "Vortex Lines in Three-Dimensional Magnetic Nanodots by Langevin Simulation", *op. cit.*

¹¹ Toni Annala, Roberto Zamora-Zamora and Mikko Möttönen, "Topologically protected vortex knots and links", *Commun Phys.* 5 (309) 2022.

¹² Mark R. Dennis, Robert P. King, Barry Jack, Kevin O'Holleran and Miles J. Padgett, "Isolated optical vortex knots", *Nature Phys.* 6 (118) 2010.

¹³ Hongkuan Zhang, Weixuan Zhang, Yunhong Liao, Xiaoming Zhou, Junfei Li, Gengkai Hu and Xiangdong Zhang "Creation of acoustic vortex knots", *Nat. Commun* 11 (3956) 202.

Hallucinatory syndromes / Immersion in the Image — Classical

Theories and Perspectives*

Marcin Sobieszczanski

What if we were to compare immersion in artificial sensoriality (or “virtual” – although this last word is more of a showcase than a solid concept) to all the phenomena of treachery, feints, and sensory artifices, phosphenes, illusions, dreams, effects of psychotropic substances, and more specifically to hallucinatory states?

All the strength of the heuristic metaphor is here, indeed! Contrary to the historical approach which multiplies precedents, establishing a long chain of facts, mixing mythical effects with historically attested facts, we prefer, at this stage of our research, to shed light on our phenomenon with sidelights rather than by the limelight of explanatory filiations indefinitely lost in the hypothetical night of time. We therefore propose a de-contextualization of the situation of immersion produced by the computer and its sensory peripheral devices (computer generated imagery – CGI). It is a passageway through comparison, moreover often advanced in extrascientific circles, where Virtual Reality is put on the same level as the psychic effects of some nosological units and non-clinical hallucinatory phenomena. This approach leads to the re-application of contrasting results, similarities, analogies, and dissimilarities, to the inaugural situation.

A brief history of the theories of sensory dysfunctions and hallucinations as well as a notional reframing, will then allow us to understand the basis of this comparison, and to have elements which, although paradoxically, will apply to the interpretation of the phenomenon i.e. the immersive effect that interests us. We are thus conducting this study hoping to benefit from heuristic spin off, more ontological than genetic.

In an experience of immersive cave or a semi-immersive installation, we are subject to the perceptual action of a 3D image produced by the display device: the projection run by a computer equipped with graphic synthesis capabilities of a synthetic image itself produced by graphics software or resulting from the capture of reality

as it is the case with a digital image captured by photography, videography, or scanning then synthesized as a 3D model of this captured reality. The visual effects of the embossed image, which is not a real 3D model that can be positioned at will within the geometrically simulated 3D space and be used, but rather a handling of the image reduced to its positioning relative to the surface of objects and not with the conservation of truthful reports of depth. This narrow depth technique is broadly used in 3D cinema which, for obvious economic reasons, using the twin-lens cameras with surface relief vision more often than real “full” 3D models constructed geometrically or raised by algorithms. In several installations, the 3D image is also reinforced by the stimulations coming from other sensory generators. This image, alone or reinforced, fills a large part of our sensory field. It imposes itself as perceived reality so much so that it constitutes a partial substitute for reality that coexists with the other fragments of reality felt through the active fields of the senses that are not, or not entirely affected by the 3D image or by generators of complementary sensations. In this way, the aesthetic field of the subject in the immersive experience is composed of a blend of sensations coming from the directly perceived external and internal reality, and sensations coming from a digital generator of 3D images often combined with other digital generators of sensations, auditory, olfactory, or even tactile.

Review of illusion-producing phenomena

The phosphene was commented on by the Ancient Greeks¹ as a specific mode of appearance of images, by the pressure of the eyeball. The

famous South African anthropologist David Lewis-Williams attributes to the phosphene a preponderant role in the creation of non-figurative parietal icons of the Upper Palaeolithic. Hermann von Helmholtz was passionate about the study of this phenomenon and recorded several varieties of it. Produced by direct, mechanical, or electromagnetic stimulation of the sight's organs, the phosphene constitutes an experience often founding the awareness of the functioning of the sensory pathways in juvenile subjects, experience of the duality and at the same time of the interdependence of the ocular and mental image.

Illusions are at the origin of another figure of consciousness. Studied since antiquity among the peoples of the Mediterranean region but also in Asia, especially in India, they are first linked to the problem of apparent and relative magnitudes in astronomical observations of the celestial vault, and then to atmospheric phenomena, to the play of shadow and finally to all sorts of optical reverberations produced by different “screens”, vapors, smooth surfaces, and liquid surfaces. Although the Platonic philosophical teaching of perceptual skepticism derives directly from this experience, the study of illusions nevertheless leads to the beginning of sensory realism. The object of perception is held in the perceptual field of the subject, the hyletic process engages between matter (gr. ὕλη) and the radiations carrying the shape of things and at the end intervenes within the interpretation where the subject gathers information about the world and makes his vital decisions, based on this knowledge. This “information” may be wrong, but the critical sensory processing² procedures will come to correct the real and will reach things in their essential, eidetic being.

Oneiric activities provide Ancient Humanity with an enormous reservoir of stories that are both mnemonic and premonitory. With them, we learn the interpretation of dynamic scenes and we deduce their symbolism. The imaginary, the abductive force of the creative projection on the “commonplace” world produces a reasoning that confirms the subject in his role, if not central then surely active, in the sensory processing process. In short, the dream is an alternative and omnipresent source of representations of reality,

as Baudry says when relating the contributions of the dreamlike sphere discovered by Freud: “The transformations wrought by the sleep in the psychic apparatus: removal of cathexis, lability of the different systems, return to narcissism, withdrawal of motor skills (impossibility of resorting to the reality test), contribute to producing the specific characteristics of the dream: its capacity for figuration, translation of thought into image, reality accorded to representations”.³

Another experience, at the individual level, and – among all prehistoric peoples – strongly collective, is provided using psychotropic substances. The inoculation of a chemical factor modifying both, perception, and consciousness, affects as well the centripetal sensory afferents, and their centrifugal control, most often thalamic but also caused by neocortical intellectual patterns. And if in current societies the practice of narcotics is mainly associated with personal deviance and destructuring addictions, in prehistory and antiquity, drugs served as a (bio)chemical substrate for divinatory trances. These states were both reserved for the use by a restricted class of hierophants, and essential for social regulation in general and for the management of individuals, particularly during initiation rites and rites of passage.

Towards the clinical approach of hallucinatory phenomena

Often times, individuals performing the same types of behaviors without the (bio)chemical support are viewed by the Ancients as representatives of the deity itself, and their verbal and iconic creations as direct expressions of religious truths that may serve as a vehicle for the intelligibility of reality. Western science began to take interest in the pathological dimension of these people and to associate different clinics with them. Thus, the head doctor of the Salpêtrière, Jean-Étienne Dominique Esquirol, interpreted in 1838 the difference between illusions and hallucinations based on the nature of their references to reality, which led him to the definition of pathological hallucinations by *preterition*. “Perception without an object” is a normative view of the phenomenon which insists on its perceptual nature while denying the

percept of this perception, and ultimately its object, in accordance with a “common sense”. Relayed without any critical readjustment by later researchers, Jules Baillarger, Jean-Pierre. Falret, Emmanuel Régis or Paul Guiraud,⁴ this conception had to wait for the second half of the twentieth century to finally, in the research of Dr. Henri Ey, lead to the study of the nature of the hallucinatory process itself.

The much vaunted merit of Ey’s synthesis is first of all its distinction between hallucinogenic eidolia and delirious hallucinations which are, alone, hallucinations properly speaking.

The eidolia do not come from a delusional functioning of the patient and are *compatible with reason*, in this they can be qualified as “psychonomy”. It is a “non-delusional hallucinatory modality”. The subject finds them “un-real”, incongruous in relation to his perceptual experience: he knows that he is hallucinating.⁵

We will return to this definition in the context of certain immersive experiences with virtual spaces, such as vacuum or narrowing, producing effects of somatic reactions even though the subject is aware of the “virtuality” of these spaces and their characteristics.

On the other hand, the definition of delusional hallucinations provides us with another important theoretical dimension:

“Thus, for Ey.” The hallucinatory phenomenon experienced by the subject must [...] have a double character: that of affecting his sensitivity or his sensoriality and that of being projected out of his subjectivity. The patient must thus be able to attest to a sensory experience (“*I see, I hear, I feel*”) by his reference to the attributes of sensoriality and support the objectivity and reality of this experience.⁶

This means, in essence, that a cerebral effect positioned in the sensory information processing areas must translate, through a correlative mechanism, into an intellectual effect, both gnostic and doxic.⁷

In this situation, it is clear that there is a detachment of the sensory areas from the sensory organs, or rather a functional doubling of the cerebral support. On the one hand, there is evidence that patients suffering from hallucina-

tions often achieve to conceive that the people accompanying them, the caregivers in this case, are not subject to the same phenomenon. On the other hand, the same patient simultaneously develops a hallucinatory syndrome. The sensations “with object” do not disappear, on the contrary, the “generic” sensory excitations accompany the delirious subject throughout his “specific” experiences.

In the article by G. Gimenez, M. Guimont, J.-L. Pedinielli, we read: Minkowsky’s remarkable text on *Le temps vivant*, and in particular the chapter “Towards a psychopathology of space”, which shows very well the possible cohabitation, in the same subject, of a hallucinatory neo-reality and a perceptual reality, often remaining actively separated by processes of splitting.⁸

The “Perception without an object” was biased by its implicit use of the physiologically improbable, direct inversion of nervous influx⁹ in the optic or auditory nerves. In reality, the sick subject carries out two processes both highly demanding in terms of synaptic energy: that of the control of the real and that of the control of his own cerebral activities of the sensory areas pathologically autonomized to the point of competing with the gnostic results of perception. Under the light of current neuroscience results supported by functional cerebral imaging, MRI and positron emission device, the etiology and consequently the nosography of delusional pathologies is shifting from the psychoanalytical vision where the sphere of symbolic topics takes pathologically precedence on the phenomenal sphere, towards a neuro-cognitivist vision compatible with the hypotheses of Dr. Ey, as Thomas Rabeyron states it:

[...] hallucinations should first be considered from the point of view of “*reality monitoring*”, a process that is part of a larger whole called “*source monitoring*”. According to Bentall (1990), hallucinations would thus be the consequence of a bad categorization: an internal perception, a representation, or a reminiscence, instead of being represented as coming from inside, would be categorized by the brain as coming from outside. There

would therefore be confusion between internal source and external source, confusion being more specifically at the level of the thalamus, a real system for filtering information reaching the cerebral cortex.¹⁰

In fact, we are here in a process of intracerebral communication where, both in the presence of a meticulous monitoring of reality¹¹ and independently of its gnostic results and its metacognitive achievements,¹² the different neocortical areas exchange with each other. In this play, essentially triangular, the central position is ensured by (1) the thalamic zones which seem to distribute flows joining (2) the prefrontal cortex with (3) sensory, parietal or posterior, somatosensory, auditory and visual areas. The implication of the latter is proved indirectly by research combining the pathological phenomenon of synesthesia, the non-voluntary association of sensations originating from different sensory modes, and hallucinatory sensations. This particular research has produced increasing evidences since Binet’s founding experiments.¹³

Reality monitoring

With the dimension of “reality monitoring,” the theories of hallucinations begin to move away from their origins anchored in a naive realism where the third instance of a healthy observer arbitrated, in the light of “common” and “objective” representations, the pathological representations of reality produced by the sick subject. In fact, they also abandon the solipsistic simplifications of a “a world to yourself” in which the patient would have been locked up. We are here within the framework of a duality where the two gnostic procedures hold comparable “realizing” forces from the point of view of their aesthesies. The nosological qualification of dysfunctions no longer consists in arbitrating between the flow of consciousness of the sick subject and the flow of consciousness of the healthy subject, but in qualifying the way in which a subject oscillates between the two gnostic modes reputed to be constructive. It is therefore the attentional processes that make the nosology of delusional mental behaviors and not the hallucinations themselves, or again, in

other words: we speak on hallucinations when the “fictio-creative” activities occur, by the alteration of the attentional processes, to substitute themselves to the interoceptive and exteroceptive controls of reality.

Attentional processes, whether defined according to peripheral filter theories or central manager theories, cannot be associated with an organic function or, even less, with a delimited convolution or a particular nerve bundle. These are complex states of mobilization of cognitive resources assembling different parts of the nervous system, appearing to be identifiable with the different functional aspects of the circuits assigned to the different other purposes, as it is the case of the reticular system disposed on the path joining the lower bulbar region to the lateral and posterior hypothalamus. Following the inventory of convergent experimental facts, some theories on the rhythms of cerebral electro-biological activities, detectable at the cortical and subcortical level, propose here some interesting hypotheses, in particular on the role of theta waves.¹⁴ These processes are also associated with the presence of certain cognitive event-related potential (ERP) and in particular the famous N400 discovered in 1978 by Kutas and Hillyard.¹⁵

The attentional processes have the capacity to move,¹⁶ by means of calibration and thalamic reinforcements, not only in the direction of association or selection of external sources of sensory stimuli but also in the direction of interchange and variation of the internal sources,¹⁷ among which we count usually different kinds of memory,¹⁸ but also hallucinogenic stimuli.¹⁹ It is at this level that the problem of indissociation between the veracity and the coherence of different topics, imaginary and sensory, must occur. From then on, the fictitious topics that we will begin to call fictional (see *below*), can exercise a “realizing” role they can effectively embed into the sensible real, and this from the point of view of the aesthetic intensity (contribution from sensory areas), sequential plausibility, and causal relevance (contributions from frontal areas). From the moment when the “realization” efficiency is obtained, the altered attention moves indiscriminately from the external to the internal and withdraws from its task as a source checker. Thus, on the double psychic

substrate, emerges an internal fiction without the subject being able to exercise any criticism towards it. In the patient, the source of suffering stems more from the awareness of this impotence of discernment than from the disconcerting contents of the hallucinations themselves. Even if the patient still has the possibility of diverting his attention, what his attention points to is, in both directions, internal and external, impetuously “real”. As Dr. Ey said, delusional work is characterized by “foreignness, incoercibility, assertiveness and aesthesis”. Foreignness, because the internal and external sources have the same rank of veracity and can therefore be interchangeable; incoercibility because this process prevails over the mechanisms of anti-hallucinatory coercion; assertiveness because the sequences of topics obtained through hallucinations can serve as a basis for the subject’s discursive activities; and aesthesis because the subject is aware of the fact that thanks to the strident aesthesis of his hallucinations he can distinguish them from ordinary memory material, but cannot mobilize enough to distinguish them from perceptual sensations.

We are touching here on the doxic status of hallucinations and in this the comparison between sensory immersion with artificial origin and hallucinations becomes for us more than a superficial metaphor. In schizophrenia, the activations of sensory areas stimulated by prefrontal activities and categorized by thalamic operations bring out a threshold effect beyond which the complex neural substrate is ready to exercise a creative role and generates a fictional “effect”. This “effect” is both gnostic, active in the symbolic sphere, and assertoric in the domain of the subject’s discursive approach. To summarize, in pathological states of this type, fiction begins to compete, through attentional maneuvers, with the real apprehended by the sensorial way.²⁰

Hallucinogenic Function vs. Cultural and Artistic Creations

It is obvious that the comparison between immersion in artificial sensory devices and hallucinatory states overlaps with the very old theoretical concerns of specialists in literature and cinema, notably René Wellek and Austin Warren,²¹ and Jean-Louis Baudry,²² concerning the status

of the “presented reality” in the verbal story and in the visual narration. On this topic, for methodological reasons, we propose to dissociate two blocks of questions: what comes from *diégésis* and what comes from *mimesis*, in order to better synthesize them later on.²³ On the one hand, the comparison of immersion and hallucination appears as existential experiences. We call “existential” the situations and the experiences that are attached to them, when it is a question, for a human subject, of facing an immediate environment, offering to his perception the sensory substrate which allows him to carry out his habitual activities: standing, sitting, walking, etc., activities whose purpose lacks a delayed-causal goal, the “short-term” behavior. The notion of immediacy must also be addressed. Situations are immediate when the goals pursued by the subject affect his current vital needs, unlike the pursuit of medium and long-term goals. In this sense, we are forced to separate, for example, the expectation of resolution of a legal case that mobilizes our energy for several years, from the posture that we adopt in the last minutes before the last trial, although the lasting experience conditions, to a certain extent, the momentary behaviors, and vice versa; the punctual and immediate existential experience merges, in a certain way, with the image and the memory that we have of the entire event.²⁴

On the other hand, the immersion can be compared with the effects of fiction which are elaborated in the brain of the readers of literary stories and the spectators of cinematographic storytelling. Here, it is not a question of evaluating the effects of immersion by the yardstick of immediate perceptions, which can feed temporary postural reactions, move in the relative field of vision, explore its space immediately adjoining our body or behave according to the volumes found, suggested by the 3D image-models of the show unfolding before the eyes of the subject, but it is a question of listing the psychological and somatic effects of a “world” which is constructed in the process of mediated communication, through signs and their bodily and technical supports, i.e. writing, icon, image-movement. It is a question,

for example, of distinguishing two perceptual occurrences, in the complex reaction that we can have when seeing and manipulating, including by our movements, the model of the staircase of the Capitol of Washington drawn up for the CAVE at California Institute for Telecommunications and Information Technology (CALIT2) in San Diego: the monumental effect of architecture and the symbolic effect produced by the political heritage of the United States. Although the distance separating the sign from its denotat is arranged as a continuum running from presence, through deferred presence and through the trace of presence, to the sign of presence, the consciousness and gnostic processes arising therefrom are categorized according to the jurisdiction of discrete boundaries. Verbal and visual narrations do not lead to the same results as immediate perceptions, coming from the real environment. Our hypothesis is that the productions of human culture both generate and use the same human abilities to produce fiction, without this process resulting from any pathology. In other words, in the healthy creative subject, fiction benefits from substantially the same psychic substrate as hallucinations in schizophrenics, but the attentional processes retain all their effectiveness in them. In delirious patients, there is an increase of the psychic substrate which manages and admits to the doxic sphere the different sources, internal and external, without making any discernment between them, or rather transgresses this discernment. In the healthy creative human, the same fictional process does not come from a doubling of the psychic apparatus but from an externalization of the psychic contents “projected” on an apparatus or a device which in the process of communication exercises a fictional function. In humans as “consumer” of culture and receivers of the creative message, there is no confusion between the two flows either, there is, on the other hand, from his point of view, a duplication of the substrate of cultural productions, a substrate that sometimes can be apprehended in what it offers as affordances to direct sensory and postural cognitive actions, and sometimes as a generator of fiction on the basis of quasi-affordances that can be seized by

the *sensory-motor* brain areas correlated to the frontal areas via the weighting of the thalamic zone. This latter process can be initiated by the action of the mirror neuron system.

The person subject to hallucinations oscillates between the two streams of consciousness, the creator mobilizes his attentional processes in order to work on the perceived reality in a manner similar to the ways fictional topics inhabit him. And since the parity of the flows of the “*intu*” and of the flows of the “*extra*” is in him maintained and oriented according to the precedence of the perceptual, his internal fiction is itself “perception oriented”.

Perspectives of applied research in 360° imaging

The tradition of research definitely established since the 2010s, especially at the continuation of the theoretical work of David Bordwell,²⁵ first in different academic centers, in Japan,²⁶ in the United States,²⁷ and then spread in vast circles of international researchers,^{28,29,30,31} offers experimental research involving spectators, individual and collective,³² engaged in actions of narrative construction based on the video-film creations. In our book from 2015³³ we commented on the difference between the spatio-symbolic narrative construction in the frontal cinema with central and oriented projection and attempts of the spherical and interactive cinema. In this latter area the theory predominant seems to be organized around the environmental concept of enaction³⁴. Note that this concept also applies to classical cinema, as has been underlined in Bordwell’s founding works...

Can we believe that going through the comparison between hallucinations and cognitive effects of the interactive and immersive cinema can provide us with a tool, both theoretical and empirical, even more powerful? If we imagine a multi-scale analysis proving the existence of a multi-layered and harmonized neural substrate, specialized in performing arbitration tasks between different sources of information: external, internal, and those used for weighting memory of sensory-motor anticipations, we can hope that the monitoring of reality can become this powerful tool.

There are three preliminary problems to pose as the epistemological background before

proceeding to analysis of information sources in video-film products.

Frontal cinema operates its management of attentional points within the framework of a language put into place through the process of acculturation for 120 years. This device, both technical, grammatical and semantic shapes the audience of the cinema by constituting a quasi-cognitive functionality which participates in the construction of the image of the world in the broad sense. There is here a kind of sloping of a cultural function in the field of generic cognition. Experiences in spectation and the construction of the image of the world, both: from truthful world and the world as illusion, must first take care to put out of the game the artefact of the appearance of classic cinema.

Immersive or spherical cinema is part of another “grammar”. Its “editing”, the rules of his language, is a “natural editing”, called for by Pasolini,³⁵ is operated by bodily movements, gaze movements and ocular saccades. The same “objective” real can be looked at in different ways by the same person and by the different spectators, according to their own management of attentional points.

And finally, immersive cinema manages its spatio-temporal referential external to the device of the same way that it manages the spatiality and the dynamics of the contents which are presented into the device. In other words, the grammar of cutting and exploring of the sensitive, natural and artefactual material, is the same as that which governs our spatio-temporal relationship to the world. The perspective of empirical research on the hallucinatory illusion can then lead to the establishment of a normative system allowing people subject to hallucinations to exchange with their caregivers not by means of art-therapy, but by means of the shared control of sources of information on reality.

* A revised version of this paper will be published in *AN-ICON. Studies in Environmental Images* 1(II), “Illusion”, 2023.

¹ Otto-Joachim Grüsser et Michael Hagner, “On the history of deformation phosphenes and the idea of internal light generated in the eye for the purpose of vision”, *Documenta Ophthalmologica* 74, 1990, p. 57-85.

² We will further use the term « gnostic » to describe such procedures.

³ Jean-Louis Baudry, “Le dispositif”, *Communications* 23, « Psychanalyse et cinéma », 1975. p. 56-72.

⁴ Guy Gimenez, Magali Guimont et Jean-Louis Pédinielli, “Étude de l'évolution du concept d'hallucination dans la littérature psychiatrique classique”, *L'évolution psychiatrique* 68, « Le temps qui passe 68 (2) », 2003, p. 289-298

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* The reference ([2] p. 44-45) refers to Henry Ey, *Traité des hallucinations*, 2 vols. Paris: Masson and Co, 1973.

⁷ An effect linked to content of the “knowledge” type and to doxic qualities, to beliefs, in relation to this “knowledge”

⁸ Guy Gimenez, Magali Guimont et Jean-Louis Pédinielli, “Étude de l'évolution du concept d'hallucination dans la littérature psychiatrique classique”, *op. cit.*, the article refers to Eugène Minkowsky, *Lived Time. Phenomenological and psychopathological studies*, Evanston, Northwestern University Press, 1970; traduction d'Eugène Minkowski, *Le Temps Vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques*, Neuchâtel, Delachaux and Niestlé, 1933.

⁹ The blocking of the inversion is ensured by the mechanism of the alternation of refractory periods and periods of excitability of the elementary nerve cell.

¹⁰ Thomas Rabeyron, “Les expériences exceptionnelles : entre neurosciences et psychanalyse”, *Recherches en Psychanalyse* 8, 2009, the reference “Bentall (1990)” refers to R. P. Bentall, “The illusion of reality: A review and integration of psychological research on hallucinations”, *Psychological Bulletin* 107(1), 1990, p. 82.

¹¹ Let us remember the experiences cited by Merleau-Ponty where schizophrenics systematically thwarted attempts at scenographies recalling their imaginary world.

¹² On this subject, see the “Higher-Order Thought theory” by David Rosenthal. David Rosenthal, *Consciousness and Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

¹³ Alfred Binet, “Le Problème de l'audition colorée”, *Revue des Deux Mondes*, t. 113, 1892, p. 586-614.

¹⁴ Marcel C. M. Bastiaansen, Robert Oostenveld, Ole Jensen, Peter Hagoort, “I see what you mean: Theta power increases are involved in the retrieval of lexical semantic information”, *Brain and Language* 106(1), 2008, p. 15-28.

¹⁵ Marta Kutas et Kara D. Federmeier, “Electrophysiology reveals semantic memory use in language comprehension”, *Trends in Cognitive Sciences* 4(12), 2000. p. 463-470.

¹⁶ Michael Posner, “Orienting of Attention”, *The Quarterly journal of experimental psychology* 32(1), 1980, p. 3-25.

¹⁷ Jennifer K. Roth, Marcia K. Johnson, Carol L. Raye, R.

Todd Constable, “Similar and dissociable mechanisms for attention to internal versus external information”, *NeuroImage* 48(3), 2009, p. 601-608.

¹⁸ Edward Awh, Vogel EK, S. H. Oh, “Interactions between attention and working memory”, *Neuroscience* 139(1), 2006, p. 201-208.

¹⁹ R. P. Bentall, “The illusion of reality”, *op. cit.*, p. 82; Marcia K. Johnson, Carol L. Raye, “Reality monitoring”, *Psychological Review* 88(1), 1981, p. 67-85; Marcia K. Johnson, Sahin Hashtroudi, Stephen D. Lindsay, “Source monitoring”, *Psychological Bulletin* 114(1), 1993, p. 3-28; Gildas Brébion, Mark J. Smith, Jack M. Gorman, Xavier Amador, “Reality monitoring failure in schizophrenia: The role of selective attention”, *Schizophrenia Research* 22(2), 1996, p. 173-180; Armin Schneider, “Spontaneous confabulation, reality monitoring, and the limbic system — a review 1”, *Brain Research Reviews* 36(2-3), 2001, p. 150-160; Jennifer K. Roth, Marcia K. Johnson, Carol L. Raye, R. Todd Constable, “Similar and dissociable mechanisms for attention to internal versus external information”, *NeuroImage* 48(3), 2009, p. 601-608.

²⁰ The subject being aware of the imbalance between the respective parts of the internal fiction and of its “reality monitoring”, falls into the suffering stemming from the anxiety of failing in reality. In this, schizophrenia involves a double danger: that which stems from the often-disconcerting nature of the “visions” and that of the depression provoked by the awareness of one's own failures in the duty of reality.

²¹ Rene Wellek et Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, and Company, 1948. “As Wellek and Warren (Theory of Literature) point out in, there is a use for these invented stories, which is to entertain and instruct, a use that should not be confused with forgetting boredom. Fiction triggers desire, pleasure, escape and knowledge, without the seriousness of a duty to accomplish, a lesson to learn. This plural pleasure is to live adventures that daily life refuses us, to which we access by proxy. The knowledge transmitted by fiction is of a different order from that provided by science, philosophy or history”. Yves Chemla about Francis Tremblay, *La Fiction en question*, Montréal, Balzac-Le Griot editor, “Littératures à l'essai”, 1999. Cf. Acta Fabula, Autumn 2000, 1(2), École Normale Supérieure, Paris.

²² Jean-Louis Baudry, “Le dispositif”, *op. cit.*

²³ Étienne Souriau, “La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, *Revue internationale de filmologie* 27(8), 1951.

²⁴ In *The Trial* of Franz Kafka, the literary effect of “reversal of experiences” consists precisely in this substitution of the momentary experiences of the waiting corridors in the legal institutions of the Austro-Hungarian Empire, for the synthetic experience of the long period between

the indictment and the execution of the sentence.

²⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London, Routledge, 1985.

²⁶ Motohiro Kimura, Erich Schröger, István Czigler, Hideki Ohira, “Human Visual System Automatically Encodes Sequential Regularities of Discrete Events”, *Journal of Cognitive Neuroscience* 22(6), 2010, p. 1124-1139.

²⁷ James E. Cutting., “Perceiving Scenes in Film and in the World”, In Joseph D. Anderson and Barbara Fisher Anderson (eds.), *Moving image theory: Ecological considerations*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 9-27.

²⁸ Katrin S Heimann, Sebo Uithol, Marta Calbi, Maria A Umiltà, Michele Guerra et Vittorio Gallese, “‘Cuts in Action’: A High-Density EEG Study Investigating the Neural Correlates of Different Editing Techniques in Film”, *Cognitive Science* 41(6), 2017, p. 1555-1588

²⁹ Katriina Pajunen, *Immersed in Illusion: An Ecological Approach to the Virtual Set*, “Acta Universitatis Lappeenensis” 244, Bookwell, 2012,

³⁰ Piotr Francuz et Emilia Zabielska-Mendyk, “Does the Brain Differentiate Between Related and Unrelated Cuts When Processing Audiovisual Messages? An ERP Study”, *Media Psychology* 16(4), 2013, p. 461-475

³¹ Pia Tikka, Aleksander Väljamäe, Aline W. de Borst, Roberto Pugliese, Niklas Ravaja, Mauri Kaipainen et Tapio Takala, “Enactive cinema paves way for understanding complex real-time social interaction in neuroimaging experiments”, *Frontiers in Human Neuroscience*, 01 November 2012.

³² Kaisu Lankinen, Jukka Saari, Yevhen Hlushchuk, Pia Tikka, Lauri Parkkonen, Riitta Hari et Miika Koskinen, “Consistency and similarity of MEG- and fMRI-signal time courses during movie viewing”, *NeuroImage* 173, 2018, p. 361-369.

³³ Marcin Sobieszczanski, *Les médias immersifs informatisés. Raisons cognitives de la ré-analogisation*, Bern, Peter Lang, 2015.

³⁴ Pia Tikka, Rasmus Vuori et Mauri Kaipainen, “Narrative logic of enactive cinema: Obsession”, *Digital Creativity* 17(4), 2006, p. 205-212.

³⁵ “When we talk about the semiology of cinematographic language, we must at the same time talk about the semiology of reality”, extract from an interview with Pier Paolo Pasolini with Jean-André Fieschi in *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966) in an André S. Labarthe's production (“Cinéastes de notre temps”) at ORTF on 15/11/1966.

Hybride VR

Laurent Bonnotte

Est-il possible de proposer une poésie autour de la réalité virtuelle, qui se décale un peu des spéculations et débats sur le métavers, annoncés en grande pompe, à coup d'investissements massifs, de recherches sérieuses ou douteuses, de fictions pour la plupart redondantes, et d'interrogations multiples ?

Rien de sûr, mais essayons tout de même.

En 2022 les annonces se multiplient sur la concrétisation d'un méta-monde virtuel, une nouvelle bulle de la technosphère, où nous nous colocaliserons avec nos avatars tout en pixels. L'imaginaire hollywoodien semble déjà dominer les modes esthétiques et narratives qui accompagneront le développement économique compétitif des métavers.

Sur ces quelques pages, le doute, l'imagination et les connaissances fragmentées, apportent leurs premiers lots d'images et de mots dans une tentative de réflexion poétique.

Après-tout, à chacun sa spéculation métaverique !

inspiration en regardant un masque kwakiult

reprendre l'ontologie animiste selon Philippe Descola

revisiter à ma manière des incohérences sensorimotrices de la réalité virtuelle

*ici étudiées par un autre Philippe Fuchs
uniquement celles dont on s'accommode plutôt bien*

*merci Philippe je vais parler de décalage sensorimoteur
pour vivre un autre paradigme perceptif*

incarner cet avatar animal



être paré d'un corps de plumes

pas si vite

même une belle simulation qui suit bien mes gestes

même des sangles qui me placent à l'horizontale et pourquoi pas un ventilateur en pleine face

*pas question que mon imagination se dissolve dans la facilité VR
besoin d'imaginer comme si
comme l'oiseau il me faut ressentir la
poussée de l'air sur les plumes que je n'ai pas
et chaque variation tonique sur l'architecture musculo-squelettique
que je n'ai guère plus*

*inspiration en écoutant le morceau Puppet motel
la voix trafiquée, les paroles et la musique de Laurie Anderson donnent le ton en 1994
Jette un oeil sur la face cachée des mondes virtuels*

*des boucles et des boucles de rétroaction
du regard au phallus
du phallus au regard*

les fantasmes

pourquoi pas

mais trop souvent fast food



pour consommer des boucles et des boucles encore et encore

*boucles fermées sur elles-mêmes
il va nous falloir fissurer ces espaces temps pré-déterminés*

*hope for a medium that could convey dreaming
nous écrit Jaron Lanier en 2017
dans ses 52 définitions non linéaires de la VR*

ce coup-ci c'est un texte d'Hito Steyerl qui m'inspire
en chute libre *en 2011*

elle nous dit *les nouvelles technologies ont permis au regard*
observateur et détaché de devenir toujours
plus inclusif et omniscient
au point de devenir massivement intrusif

et plus loin d'ajouter aussi que nous sommes dans une chute
qui se saisit d'un monde de forces et de matière
dépourvue de toute stabilité originelle *liberté effrayante*



Je me dis que nous pouvons scruter, quantifier nos manières d'agir et nos choix
d'actions dans ce que l'on est parti pour appeler pompeusement les metavers
nos manières d'agir et nos choix d'actions mais dans des images de synthèse

il serait dommage de penser qu'elles sont solides et stables
et d'oublier que nous sommes

toujours

en

chute

libre

Bubble vision

merci encore Hito

mais aussi bulle spéculative autour de la VR



Entropia
mundi

?

Je ne pouvais m'empêcher de regarder la Vénus de Velasquez sous
l'angle d'Eros et de Narcisse

Je fais un parallèle avec ces jeunes gens rivés aux écrans et réseaux sociaux
qui regardent d'autres en train de se mirer

Qui se mirent eux-mêmes en train de se regarder

Comme une mise en abîme

Mais pas seulement Il y a aussi un jeu des apparences

Jouer sa propre transformation
sous un abord érotique plus ou moins voilé assumé ou non

Une poésie de la sexualité qui mue mais qui dans le fond tourne toujours autour de
la même chose



L'industrie de la VR qui n'affiche que difficilement sa part refoulée

et pourtant
les gens vont jouer de plus en plus avec leurs apparences dans leurs relations
Certain-e-s rares avec une créativité débordante
dans une masse mainstream

Et pour les nouveaux amants du cyber espace
hybridations curieuses attirantes déroutantes
seront à trouver
comme des pépites
dans ces flots hyper narcissiques

Une thérapie relaxante par processus immersif

pour diminuer angoisse ou douleur ou anxiété

Pourquoi pas mais ne se servir que de l'aspect 360 degrés
en simulation visuo-vestibulaire
m'apparaît comme bien limité

Des images qui tentent de faire oublier le corps ce n'est
vraisemblablement pas un travail thérapeutique
bien solide

Si je devais utiliser un tel dispositif alors je développerais quelque chose qui
incluerait bien plus notre corporéité



J'imagine par exemple un capteur du rythme cardiaque branché sur moi thérapeute
Mon coeur
ma respiration
qui auraient une influence sur les rythmes et mouvements
des images et des sons diffusés
dans le casque du patient

Un vrai travail en profondeur pour lui comme pour moi

Harmoniser mes battements mes émotions
avec ses images et tensions à lui

*Ou encore autre exemple une captation de mes mouvements
mobilisant le patient et lui renvoyant visuellement et
auditivement
les forces des flux kinesthésiques tactiles et vestibulaires
Vague évocation en moins psychanalytique du roman de Roger Zelazny
Le maître des rêves*



*Des possibilités qui offriraient au patient comme au thérapeute
une médiation pointue
qui ne se reposerait pas sur une consommation globalement passive d'images*

*Des possibilités qui offriraient un travail
sur la durée dans une mise en relation thérapeutique singulière
par les interfaces et les images
incarnées*

*Il serait bien risqué de peu ou pas considérer
le changement de paradigme sensorimoteur
dans le cas des enfants*

*Celui lié aux images interactives et immersives
ne met pas les bambins dans une expérience équivalente à celle des grands*



*Eux qui durant leur développement ont tant besoin
de nouer une relation au monde
selon toutes afférences
multimodales*

Psychisme et comportement de(s) mathématiciens : jusqu'au trouble du spectre de l'autisme ?

Jean-Paul Allouche

Nous nous proposons d'aborder la question d'une éventuelle spécificité comportementale ou psychique des « mathématiciens », puis de tenter un parallèle entre les/des mathématiciens et des individus diagnostiqués « TSA », c'est-à-dire ayant un trouble du spectre de l'autisme. Cet article reprend en l'élargissant une première tentative de l'auteur¹. Avertissement : nous ne sommes officiellement que mathématicien, nos réflexions ne devraient être prises que comme un essai d'un non-spécialiste qui se risquerait à aborder des domaines à la frontière de la psychologie, de la neuro-psychologie, de la psychanalyse, de la médecine, voire de la sociologie ou de l'ethnologie, pour lesquels nous n'avons pas de compétence sérieuse.

Une assignation fréquente classe les individus en deux catégories bien distinctes, les « littéraires » et les « scientifiques ». Cette distinction, faite dès un âge tendre, perdure longtemps après, et il est parfois de bon ton de revendiquer être l'un et (surtout pas) l'autre. Même la littérature² s'empare de cette dichotomie, quitte à brouiller les pistes en décrivant parfois des individus qui sont à la frontière entre les deux catégories, voire des deux côtés. Le représentant le plus emblématique de la catégorie des scientifiques est bien sûr le *matheux* (conformément à l'usage usuel du bon français, quand nous écrivons « le matheux » ou « le mathématicien », ceci ne présage en rien du sexe ou du genre de l'individu ainsi désigné). Commençons par indiquer qu'il n'est pas facile de définir ce qu'est un mathématicien ; pour reprendre une question posée par Laurence Maillard-Teyssier et l'auteur³ un matheux est-il : « un enseignant en mathématiques ? un chercheur en mathématiques ? un intoxiqué au Sudoku ? » On peut peut-être se limiter aux individus qui enseignent des mathématiques à n'importe quel niveau (encore que le fait d'appeler maintenant dans l'enseignement primaire « mathématiques » ce qui s'appelait « calcul » il n'y a pas si longtemps soit trompeur) ou qui font de la recherche en mathématiques ? Ou, de manière un peu plus générale, aux individus qui ont suivi des études universitaires de mathématiques. Et pour le grand public, qu'est-ce qu'un mathématicien ? Je me souviens

par exemple d'un enfant à qui je donnais des cours de math. : son père me demandait à intervalles réguliers combien il me devait. À quoi je répondais qu'il y avait tant d'heures à tant l'heure, lui laissant le soin de faire la multiplication. Il me disait « *mais vous êtes matheux non ?* », et moi, me croyant drôle alors que je n'étais au fond que poliment insolent, de répondre « *matheux oui, pas épicier* ». Nous reviendrons sur la question de ce qu'est un mathématicien pour le grand public un peu plus loin.

À défaut de savoir ce qu'est un mathématicien, on peut se demander à quoi on peut reconnaître un matheux. Au-delà des clichés, pas toujours injustifiés, y a-t-il des caractéristiques physiques ou psychiques qui permettent de classer rapidement et avec une quasi-certitude un individu en affirmant que c'est un mathématicien ? Devant la non-vraisemblance ou la relative rareté (?) de différences physiques, sauf peut-être dans les caricatures présentes dans certains ouvrages de science-fiction ou de littérature fantastique, nous nous proposons d'aborder plutôt l'aspect psychique, de manière générale et vague d'abord, puis en tentant un parallèle entre les/des mathématiciens et des individus « diagnostiqués » comme ayant des troubles autistiques ensuite.

Une première indication que « les mathématiciens » sont, peut-être, différents au plan psychique pourrait

être donnée par leur rapport à la psychanalyse, et pas seulement parce qu'il y a des matheux qui sont aussi psychanalystes (nous citerons par exemple Daniel Sibony ou Monique Nguyen Thanh Liem – rappelons que nous utilisons le mot matheux ici au sens de « qui a suivi des études universitaires de mathématiques ») ou que mathématiciens et psychanalystes ont souvent eu des discussions et réflexions fécondes (on lira par exemple l'ouvrage *À l'ombre de Grothendieck et de Lacan* d'Alain Connes et Patrick Gauthier-Lafaye). Bien sûr, le fait que des matheux psychanalystes s'intéressent aux caractères psychiques des matheux ne signifie pas nécessairement qu'il y a des liens entre ces deux disciplines, ni que le psychisme des matheux est différent de celui d'autres individus. Voire. Par exemple, Monique Nguyen Thanh Liem explique :

Il me semble tout à fait important de différencier les aspects extérieurs de la pensée mathématique, ses modèles, ses résultats, et le fonctionnement inconscient des mathématiciens qui en sont la source. C'est là où le matériel clinique est totalement absent, puisque les grands mathématiciens ne font jamais d'analyse personnelle ; quant à ceux qui sont « seulement » enseignants de mathématiques, je tiens à souligner le fait que leur proportion sur un divan est d'environ 1 %, alors qu'il me semble pouvoir dire que celle des autres intellectuels (littéraires, physiciens) ou créateurs (peintres) serait d'environ 20 %. Il est évident que je ne me retranche pas là derrière des statistiques pour la pratique desquelles je n'ai pas grande sympathie. Je tiens seulement à noter cet ordre de comparaison, dont je suis certaine et qui est sûrement significatif. Significatif ? de ce que la pratique des mathématiques est une défense bien réussie ? Ou bien une forme d'autoanalyse⁴ ?

Une piste dans cette même direction qui mériterait peut-être d'être explorée plus systématiquement est la dualité plaisir-douleur dans la description que certains mathématiciens font de leur travail de recherche. Depuis le fameux « *il n'y a pas de mathématiques sans larmes* » jusqu'aux descriptions du plaisir – mélange – de faire des mathématiques^{5,6}.

Les mathématiciens auraient-ils un comportement « caractéristique » ? Si l'on demande autour de soi, y compris à certains mathématiciens, si « les matheux », et plus particulièrement les chercheurs en mathématiques ont un comportement spécifique, les réponses les plus courantes seront affirmatives, citant tour à tour un côté peu communicatif, voire renfermé, en tout cas assez peu « adapté » socialement, jusqu'à un goût presque maniaque pour des collections d'objets improbables, en passant par une mémoire d'éléphant pour retenir des choses qui semblent peu utiles (tous les numéros de téléphone d'un annuaire, tous les horaires de tous les trains circulant en Europe, etc.). Ces spécificités peuvent en fait faire penser aux comportements d'individus ayant un trouble du spectre de l'autisme (TSA), ce qui nous permet d'aborder une seconde partie de cette réflexion.

La lecture des symptômes du TSA, et en particulier – mais pas uniquement – du syndrome d'Asperger⁷, fait beaucoup penser aux comportements de « matheux » que nous venons d'évoquer, y compris l'aptitude à faire très vite des calculs compliqués et auxquels personne ne comprend rien (on pense irrésistiblement à la scène des cure-dents dans le film *Rain Man*⁸, de Barry Levinson, 1988 où le personnage, magnifiquement joué par Dustin Hoffman, donne instantanément le nombre de cure-dents tombés par terre. On remarquera d'ailleurs qu'il dit d'abord 82, puis 246. Est-ce à dire qu'il est suggéré qu'il les a d'abord comptés trois par trois ?) Ces remarques, jointes au fait que nous avons rencontré plusieurs mathématiciens ayant un enfant autiste, nous a amené il y a plusieurs années à nous demander s'il y avait un lien entre mathématiques et autisme, et beaucoup plus récemment à écrire un billet sur le site *Images du CNRS* ; comme je l'indiquais dans cette dernière référence :

[...] y aurait-il une sorte de prédisposition génétique qui faisait que certains individus pouvaient « basculer » soit du côté des troubles autistiques, soit du côté des mathématiques (soit les deux). On m'expliqua que d'une part il y avait

plusieurs sortes d'autismes, d'autre part que je pensais peut-être uniquement au « syndrome d'Asperger ». Et surtout, ajouta-t-on, si ce que je disais était avéré, il y aurait quelque chose comme une « bosse des math. », et que l'on savait bien qu'il n'existait rien de tel. J'imaginai proposer une étude statistique, mais comment et avec qui ? Mes tentatives avortées, plus tard et dans un autre domaine, de collaborer avec le milieu médical sur des explorations de statistiques, me prouvèrent a posteriori que j'avais été sans doute sage de ne point essayer⁹.

La découverte d'un travail de Simon Baron-Cohen, Sally Weelwright, Amy Burtenshaw et Esther Hobson¹⁰, dont nous dirons de manière exagérément simplificatrice qu'il propose une étude de la corrélation entre le fait d'être mathématicien et le fait d'avoir un trouble du spectre de l'autisme, me convainquit de reprendre ma quête bibliographique, et me fit constater que plusieurs autres références sur le sujet de liens éventuels entre autisme et mathématiques étaient disponibles. En particulier, deux articles de Michael Fitzgerald attirèrent mon attention. En effet ceux-ci parlaient de mathématiciens à la fois « connus », y compris du grand public, et que je « connaissais » moi-même : l'un, Paul Erdős, pour l'avoir rencontré en chair et en os et avoir lu plusieurs de ses articles, et l'autre, Srinivasa Ramanujan, pour avoir été exposé à plusieurs de ses travaux. Le premier de ces articles¹¹ ne pose la question de son titre que de manière rhétorique, puisque l'auteur décrit chez Erdős cinq aspects classiques du syndrome d'Asperger : « *Severe impairment of reciprocal social interaction, All-absorbing narrow interests, Non-verbal communication problems, Imposition of routines and interests, Motor* » en donnant des détails plus précis spécifiques à Erdős pour chacun de ces aspects. Le deuxième de ces articles¹² est consacré à Ramanujan, et l'auteur compare, comme il l'avait fait pour Erdős, des traits spécifiques de ce mathématicien (à savoir ici « *Impairment in social interaction, All-absorbing narrow interest, Imposition of*

routines and interests, Speech and language problems, Communication problems, Motor clumsiness ») avec les descriptions de Hans Asperger¹³.

L'une des dernières références que j'ai l'intention de citer ici (bien sûr il faudrait aussi mentionner au moins toutes les références que cette dernière cite à son tour...) a ceci de particulier qu'il s'agit d'un article paru dans une revue de ou pour mathématiciens¹⁴. On y apprend en particulier que le syndrome dit d'Asperger avait été en fait décrit par Grunya Efimovna Sukhareva (Груня Ефимовна Сухарева) en 1926. Serait-il possible que son travail ait été volontairement ignoré par Asperger parce qu'elle était juive et que lui avait des sympathies nazies ? — ou, « simplement », pour reprendre les termes des auteurs de l'article¹⁵ : « *Being Jewish, a citizen of the Soviet Union and publishing in German and Russian, in addition to being a woman, may at the time not have been a successful formula for achieving international acclaim.* » Dans l'article de James déjà cité, une intéressante traduction de quelques phrases d'Asperger indique un aspect « positif », dont on n'est peut-être pas assez conscient, du syndrome donc de Sukhareva-Asperger :

To our own amazement, we have seen that autistic individuals, as long as they are intellectually intact, can almost always achieve professional success, usually in highly specialized academic professions, often in very high positions, with a preference for abstract content. We found a large number of people whose mathematical ability determines their professions, mathematicians, technologists, industrial chemists and high-ranking civil servants. [...] A good professional attitude involves single-mindedness as well as a decision to give up a large number of other interests. Many people find this a very unpleasant decision. Quite a number of young people choose the wrong job because, being equally talented in different areas, they cannot muster the dedication to focus on a single career. With the autistic individual the matter is entirely different. With collected

*energy and obvious confidence and, yes, with a blinkered attitude towards life's rich rewards, they go their own way, the way in which their talents have directed them since childhood*¹⁶.

Un éclairage donné par cet extrait est que, non seulement il n'y a pas qu'entre autisme et mathématiques qu'il pourrait y avoir une corrélation (l'auteur suggère : « *Possible cases of the syndrome can be found throughout the arts and sciences. For instance, the painters Kandinski, Turner, and Utrillo, the composers Bartok and Bruckner, the philosopher Wittgenstein, the chemist Marie Curie and her elder daughter the atomic physicist Irène Joliot-Curie have all been suggested.* »), mais encore que certains aspects du trouble autistique, loin de représenter un handicap, sont au contraire une spécificité qui peut mener certains individus à d'impressionnantes réalisations, le plus souvent de nature purement abstraite.

Nous ne pouvons pas conclure cet article sans citer quelques films qui sont liés au thème des éventuels liens entre mathématiques et autisme. Nous avons déjà cité *Rain Man*. Il faut bien sûr citer *The Imitation Game* (*Imitation Game* ou *Le jeu de l'imitation*, Morten Tyldum, 2014) consacré à Alan Turing, qui était vraisemblablement Asperger¹⁷. On peut aussi penser à *Monsieur je sais tout*, de François Prévôt-Leygonie et Stephan Archinard ; à *X+Y* (ou *A brilliant young mind*, *Le monde de Nathan*, 2014) de Morgan Matthews, inspiré de son documentaire *Beautiful young minds* (2007) que Simon Baron-Cohen a commenté¹⁸ ; à *Mr Wolff* (*Le comptable*, Gavin O'Connor, 2016). Notons que certains films peuvent faire croire, probablement à tort, à l'autisme de certains personnages qu'ils décrivent : par exemple le film de Ron Howard en 2001, *Un homme d'exception*, sur John Forbes Nash (ce dernier semble plutôt avoir été schizophrène), ou le film de Gus Van Sant en 1997, *Good Will Hunting* (ou *Will Hunting*, ou *Le destin de Will Hunting*) avec Matt Damon, dont le personnage principal, imaginaire, est plutôt surdoué que réellement autiste. On pourrait bien sûr trouver d'autres films sur ce thème,

par exemple en consultant deux ouvrages¹⁹ consacrés au thème « mathématiques et cinéma » et en essayant de « détecter » parmi les mathématiciens que l'on y croise ceux qui pourraient avoir été autistes : il resterait bien sûr à vérifier dans leurs biographies que les films les concernant n'ont pas été trop romancés, puis à consulter la littérature scientifique ainsi que des spécialistes pour essayer d'obtenir un « diagnostic » sérieux.

En conclusion, il nous semble nécessaire de rappeler qu'il convient d'être prudent sur les questions posées dans cet essai : les troubles du spectre de l'autisme étant considérés par la communauté scientifique comme des pathologies neuro-développementales, il ne faudrait pas que le fait d'être mathématicien soit un motif de... consultation médicale.

Remerciements : Nous remercions en particulier Louis-José Lestocart pour nous avoir incité à écrire cet article et pour ses commentaires, Jean-Luc Joly pour nous avoir donné il y a fort longtemps une copie de l'article de Monique Nguyen Thanh Liem et pour ses remarques, et Gabriel Sabbagh pour un intéressant échange de courriels sur le sujet.

¹ Jean-Paul Allouche, « Mathématiques et autisme », Images des Mathématiques, CNRS, 2019, disponible à l'URL : <https://images.math.cnrs.fr/Mathematiques-et-autisme.html>

² Je pense par exemple au récent livre de Nathalie Azoulai, *La fille parfaite*, Paris, P.O.L., 2022.

³ Jean-Paul Allouche et Laurence Maillard-Teyssier, « Mathématiques, musique et émotion », *Mathématiques & Sciences humaines / Mathematical Social Sciences* 178, 2007, p. 119-124.

⁴ Monique Nguyen Thanh Liem, « Les mathématiques : défense ou sublimation ? », *Revue française de psychanalyse* 43(5-6), 1979, p. 1019-1030.

⁵ Jean-Pierre Kahane, « Le plaisir des mathématiques », *Revue de la filière mathématique* 116(1), 2005.

⁶ Jean-Paul Allouche, « Plaisir des mathématiques », *Journal de l'ATHÉLEC (Association des thérapeutes du langage et de la communication)* 29, 1991, p. 4-6.

⁷ Voir par exemple l'article : Michel Grollier, Marie Leblanc et Soizig Michel, « Autisme sévère, syndrome d'Asperger, écarts et similitudes », *L'Évolution Psychiatrique* 81, 2016, p. 446-459, voir aussi le livre : Tony Attwood, *Le syndrome*

d'Asperger, Questions de personne - Série TED, De Boeck Supérieur, 2018.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1DrdJbA1H50&t=6s>

⁹ Jean-Paul Allouche, « Mathématiques et autisme », *op. cit.*

¹⁰ Simon Baron-Cohen, Sally Weelwright, Amy Burtenshaw et Esther Hobson, « Mathematical Talent is Linked to Autism », *Human Nature* 18, 2007, p. 125-131. [Il se trouve que le premier auteur est le cousin de Sacha Baron-Cohen qui a joué en particulier dans le film *Borat*.]

¹¹ Michael Fitzgerald, « Did "The Man Who Loved Only Numbers", Paul Erdos [sic], have Asperger syndrome? », *Nordic Journal of Psychiatry* 53, 1999, p. 465-466.

¹² Michael Fitzgerald, « Did Ramanujan have Asperger's disorder or Asperger's syndrome? », *Journal of Medical Biography* 10, 2002, p. 167-169.

¹³ Hans Asperger, « Die "Autistischen Psychopathen"

im Kindesalter », *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 117, 1944, p. 76-136.

¹⁴ Ioan James, « Autism in mathematicians », *The Mathematical Intelligencer* 25, 2003, p. 62-65.

¹⁵ Irina Manouilenko et Susanne Bejerot, « Sukhareva-Prior to Asperger and Kanner », *Nordic Journal of Psychiatry* 69, 2015, p. 1-4.

¹⁶ Ioan James, « Autism in mathematicians », *op. cit.*

¹⁷ Henry O'Connell et Michael Fitzgerald, « Did Alan Turing have Asperger's syndrome? », *Irish Journal of Psychological Medicine* 20, 2003, p. 28-31.

¹⁸ Simon Baron-Cohen, « Autism, maths, and sex: the special triangle », *The Lancet - Psychiatry* 2, 2015, p. 790-791.

¹⁹ Alfonso Jesús Población Sáez, *Las Matemáticas en el cine*, Grenade, Proyecto Sur de Ediciones, 2006.

Jérôme Cottanceau, *Les maths font leur cinéma. De Will Hunting à Imitation Game*, Paris, Dunod, 2021.

Méconnaissance de Proust (Foucault)

Anne Simon

Ricœur contourne Proust, Sartre bataille avec lui, Merleau-Ponty le traverse, Deleuze le trafique, Levinas s'en fascine, Barthes l'assimile : Foucault l'ignore, ou presque¹. Dans le concert bouillonnant des années fructueuses de la post-phénoménologie, de l'herméneutique et du structuralisme, Proust n'a étrangement pas été pour le philosophe un interlocuteur, alors même que nombre des sujets qu'il aborde se retrouvent dans la Recherche. Foucault, qui a pourtant lu et relu Proust, s'est refusé à engager le dialogue avec le représentant par excellence de notre épistémè, en une forme de déni dont je vais analyser les raisons et les modalités : c'est incognito que le romancier œuvre au cœur de la pensée foucauldienne.

Proust, écrivain de l'institution ?

Proust aimait ceux qu'il appelle les « classiques », dont il s'est toujours attaché à démontrer le caractère révolutionnaire en leur temps² : loin que les grands auteurs soient conçus comme faisant barrage à la pensée en acte, ils sont perçus comme des « pigeons fraternels³ » aptes à indiquer la route à suivre à tout écrivain désireux de créer, c'est-à-dire de distordre les cadres de la syntaxe pour réinventer la structure profonde de notre rapport au monde. Pour Foucault cependant, le fait qu'un écrivain soit reconnu par l'institution risque fort d'en amoindrir la portée – son inscription, même tardive, dans l'institution ren-

dant peut-être suspecte, par rétroaction, la valeur de cette portée initiale. En 1966, il inclut ainsi Proust dans la ligue des « sentinelles » conservatrices de la « culture française » :

Qui dira jamais de quelles puissantes défenses nous avons entouré, depuis le XIX^{ème} siècle, la « culture française » ? Les douces, les grandes figures familières où nous aimons nous reconnaître, nous soupçonnons à peine la foudre qu'elles écartaient. Ces hérauts n'étaient peut-être que des sentinelles obstinées : les romantiques nous ont gardé de Hölderlin, comme Valéry de Rilke ou de Trakl, Proust

de Joyce, Saint-John Perse de Pound. [...] Voilà bientôt deux siècles que nous sommes en défense. Nous vivons au cœur d'un discours crénelé⁴.

Représentant méprisable du cosmopolitisme linguistique – feuille de vigne de l'antisémitisme – côté Céline, qui s'insurge contre la déstabilisation de la langue et de la culture françaises opérée par Proust, figure dodelinante de la « culture française » côté Foucault, qui prend le relais d'une canonisation qui s'est bien gardée de s'attarder sur les aspects les plus explosifs de la Recherche, le romancier oscille décidément d'un bord extrême à l'autre, au gré de lectures idéologiques... Quelques années plus tard, en 1973, à l'époque où Deleuze transforme pourtant en ritournelle la définition proustienne du respect de la langue comme attaque de la langue⁵, Foucault, interrogé sur son rapport à la littérature, persiste à intégrer Proust dans une sphère d'écriture institutionnelle, opposée à l'axe subversif positif « Blanchot, Bataille, Klossowski, Artaud », écrivains qui ont su selon lui bousculer « les limites et les catégories de la pensée », et faire « apparaître quelque chose qui était le langage même de la pensée⁶ » – ironie de l'histoire, cet axe est aujourd'hui daté au point de fonctionner comme un marqueur d'époque, parce que précisément récupéré par l'académie. Toujours sans surprise pour un lecteur actuel, il comprenait quelques années auparavant Leiris, Breton et, déjà, Blanchot – nous sommes en 1966⁷. Foucault tente donc de construire un nouveau panthéon, censé être plus maudit que le premier, prenant sans doute pour argent comptant le bruit et la fureur exhibée des uns, au détriment de l'ironie caustique de l'autre, de son lyrisme burlesque (Legrandin est à bien des égards une autocaricature de Proust, et la célébration des asperges-fées de « Combray » débouche sur un pot de chambre) ou de sa très relative intellectualité (la première expérience du temps retrouvé a lieu dans des latrines). Le philosophe précise ainsi :

je suis beaucoup plus gêné, en tout cas beaucoup moins impressionné, par les écrivains, même les grands écrivains, comme

peuvent l'être, par exemple, Flaubert ou Proust. [...] je dois dire que je ne me sens pas pris ni véritablement bouleversé par la lecture de tels écrivains. Et plus ça va, moins je m'intéresse à l'écriture institutionnalisée sous la forme de la littérature. En revanche, tout ce qui peut échapper à cela, le discours anonyme, le discours de tous les jours, toutes ces paroles écrasées, refusées par les institutions ou écartées par le temps [...], tout ce langage à la fois transitoire et obstiné qui n'a jamais franchi les limites de l'institution littéraire, de l'institution de l'écriture, c'est ce langage-là qui m'intéresse de plus en plus⁸.

On peut certes comprendre qu'ayant été édité chez Gallimard (non sans mal !), Proust s'insère du même coup dans la « littérature ». Mais l'axe Bataille-Blanchot-Foucault relève en ce cas lui aussi de l'institution littéraire... En outre, de la part d'un homme qui vient d'être candidat et élu, en 1969, au Collège de France, la critique de l'institution peut paraître savoureuse. Proust pour sa part se gausse des stratégies des uns et des autres pour intégrer telle Académie, tel Club, tel salon, et sa description du Collège de France, « où le professeur de sanscrit parle sans auditeur », mis à part quelques « loqueteux » qui « vont suivre le cours, mais seulement pour se chauffer⁹ », n'est pas vraiment révérente :

Décidément, baron, dit Bichot, si jamais le Conseil des facultés propose d'ouvrir une chaire d'homosexualité, je vous fais proposer en première ligne. Ou plutôt non, un institut de psychophysiologie spéciale vous conviendrait mieux. Et je vous vois surtout pourvu d'une chaire au Collège de France, vous permettant de vous livrer à des études personnelles dont vous livriez les résultats, comme fait le professeur de tamoul ou de sanscrit devant le très petit nombre de personnes que cela intéresse. Vous auriez deux auditeurs et l'appariteur, soit dit sans vouloir jeter le plus léger soupçon sur notre corps d'huissiers, que je crois insoupçonnable¹⁰.

Nonobstant cette élection au Collège de France, Foucault n'en reste pas moins au premier chef, c'en est presque devenu un cliché, le penseur qui critique le rapport entre savoir et pouvoir – à tout le moins quand il est implicite et non thématique comme tel. Sa critique de Proust semble dès lors d'autant plus injuste : d'une part parce que ce dernier n'a été légitimé et érigé en classique qu'à partir, au mieux, du milieu des années 1950, quand une série de parutions font exploser le mythe de l'écrivain dandy et dilettante (publications chez Gallimard de *Jean Santeuil* en 1952, de la *Recherche* et de *Contre Sainte-Beuve* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1954, de la correspondance avec sa mère en 1953, de celle avec Jacques Rivière en 1955...) ; d'autre part parce que l'écrivain s'est confronté en permanence au discours institutionnalisé et aux codes sociolinguistiques. Est dès lors troublante l'incapacité de Foucault, qui ressemble fort à de la mauvaise volonté, à reconnaître en Proust celui qui a été, avant lui, obsédé par la parole vive autant que par la parole interdite. C'est en effet à un triple niveau que Proust renouvelle le rapport entre langage non institutionnel et discours littéraire. Au niveau de cette institution qu'est la langue française, Proust en révolutionne bien sûr la syntaxe – je n'y reviens pas ici car, même si Foucault omet le fait que c'est de l'intérieur même de la langue que Proust en subvertit la facture et l'usage, ce n'est pas là semble-t-il ce qui l'intéresse directement quand il parle de « paroles écrasées » (dans le contexte de la citation, il s'agit de celles des fous et des ouvriers) ou de « discours de tous les jours », qu'il envisage ici comme des *praxis* et des contenus, sans les rapporter aux *formes* linguistiques qui les inscrivent structurellement dans le champ de la parole dominée.

Le deuxième niveau aurait pu davantage intéresser le philosophe adepte de la subversion linguistique ou des discours forclos, dans la mesure où Proust introduit dans la *Recherche* des styles divers, des idiomes, des tics linguistiques, des paroles authentiques et fragilisées (celles de Françoise, des « courrières », de la rue parisienne...), des « Esprits » inanes et ri-vaux (ceux des Guermantes et des Verdurin),

des « cuirs » et des impairs (Françoise, le directeur du Grand Hôtel, Bloch...), des jeux de mots culturellement non maîtrisés (Cottard), et, bien sûr, des accents comiques, douteux ou méchamment moqués, de celui « lointainement tudesque¹¹ » de la princesse d'Orvillers, ou de celui faussement « rastaquouère¹² » du docteur Cottard. La prononciation germanique du prince de Faffenheim le décline socialement, alors qu'il est par excellence le personnage qui cherche à intégrer l'institution (en l'occurrence l'Académie des Sciences morales et politiques) : « *s'inclinant, petit, rouge et ventru, devant Mme de Villeparisis, le Rhingrave lui dit : "Ponchour, matame la marquise" avec le même accent qu'un concierge alsacien*¹³ ». La princesse Sherbatoff se ridiculise en décrivant avec son accent russe le petit clan Verdurin, de façon inconsciemment antiphrastique : « *j'aime ce petit celcle intelligent, agléable, pas méchant, tout simple, pas snob et où on a de l'esplit jusqu'au bout des ongles*¹⁴. » La mère du narrateur se gausse de Swann, dont l'aïeule juive, « la mère Moser », disait, avec un accent yiddish que l'amateur des salons mondains aurait renié, « *Ponchour Mezieurs*¹⁵ ». Quant au directeur du Grand Hôtel, c'est un « *poussah à la figure et à la voix pleines de cicatrices (qu'avait laissées l'extirpation sur l'une, de nombreux boutons, sur l'autre des divers accents dus à des origines lointaines et à une enfance cosmopolite*¹⁶ ». La *Recherche* est en outre truffée de délires étymologiques pour curés, d'anglais pour cocottes, de ridicules articles pour universitaires, et rend compte des conflits entre patois originaire et langage parisien désindividualisant, dont le narrateur sait pertinemment ce qu'ils recouvrent d'uniformisation politico-sociale. Enfin, on a assez reproché à Proust un certain nombre de dialogues indignes de figurer dans un roman de valeur : il est vrai qu'ils sont davantage représentatifs de la bourgeoisie, de la moribonde aristocratie ou de la paysannerie domestique, que du prestigieux monde ouvrier... Passer sous silence la prise en compte par Proust de la diversité des discours et son attention aux phénomènes de domination sociolinguistique revient à fausser son œuvre. De fait, le troisième niveau, et là encore on

aurait pu attendre le philosophe au tournant, est celui du langage des corps et des comportements : s'il est un auteur qui a su exprimer le poids de la stigmatisation tout autant que les dangers de l'autocensure et l'incorporation de la honte, c'est bien Proust. La honte sociale conduit ainsi Françoise à renier sa langue maternelle, Albertine et le narrateur à prendre les façons Guermantes. Quant à l'intégration de l'humiliation du stigmaté ethnique que le romancier analyse dès *Jean Santeuil*, Foucault passe à côté. Pourtant, en cette seconde moitié du XIX^{ème} siècle où l'antisémitisme creuse son lit en Allemagne, où les pogroms, auxquels la *Recherche* fait allusion, sévissent à nouveau en Russie¹⁷, Proust n'a cessé de mettre en relief les menaces que ce stigmaté représentait : « la campagne contre Dreyfus » constitue conjointement un symptôme et un point d'aboutissement de cette précarité de « l'assimilation des juifs français » que Walter Benjamin avait diagnostiquée comme relevant pour le romancier d'une « *expérience fondamentale*¹⁸ ». La puissance de la stigmatisation n'est pas seulement externe. Elle touche les êtres au cœur, engendrant un tragique désaveu de soi, que Proust repère et vilipende chez Gilberte ou chez certains membres de la famille Bloch... en une forme tout aussi retorse et détournée d'autocritique. Ainsi, une fois adoptée par le deuxième mari de sa mère (le comte de Forcheville), Gilberte Swann masque ses origines par un paraphe d'une perversité et d'une violence dont, plus encore que son père mort, elle est la première victime. Sa lâcheté, engendrée par un éperdu besoin d'intégration, se retourne en effet contre elle-même. En témoigne le champ lexical de la soustraction identitaire qui envahit cette expression de soi qu'est une *signature* :

Elle ménagea quelque temps la transition en signant G. S. Forcheville [...]. La véritable hypocrisie dans cette signature était manifestée par la suppression bien moins des autres lettres du nom de Swann que de celles du nom de Gilberte. En effet, en réduisant le prénom innocent à un simple G, Mlle de Forcheville semblait insinuer à ses amis que la même amputation appliquée au

nom de Swann n'était due aussi qu'à des motifs d'abréviation¹⁹.

Ce rébus est d'autant plus complexe que, imagé par différents signes – les initiales maudites – qui deviendront rapidement indécryptables, il est aussi constitué de différentes couches temporelles :

Même elle donnait une importance particulière à l'S, et en faisait une sorte de longue queue qui venait barrer le G, mais qu'on sentait transitoire et destinée à disparaître comme celle qui, encore longue chez le singe, n'existe plus chez l'homme.

Le retournement sur soi du biopouvoir conduit Gilberte non seulement à contrefaire son identité, mais à la « barrer » : il affecte son style au niveau le plus intime, celui de la graphie individuelle, autant que son enracinement familial ou ses manières d'être sociales.

Cette vaine tentative d'effacement de soi affecte tout aussi charnellement la prononciation de son nom lorsque Mlle Bloch tente, en la germanisant, de « *nier son origine familiale alors même que sa langue la trahit, surlignant son étrangeté, sa "non-francité"* » dans cet exemple repéré par Robert Kahn comme rejoignant « le coup du shibboleth²⁰ » biblique et derridien. Enfin, et nombreux sont les critiques qui l'ont relevé après Benjamin, la difficulté d'être juif en France au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle est en permanence croisée par Proust avec les *manières d'être* (ou de ne pas parvenir à être) inversi ou gomorrhéenne – des manières qui se traduisent par des *formes expressives*. L'homosexualité oblige en effet ceux et celles qui la refoulent ou la cachent par nécessité, à déplacer l'émission de sens : soit par l'usage du double sens, symptôme précisément de ce que Foucault appelle une « parol[e] écrasé[e] », soit par les ruses du langage corporel, vestimentaire ou comportemental. La danse seins contre seins²¹, les faisceaux lumineux qui permettent aux Gomorrhéennes de se repérer, les rayures vertes sur les chaussettes de Charlus, la célérité – se voulant invisibilité – des homosexuels pénétrant une Ambassade, un salon

ou un bordel, la parade volatile et amoureuse entre deux hommes que tout devrait socialement séparer (Charlus l'aristocrate et Jupien le boutiquier ou Morel le fils de domestique) sont autant de moyens que Proust fut le premier à décrire avec cette ampleur, pour rendre compte de l'efficacité du « langage transitoire et obstiné²² » auquel l'institution, qu'elle soit littéraire ou sociale, refuse tout droit de cité symbolique.

De l'auteur de la Recherche au personnage Barthes/Blanchot

Foucault ferait-il ici l'impasse sur ce qui le rapproche le plus de Proust, à savoir leur analyse des rapports entre langage et pouvoir ? On l'a vu, contrairement à la *quasi* totalité des penseurs français de l'après-guerre, Foucault ne prend pas la peine de se bricoler ou de se trafiquer un Proust. Il faut dire que Blanchot et Barthes, et à leur suite les disciples et autres compagnons de route du formalisme à tout va, s'en sont chargés pour lui. Au cœur des années 1960-1970, alors même que la vogue institutionnelle de l'autotélisme et du « désir d'écrire » bat son plein, conduisant Barthes à rejoindre Foucault au Collège de France, ou Blanchot à devenir la citation incontournable de l'époque, Foucault reproche à Proust... d'avoir été annexé par cette vogue, à laquelle il souscrit. Une série de formulations directement issue du *Livre à venir* de Blanchot, publié en 1959, vient ainsi définir Proust :

Proust conduisait son récit jusqu'au moment où débute, avec la libération du temps revenu, ce qui permet de le raconter ; de sorte que l'absence de l'œuvre, si elle est inscrite en creux tout au long du texte, le charge de tout ce qui la rend possible et la fait déjà vivre et mourir au pur moment de sa naissance²³.

La rhétorique de l'œuvre présente/absente, le stéréotype emprunté à Ricardou de « l'aventure d'une écriture²⁴ », nourrissent la prose de Foucault, qui colle définitivement sur Proust le masque fabriqué par Barthes au tournant des années 1960²⁵. En 1969, un passage caricaturalement blanchotien/barthésien porte

sur « l'écriture d'aujourd'hui » qui n'« est ré-ferée qu'à elle-même [...] ». *Ce qui veut dire qu'elle est un jeu de signes ordonné moins à son contenu signifié qu'à la nature même du signifiant²⁶ »*. « *Tout cela est connu ; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur²⁷ »* reconnaît quand même Foucault... Le philosophe place en effet Proust auprès de Flaubert et Kafka : leur œuvre est « meurtrière de son auteur », et, notation qui aurait pu le conduire à un développement, ils finissent par déstabiliser la notion d'œuvre elle-même.

Foucault passe donc à côté du fait que ce n'est pas Proust qui est partie prenante de l'institution, mais ses critiques – à la sphère desquels le philosophe lui-même appartient. Ces lecteurs s'acharnent à annexer Proust à la « nouvelle critique », rapidement devenue nouvelle institution littéraire des années 1960, certes porteuse de progrès inouïs en matière de critique (et de quelques dommages collatéraux). On va le voir en effet, nombre d'ouvrages de Foucault auraient pu emprunter à Proust exemples ou analyses, fût-ce pour s'en démarquer. Le philosophe qui a su décrypter le biopouvoir et la surveillance à l'œuvre dans la société issue de l'âge classique, ou les rapports intrinsèques entre savoir et pouvoir, n'a jamais tenté d'en retrouver la caractérisation chez le romancier. Il s'agit pourtant d'axes majeurs de la *Recherche*, tant idéologiques que romanesques (le narrateur dans la psyché duquel le lecteur pourrait vite se sentir enfermé se caractérise opportunément par une propension compulsive à la surveillance d'autrui), certes développés en fonction d'objectifs différents de ceux privilégiés par l'archéologue du savoir.

Panoptismes de Proust et Foucault

Charlus le Fou, le Voyeur, le Compulsif du Code ; Morel, homosexuel et forcené, soumis à l'espionnage délirant du premier ; Bloch et Legrandin, en proie à une surveillance et surtout une autosurveillance incessantes ; le narrateur, atteint du syndrome classique (de Racine à Mme de Lafayette) du contrôle absolu des consciences et des corps – tout particulièrement ceux d'Albertine, dont la punition

quotidienne consiste à être en permanence objet d'investigation, y compris après sa mort – , aucun de ces personnages n'est mentionné dans les *Dits et Écrits* de Foucault, pas plus que dans le reste d'une œuvre qui ne cite quasiment jamais Proust. Celui-ci fait pourtant parler les corps de ses contemporains, érigeant la littérature en art d'exhiber les fondements socio-historiques des codes collectifs. L'hésitation liminaire de Proust entre un roman, un essai philosophique, un ouvrage de mœurs et une étude critique prend fin lorsqu'il saisit comment intégrer ces différentes modalités cognitives dans la sphère du roman. Or la capacité à relier les domaines épistémologiques sera diagnostiquée par Foucault comme un apport majeur de Breton, Bataille, Leiris ou Blanchot, qui pratiquent une interdisciplinarité qui « efface les vieilles rubriques dans lesquelles notre culture se classait elle-même et fait sous nos yeux apparaître des parentés, des voisinages, des relations imprévus²⁸ ». Cette visée encyclopédique tant prisée par Foucault, qui permet de mettre au jour l'implicite des normes sociales, des habitudes de langage ou des pouvoirs sur autrui, œuvre tout au long de la *Recherche*, dans la description de réunions mondaines, de théories militaires, des manières de tuer un poulet comme des modes de manifestation du désir : « *les différences sociales, voire individuelles, se fondent à distance dans l'uniformité d'une époque* » et « *pour se rendre compte qu'un grand seigneur du temps de Louis-Philippe est moins différent d'un bourgeois du temps de Louis-Philippe que d'un grand seigneur du temps de Louis xv, il n'est pas nécessaire de parcourir les galeries du Louvre²⁹ »*.

L'effort accompli par Proust d'intégrer l'épistémè de son époque au sein du romanesque aurait pu influencer celui qui la repère au sein des discours ou des comportements les plus variés. Le lien notamment entre sexualité, contrôle et pouvoir apparaît, certes selon des points de vue différents, chez les deux auteurs. Dans l'épisode des miroirs médusants de la maison de Maineville, où, selon une relation scopique triangulaire, Charlus observe Morel qui l'observe l'observer, épisode qui se termine par la fuite du jeune homme terrifié lorsqu'il

se trouve confronté au regard de Charlus sur une photographie, ce dont il est profondément question, c'est de surveillance³⁰. Cette omniprésence du contrôle scopique est cependant présentée, à l'inverse des analyses de Foucault sur le panoptisme de Bentham, comme émanant non pas du corps politico-social, mais d'une psyché individuelle en quête d'un pouvoir absolu sur l'autre – Morel en deviendra quasi fou. Il n'en reste pas moins que le « potin³¹ », la révélation de ce que Cottard pense du narrateur (un nerveux qui aurait « *besoin de calmants³² »*) ou de ce qu'est profondément l'Albertine qui emploie la formule « *me faire casser³³ »*, sont autant de moments discursifs qui *renseignent*, au sens policier du terme, un narrateur bien souvent assimilable à un enquêteur ou un détective – il s'agit pour lui de ne pas laisser la jeune fille « *seule, sans [son] contrôle³⁴ »*.

Nul hasard, puisque ce narrateur découvre, au fil de sa vie, qu'il ressemble tellement à Tante Léonie qu'elle lui semble « *transmigrée en [lui]³⁵ »*. Que Foucault n'ait pas été fasciné par les moyens que la vieille femme emploie pour accéder au savoir social, et partant au pouvoir, fait problème une fois de plus, même s'il préfère se pencher sur les machines socio-politiques collectives et institutionnelles davantage que sur les pratiques individuelles. Tante Léonie est en effet à elle seule un *imago* de la tour de Bentham, une sorte de point focal autour duquel tournent et gravitent l'ensemble des habitants de Combray, chien errant compris. Le côté foucauldien de Tante Léonie est tel qu'elle n'a même plus besoin de sortir pour exercer sa surveillance et son omnipotence. Ce sont ses intermédiaires, qu'elle contrôle et manipule, qui le lui permettent, intermédiaires dont elle n'en dépend pas moins totalement et qui apprendront en outre vite à appliquer ses recettes, si l'on en juge par le comportement de Françoise vis-à-vis de la fille de cuisine, d'Eulalie sa rivale, ou bien sûr d'Albertine. Foucault date la naissance de la punition moderne, axée sur la surveillance et l'autosurveillance, de l'âge classique : pourtant, là encore, les comparaisons nombreuses de Proust avec l'étiquette de la cour de Louis xiv ne semblent pas lui parler. Il faut dire qu'un espoir subsiste

au royaume proustien du totalitarisme cognitif et psychique : le petit-neveu de Tante Léonie n'est pas si puissant qu'elle, car ses intermédiaires, Andrée, Rosemonde, Gisèle, Françoise, Aimé, sont eux-mêmes autant d'êtres à épier et surveiller. L'herméneutique règne à tel point qu'il n'est jamais possible d'en finir avec elle, le mensonge habitant la vérité, et l'art de l'esquive d'Albertine se propageant chez ceux-là mêmes qui l'ont le mieux connue.

On saisit ce qui différencie ici Foucault et Proust. Chez tous deux, le panoptisme est totalitaire, et se veut totalisant ; mais chez Proust, les ambivalences psychiques contrent en permanence le processus de connaissance. Au désir de tout découvrir, de tout montrer, de tout dire du narrateur s'opposent l'essentielle sournoiserie de Gilberte, Mélusine indécryptable, ou la duplicité d'Albertine (elles seront détaillées dans le chapitre « *“La même et pourtant autre” : le travail de la différence* »). L'œil proustien est un œil monadique, mais sa centralité se heurte au caractère incontournable de la relativité des points de vue et à l'impossibilité de l'emprisonnement total. Comme Foucault, Proust a bien compris que l'essence de notre contemporanéité se situe au niveau du contrôle des âmes et des corps ; le romancier nuance cependant ce paysage épistémologique en lui surimprimant un autre paradigme tout aussi prégnant, celui de l'éclatement de la vision et du mouvement du regard – tout se passe comme si la tour de Bentham était juchée sur des roulettes, ou en proie à un mouvement cosmique souvent aléatoire. L'œil de Vinteuil surveille sa fille, sa fille surveille ce regard et tente de l'aveugler, en un mouvement sans fin de réciprocité et d'échappement plus optimiste qu'il n'y paraît. Ou pour le dire autrement, alors que les machines de pouvoir fonctionnent toujours chez Foucault, un grain de sable les fait en permanence dérailler chez Proust.

Savoir et biopouvoir : spécificités proustiennes

La *Recherche* n'est donc pas la tour de Bentham de la société du tournant du siècle et de l'après-guerre : les faisceaux lumineux que le « je » projette dans les psychés des différents personnages sont toujours confrontés à

des parts d'ombre, à des points aveugles, à des incertitudes qui introduisent du jeu dans la surveillance et la connaissance d'autrui. Certes, le narrateur aimerait pénétrer les raisons des actions et des comportements de ses proches ou de ses fréquentations ; mais le panoptisme foucauldien trouve ici fort heureusement ses limites. Autrui, même enfermé dans une prison bourgeoise, demeure inconnaissable, parce qu'imprévisible, y compris pour lui-même. Les Verdurin peuvent se révéler charitables, le duc de Guermantes sensible à l'opinion de la femme aimée, les un(e)s et les autres homosexuel(le)s, etc. Les « *suppositions alternatives*³⁶ », ces « *soit que... soit que* » si drolatiquement proustiens, témoignent syntaxiquement de l'impossibilité d'une vision totalisante et définitive des consciences. Il n'en reste pas moins que la tentation de la surveillance d'autrui et que le savoir qui peut en découler renvoient bien sûr à un désir de maîtrise affectif ou social, comme la surveillance de soi : Albertine, Odette ou Legrandin le savent bien, eux qui utilisent l'art vestimentaire ou la mode pour incorporer leur ascension sociale.

Savoir, mais aussi bien sûr, pouvoir : Proust met en relief les différentes disciplines qui ont pour charge, non sans peine et sans impairs, de conformer les corps pour leur faire montrer ce qu'ils ne sont pas, et qu'ils finiront un jour par devenir, à force de travail sur eux-mêmes. Bloch est parti de très, très loin : il parvient pourtant à se fabriquer un corps « digne » d'être nommé Jacques du Rozier et de déambuler dans une matinée Guermantes. Tantôt le biopouvoir sert à renier son « atavisme », tantôt il œuvre malgré les individus au sein même de l'héritage et de l'inconscient sociaux... Mme Verdurin, la duchesse de Guermantes, si différentes en leur apparence, ont ainsi en partage une identique capacité à transformer la maîtrise et le respect des *habitus* et des *hexis* de leurs coteries respectives en un pouvoir social dictatorial. Alors certes, à côté de ces analyses foucauliennes ou bourdieusiennes, Proust ajoute l'hérédité génétique : les jeunes filles en fleurs portent en germe le visage et la voix hommages de leurs mères douairières³⁷, Saint-Loup et Swann

ont beau renier leurs origines, leur comportement corporel ou leur structure charnelle les *révèlent* subitement comme le fait un cliché dans la chambre noire. Il n'est donc pas ici question de plaquer Foucault sur Proust, et les théories de l'un sur le discours de l'autre. Mais les nuances et différences ne peuvent masquer le fait, indéniable et typiquement foucauldien, que les deux écrivains partagent une même épistémè, et lui appliquent un mode d'analyse commun, celui de l'herméneutique archéologique. Comme l'écrit Foucault, qui se situe lui-même dans la seconde catégorie :

On peut [...] envisager deux sortes de philosophes, celui qui ouvre de nouveaux chemins à la pensée, comme Heidegger, et celui qui joue en quelque sorte le rôle d'archéologue, qui étudie l'espace dans lequel se déploie la pensée, ainsi que les conditions de cette pensée, son mode de constitution³⁸.

J'ai l'impression qu'il y a deux grandes familles de fondateurs. Il y a ceux qui édifient et posent la première pierre ; il y a ceux qui creusent et évident. Peut-être sommes-nous, en notre espace incertain, plus proches de ceux qui creusent : de Nietzsche (plutôt que de Husserl), de Klee (plutôt que de Picasso)³⁹.

Les différences entre Proust et Foucault, tout genre discursif mis à part, restent à creuser. Deux pistes au moins peuvent être explorées. Les formes de l'engagement politique de Foucault l'empêchaient de pouvoir se sentir proche de Proust, qui peut donner l'impression que les seules prisons qu'il avait en tête sont celles que nous nous construisons nous-mêmes, sur le socle de nos désirs sociaux ou de nos circonvolutions psychiques. Le philosophe rate dès lors la dimension fondamentalement politique de l'œuvre de Proust. Pour ne donner qu'un exemple, contrairement à Merleau-Ponty, il passe à côté de *Jean Santeuil* lors de sa parution, avant-texte qui constitue le soubassement de la *Recherche* et qui peut être lu comme un témoignage irréfutable de l'émotion et de la colère de Proust, vitalement engagé contre l'antisémitisme de son époque,

mettant toute son énergie à tenter d'éviter un baigne bien réel à Dreyfus : *Jean Santeuil*, livre noir ? Force est de constater que le premier projet romanesque de Proust, au moment même où l'affaire se produit, est d'en tenir les comptes, d'en élaborer la mémoire et de la constituer comme archive – une archive qui sera ensuite indéfiniment convoquée et malaxée dans la *Recherche*⁴⁰.

La seconde piste renvoie à une question à la fois personnelle et théorique : les façons de vivre et d'envisager leur homosexualité, comme la définition de celle-ci, étaient sans doute trop éloignées. L'essentialisation complexe qu'opère Proust (entre autres parce que Gomorrhe est tout sauf le reflet inversé de Sodome) le conduit à définir les invertis comme des « *hommes-femmes*⁴¹ » : l'archéologue et l'historien des *pratiques* homosexuelles masculines ne pouvait se satisfaire d'un tel parti-pris. Là encore, la question est plus complexe et foucauldienne avant la lettre qu'il n'y paraît : le début de *Sodome et Gomorrhe* a beau affirmer enraciner l'inversion masculine dans des conformations charnelles et psychiques, il se présente aussi et surtout comme une splendide – et émouvante – étude des *modalités sociales et historiques* du refoulement tout comme de la violence du biopouvoir.

Alors, Proust, point aveugle du panoptisme archéologique de Foucault ? Pourquoi pas. Si l'on revient à l'étrange plasticité de la *Recherche* chez les penseurs français de la seconde moitié du xx^{ème} siècle, et à la diversité des manières qu'ils ont eu de travailler avec/contre Proust et, faudrait-il ajouter après cette étude, sans Proust, une chose est sûre. Proust est bien, comme le rappelle Foucault lorsqu'il tente de définir ce qu'est un « *auteur* », un de ces « *fondateurs de discursivité* » qui « *ont établi une possibilité indéfinie de discours*⁴² » : « *l'œuvre de ces instaurateurs ne se situe pas par rapport à la science et dans l'espace qu'elle dessine ; mais c'est la science ou la discursivité qui se rapporte à leur œuvre comme à des coordonnées premières*⁴³. » D'une certaine manière, le philosophe prend ses distances avec Proust dans la mesure précise où ce dernier appartient à la sphère de ces « *instaurateurs de discursivité* » qui « *ont*

ouvert la voie pour autre chose qu'eux et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé ».

¹ Cet article légèrement remanié est tiré de l'essai d'Anne Simon, *La Rumeur des distances traversées. Proust, une esthétique de la surimpression*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2018, p. 115-129 ; les penseurs cités sont étudiés dans cet essai, ainsi que dans un autre livre d'Anne Simon, *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, 2016.

² Voir Marcel Proust, « Sur la lecture » [1906], préface à *Sésame et les Lys* de John Ruskin, traduction et notes de Marcel Proust, Paris, Éditions Complexe, 1987, note 17, p. 89-90.

³ Marcel Proust, [Notes sur la littérature et la critique], *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Pierre Clarac et Yves Sandre (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 311.

⁴ Michel Foucault, « Une histoire restée muette » [1966], in *Dits et Écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994, p. 545.

⁵ Lettre à Mme Straus du 6 novembre 1908, *Correspondance de Marcel Proust*, t. VIII, Philip Kolb éd., Paris, Plon, 1970-1993, p. 276.

⁶ Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique » [1973], in *Dits et Écrits*, II, Paris, Gallimard, 1994, p. 412.

⁷ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 556.

⁸ Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique » [1973], in *Dits et Écrits*, II, op. cit., p. 412.

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 : abrégé RTP. RTP, III, p. 28.

¹⁰ RTP, III, p. 811-812.

¹¹ RTP, III, p. 118.

¹² « Lé coupe », se gausse Cottard, in RTP, III, p. 348. Sur le terme « rastaquouère » et son halo antisémite, voir Sophie Basch, *Rastaquarium. Marcel Proust et le « modern style »*. *Arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Brepols, 2014.

¹³ RTP, II, p. 560.

¹⁴ RTP, III, p. 286.

¹⁵ RTP, IV, p. 237.

¹⁶ RTP, II, p. 23.

¹⁷ RTP, II, p. 407. Voir Anatole Leroy-Beaulieu, *Israël chez les nations. Les juifs et l'antisémitisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. III et p. 42, et Albert Londres, « Le Spectre », *Le Juif errant est arrivé* [1930], Paris, Albin Michel, p. 111.

¹⁸ Lettre à Theodor Adorno du 7 mai 1940, in Walter Benjamin, *Sur Proust*, traduit par Robert Kahn, Caen, Nous, 2014, p. 23-24.

¹⁹ RTP, IV, p. 167-168. *Ibid.* pour la citation qui suit.

²⁰ Robert Kahn, Présentation, *Sur Proust*, op. cit., p. 24.

²¹ RTP, III, p. 191.

²² Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique » [1973], in *Dits et Écrits*, II, op. cit., p. 412.

²³ Michel Foucault, « Guetter le jour qui vient » [1963], in *Dits et Écrits*, II, op. cit., p. 265.

²⁴ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

²⁵ Un masque que Barthes lui-même déposera pour le remplacer par un autre au cours des années 1970 : voir Anne Simon, « Le Moi idéal (Barthes) », in *Trafics de Proust*, op. cit., p. 155-194.

²⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 793.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 557.

²⁹ RTP, III, p. 81.

³⁰ *Ibid.*, p. 467. Sur une étude alliant histoire de la perception et implications mythiques du voyeurisme, on se reportera au chapitre « Voir le regard qui nous regarde. Voyeurisme et pétrification », in Anne Simon, *La Rumeur des distances traversées*, op. cit., p. 153-166.

³¹ RTP, III, p. 435.

³² *Ibid.*, p. 291.

³³ *Ibid.*, p. 843. Ou se (me) faire « casser le pot », p. 842.

³⁴ *Ibid.*, p. 586.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ RTP, III, p. 646.

³⁷ RTP, II, p. 245-246.

³⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un philosophe ? », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 553.

³⁹ Michel Foucault, « C'était un nageur entre deux mots », *ibid.*, p. 554.

⁴⁰ Voir les actes du colloque *Proust politique. De l'Europe du Goncourt 1919 à l'Europe de 2019*, Davide Vago, Marisa Verna, Ilaria Vidotto et Anne Simon dir., *Quaderni Proustiani*, 2020 : <http://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/issue/14/1>

⁴¹ RTP, III, p. 3.

⁴² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et Écrits*, I, op. cit., p. 804.

⁴³ *Ibid.*, p. 806. *Ibid.* pour les citations qui suivent.

Une lecture des proses frioulanes de Pier Paolo Pasolini

Sara De Benedictis

Cet article propose une lecture des proses frioulanes à caractère autobiographique de Pier Paolo Pasolini sous le prisme de la douleur entendue comme catégorie anthropologique. Si l'auteur-cinéaste met en scène ses pensées les plus intimes et les tourments de sa conscience en proie à des désirs considérés, du moins pour l'époque, « hors norme », il transfigure sa souffrance et crée des fragments romanesques où la douleur se mêle à la joy, la souffrance à l'extase.

Puis dans mes rêveries apparut véritablement le désir d'imiter Jésus [...]. Je me vis suspendu à la croix, cloué. Mes hanches étaient succinctement enveloppées dans ce lambeau léger, et une foule immense m'observait. Ce martyr public finit par devenir une image voluptueuse : et petit à petit je fus cloué avec le corps entièrement nu. Tout en haut, au-dessus de la tête des gens qui étaient présents – emplis de vénération, les yeux fixés sur moi – je me sentais déchiré de souffrance face à un ciel bleu et immense¹.

À partir de l'été 1946, et jusqu'à l'automne 1947, Pasolini rédige un journal, les *Cahiers rouges*, dont le titre, qui renvoie à leur couverture, désigne cinq cahiers manuscrits. Dans ces fragments en prose, l'auteur expose sa « différence ». C'est à partir des confessions intimes contenues dans ce « journal secret », se transformant très rapidement en projet romanesque, que Pasolini écrira deux romans inachevés et plusieurs nouvelles. En effet, de 1947 jusqu'en 1950, il retranscrit et adapte les textes du journal dans le récit *Douce*, dans le roman-journal *Actes impurs* et dans celle d'un roman à la troisième personne avec focalisation interne, *Amado mio*.

Pendant les années passées au Frioul, Pasolini expérimente également le journal poétique. Dans la série des *Journaux intimes* (1943-1953), la poésie n'a pas seulement pour fonction de traduire la part la plus intime et les états d'âme du poète, mais exprime également la souffrance de la « différence ». C'est,

par ailleurs, en 1943 que Pasolini commence à rédiger les poèmes du recueil *Le rossignol de l'Église catholique*, dont deux sections sur quatre devaient s'intituler « Journaux intimes ». Dans une lettre au philologue et critique littéraire Gianfranco Contini du 7 juillet 1947, il semble d'ailleurs assumer le choix de la forme d'expression du journal, car il écrit :

Il est certain, de toute façon, que je continuerai à écrire des journaux intimes encore pendant longtemps – et, notez, je me suis mis la main sur la conscience – c'est-à-dire à écouter la note monotone et obsessionnelle de ma biographie à sens unique².

Les proses frioulanes de Pasolini ont été interprétées sous le prisme autobiographique : l'homosexualité de leur auteur et le scandale sexuel de Ramuscello³ venant en quelque sorte dévoyer leur lecture, voire écraser le texte. Nous pensons qu'il convient d'être prudent quant à cette perspective d'analyse. En effet, si Pasolini prend des risques et se met en péril en soulignant la nature personnelle de ses écrits et en exposant les pensées les plus intimes de ses personnages, il fait néanmoins subir des distorsions aux codes de l'écriture autobiographique.

Douleur, souffrance et ab joy

Tenter de définir la douleur impose en premier lieu de faire un détour par des disciplines autres que la littérature. L'anthropologie et la philosophie, la médecine et la psychiatrie, pour n'en citer que quelques-unes, ont par exemple étudié la douleur pour y remédier,

bien évidemment, mais aussi pour tenter de lui donner un sens et de saisir la dimension symbolique de la relation de l'homme à son corps et au monde.

Daniel Schurmans, anthropologue et psychiatre, utilise la métaphore de la blessure pour expliquer l'apparition de la douleur : « *le coup de poignard perce la surface, pénètre en profondeur et, bientôt, provoque des troubles qui, comme l'inflammation et l'hémorragie, sont déjà des perturbations du milieu interne*⁴ ». Schurmans distingue, à partir de cette métaphore, la douleur lancinante et celle plus durable et profonde que provoque le retentissement de la blessure sur le reste du corps. Or la douleur n'est pas simplement un fait sensoriel, une sensation physique superficielle ou quelque chose que l'on ressent au plus profond de nous : elle est imprégnée de social, de culturel et de relationnel. En ce sens, d'une condition sociale et culturelle à une autre, les hommes ne réagissent pas de la même manière devant la douleur⁵.

Paul Ricoeur note, en ce sens, qu'il existe un « *chevauchement* » entre les termes de douleur et de souffrance en ce que « *la douleur pure, purement physique, reste un cas limite, comme l'est peut-être la souffrance supposée purement psychique, laquelle va rarement sans quelque degré de somatisation*⁶ ». Le philosophe Jérôme Pôrée, quant à lui, propose de récuser la distinction entre douleur physique et souffrance psychique ou morale et en conclut que « *la douleur alors n'est pas autre chose que la souffrance : elle est la souffrance elle-même réduite à son noyau sensible. La douleur est la pointe aiguisée de la souffrance*⁷ ».

Or, si l'expression de la douleur est un élément central des proses frioulanes, définir sa nature et ses caractéristiques s'avère plus compliqué qu'il n'y paraît. En effet, elle est souvent liée à son contraire, à la joie, à la vitalité, à la jouissance. Pasolini déclare lui-même :

Depuis mon enfance, depuis mes premières poésies en dialecte du Frioul, jusqu'à la dernière poésie en italien, j'ai utilisé une expression tirée de la poésie provençale *ab joy*. Le rossignol qui chante *ab joy* de joie, par joie... mais « joie » dans le langage d'alors

avait une signification particulière de raptus poétique, d'exaltation, d'euphorie poétique. Ce mot est peut-être l'expression de toute ma production. J'ai écrit pratiquement *ab joy* en dehors de toutes mes déterminations et explications culturelles. Le signe qui a dominé toute ma production est cette sorte de nostalgie de la vie, ce sens de l'exclusion qui n'enlève pas l'amour de la vie mais l'accroît⁸.

Michèle Coury, spécialiste de littérature italienne, s'est particulièrement interrogée sur cette expression et a montré que l'*ab joy* permet de souligner la présence de notions apparemment opposées comme le sont celles de la douleur et de la joie. Pasolini y projette sa propre condition, ses propres tragédies, ses propres ambivalences. Ainsi, comme le souligne Coury, la dualité joie/séparation traverse toute la production de Pasolini et se décline selon deux modalités : d'une part nous avons l'être différent qui est pris dans les rets de la culpabilité et, d'autre part, nous avons la joie, entendue comme jouissance hors norme, qui le met au ban de la société⁹.

Aveu, aliénation et exclusion

Afin de comprendre comment l'auteur des *Cahiers rouges* met l'accent sur la condition de l'exil et sur sa propre exclusion, nous pouvons tenter un rapprochement entre le journal-roman de Pasolini et une œuvre dont le titre renvoie également à une forme diaristique¹⁰ : il s'agit du roman *On tourne... !* de Luigi Pirandello, paru pour la première fois en 1916 et publié une deuxième fois en 1925 sous le titre de *On tourne... ! Les cahiers de Serafino Gubbio, opérateur*. Ce roman-journal est rédigé par la main impassible d'un personnage dont les propos contenus au début du livre se rapprochent de ce que l'on peut lire au seuil de *Actes impurs*, dans la préface, où Pasolini brouille les pistes entre l'autobiographie et la fiction :

Cette confession qui a pris la durée d'un roman, en se situant à l'intérieur, dans le corps du temps, m'a été rendue nécessaire avant tout par le besoin de trouver quelque moyen de satisfaire mon habitude d'écrire. Cette

manière s'est présentée à moi sous la forme d'une sincérité qui est peut-être indiscreète, offensive, et qui, du reste, est le contraire exact de cette manière fantastique, ou purement linguistique, qui jusqu'à il y a un an environ m'avait offert ces minimes décalages nécessaires pour ne pas mourir dans les événements de ma vie¹¹.

Citons un passage du roman de Pirandello où le narrateur explique les raisons qui le poussent à rédiger les fascicules : « *Je satisfais, en écrivant, un besoin puissant de défoulement. Je me décharge de mon impassibilité professionnelle et je me venge aussi ; et, en même temps que moi, je venge tous ceux qui sont condamnés, comme moi, à n'être autre chose qu'une main qui tourne une manivelle*¹². » Refusant l'aliénation à laquelle le contraint la société à l'ère de la technologie, Serafino rédige un journal qui enregistre sa crise, ses pensées et ses expériences. Lorsque le roman commence, il vient d'arriver à Rome, dans des conditions misérables, et se met à la recherche d'un logement.

Le narrateur-personnage des *Cahiers rouges* est, quant à lui, un écrivain qui, en proie à une crise existentielle et religieuse, analyse ses tourments, ses souffrances et ses désirs. Dans les deux cas, l'écriture a pour fonction de permettre au narrateur de tenter de résoudre une crise personnelle : l'écriture consignée dans les fascicules sert au héros de Pirandello à défouler sa haine contre la société qui l'a aliéné en le réifiant et en le réduisant à un simple prolongement de la caméra. Serafino est l'incarnation de l'*inapte* au sens où il est un être qui ne trouve pas sa place, étranger à son environnement, toujours déplacé par rapport à ce qui se passe autour de lui. Pareillement, le narrateur-personnage des *Cahiers rouges* est un écrivain raté qui n'arrive pas à poursuivre son livre et dont les pages enregistrent l'échec. Malgré son travail d'enseignant, il n'est pas intégré parmi les paysans qu'il côtoie et vit de façon culpabilisante sa sexualité. Il est sans cesse en proie à l'angoisse que l'objet et la nature de sa passion illicite pour les garçons soient découverts. De crises de panique en moments de détresse où il en vient à envisager le suicide, Paolo incarne l'aliénation propre à la différence.

Dans les deux romans une catastrophe semble toujours sur le point de se produire. Dans *Actes impurs*, c'est la découverte à la fois redoutée et souhaitée de l'homosexualité du narrateur-personnage ; dans le roman de Pirandello, la catastrophe finale, à savoir celle où l'acteur principal tire sur la femme qu'il aime et se fait dévorer par un tigre, est sans cesse annoncée. Cette scène, que Serafino filme en entier, représente un véritable traumatisme pour le personnage, inscrit le roman dans une perspective inquiétante et le plonge, ce faisant, dans une atmosphère tragique.

Pasolini et le tigre

Dans les pages des *Cahiers rouges* qui n'ont pas été intégrées à *Actes impurs*, publiées pour la première fois en 1998 par Walter Siti dans la collection des Meridiani, figure une scène de dévoration sexualisée emblématique à nos yeux de la coexistence de la douleur et de la joie. Il s'agit d'un passage où le diariste évoque un épisode de son enfance qui l'a particulièrement marqué : de la lecture psychanalytique jusqu'au discours tenu par l'auteur sur le cinéma et la création artistique en général, en passant par une variation sur l'épisode final du *On tourne... !* de Pirandello, comme on va le voir, Pasolini met en avant la souffrance mêlée à la jouissance, signe de la différence et de l'exclusion.

Un des souvenirs fondateurs de la naissance du désir consignés par le narrateur-diariste des *Cahiers rouges* est la vision d'une image, violente et terrible, représentant un aventurier nu et sans défense que l'enfant imagine en train de se faire dévorer par un tigre. Avant de décrire la scène dans les moindres détails, le diariste précise les sensations éprouvées lors de la vision :

Je me souviens d'une seule illustration mais je m'en souviens avec une précision qui me trouble encore. Combien de temps l'observai-je ! Quelle soumission, quelle volupté me fit-elle éprouver ! Je la dévorais des yeux, et tous mes sens étaient excités pour pouvoir la goûter à fond. J'éprouvais alors le même spasme qui à présent me serre le cœur face à une image ou à une pensée que je suis incapable d'exprimer¹³.

Les termes utilisés relèvent du plaisir masochiste : « *soumission* » et « *volupté* » renvoient au plaisir de se trouver dans une position où l'on subit le pouvoir d'autrui. De même, la métaphore alimentaire, véhiculée par les syntagmes « *Je la dévorais des yeux* » et « *pour pouvoir la goûter à fond* », est le signe du désir primaire et bestial d'assimiler l'objet du désir, en l'occurrence l'image du prospectus publicitaire, de pénétrer dans le cercle clos et harmonieux représenté par cette image.

Par ailleurs, la sensation éprouvée lors de la vision est définie avec un terme amphibologique, celui de « *spasme* » qui désigne le plaisir extrême et purement charnel, l'orgasme, provoqué par la vision de la complétude incarnée par le tigre et l'aventurier. Ce terme renvoie également à une profonde douleur physique, un spasme très intense dû à une blessure qui fait souffrir. Dans les vers du poème en prose « *Mort de jeunesse* », extrait de *Vingt pages de journal intime* rédigé entre 1948-1949, le tigre est le signe de la virilité du poète et de la puissance de son désir. Pasolini écrit :

Un dimanche soir de 1948, tremblant sur la colonne de Dino, tremblant d'alcool, le tigre ou ma virilité, je ne sais pas, marche devant moi avec des rayons et des coraux. Mon cœur bat dans le cœur d'un garçon joyeux¹⁴.

L'élément perturbateur, à savoir l'intense sensation de désir sexuel éprouvée devant le prospectus du film, fait irruption au cœur même de l'univers familial et ordinaire de l'enfant à un tel point et avec une telle violence que le narrateur-personnage adulte s'en souvient encore. La notion de l'inquiétant familial nous semble utile pour expliquer ce que symbolise, au plan du récit diaristique des *Cahiers rouges*, l'image du tigre et de l'aventurier : selon Freud « *est inquiétant tout ce qui devait rester un secret, tout ce qui devait continuer à être dissimulé et qui est sorti au grand jour*¹⁵ ». Ce qui devait rester caché est le désir homosexuel qui fait irruption dans le contexte du noyau familial et qui est susceptible d'expliquer aux lecteurs du roman-journal la naissance d'une pulsion considérée hors-norme, du moins pour l'époque.

Observons de plus près l'image décrite. Il s'agit d'une image qui incarnait, aux yeux de l'enfant, une complétude que nous pouvons interpréter comme la métaphore du cercle constitué par le père et la mère dont l'enfant se sent exclu :

L'image représentait l'homme allongé entre les pattes d'un tigre. De son corps l'on ne voyait que la tête et le dos ; le reste disparaissait (je l'imagine maintenant) sous le ventre de la bête. Mais je crus au contraire que le reste du corps avait été avalé, tout comme une souris dans la gueule d'un chat... Le jeune aventurier, d'ailleurs, semblait encore vivant, et conscient d'être à moitié dévoré par ce tigre magnifique. Il gisait, tête abandonnée, presque dans une position féminine – désarmé, nu. Pendant ce temps l'animal l'avalait férocement, avec un appétit sauvage. Devant cette image, j'étais pris d'une sensation semblable à celle que j'éprouvais en voyant les adolescents à Belluno, deux ans auparavant¹⁶.

La réaction des parents qui refusent d'emmener l'enfant voir le film du prospectus, ne fait qu'exacerber le manque et donc le désir et la souffrance, comme le montre la chute de l'épisode :

Quant à moi, je me mis à désirer être l'explorateur dévoré vivant par le fauve. Depuis, souvent avant de m'endormir je rêvais de me trouver au milieu de la forêt et de me faire attaquer par le tigre. Je me laissais dévorer par lui... Et puis naturellement, bien que cela fût absurde, je trouvais le moyen de parvenir à me libérer et à le tuer¹⁷.

Dans ce passage, c'est le désir de se substituer à l'aventurier et de se faire dévorer par la bête féroce qui occupe les rêveries de l'enfant. Il s'agit du désir de pénétrer le cercle clos et de faire partie de la complétude représentée par l'image. Le diariste passe de la position active dans laquelle il se trouvait au début, lorsqu'il dévorait l'image des yeux, à une position passive dans laquelle il imagine qu'il se fait manger. Si au début, il veut pénétrer le cercle représenté par l'aventurier et

le tigre et assimiler l'image contemplée avec désir, la situation se trouve complètement inversée puisque c'est lui-même qui désire ensuite se faire manger et assimiler. Le fait de manger et de se faire manger est la métaphore de l'acte sexuel qui permet de retrouver une complétude avec l'objet du désir.

En effet, si Pasolini décrit un souvenir qui a beaucoup compté dans le parcours de son personnage, c'est dans un but bien précis et en s'adressant à des lecteurs « conformistes », comme il l'explique dans la préface à *Actes impurs*, écrite en 1950. Le désir de se substituer à l'aventurier, de se faire manger par le tigre et le plaisir masochiste qui en découle, sont le signe d'une différence qui s'assume difficilement, du moins au début.

Cet épisode des *Cahiers rouges* nous permet de souligner l'importance d'un thème récurrent dans l'œuvre de Pasolini : il s'agit du lien entre la nourriture et la mort et plus précisément entre l'action de manger et d'être mangé, afin de se faire assimiler par l'Autre pour faire partie de lui et pour retrouver une complétude perdue. Nous pouvons parler même, comme l'a fait le spécialiste de littérature italienne Marco Antonio Bazzocchi, d'une véritable obsession qui traverse ses œuvres cinématographiques, narratives et poétiques¹⁸.

On pense tout naturellement en premier lieu à *La ricotta* (film de 1963) où Stracci, pauvre figurant affamé, meurt sur la croix après avoir subi une indigestion. De même, à la fin du film *Des oiseaux petits et grands* (1966), les deux protagonistes, Totò et Ninetto, rôtaient et dévorent le corbeau, incarnation de l'intellectuel marxiste et porte-parole d'une idéologie désormais dépassée. Nous retrouvons l'action de manger ainsi que la présence du tigre dans *Notes pour un film sur l'Inde* (1968) : la première partie raconte le sacrifice d'un maharajah qui donne son corps en pâture à trois tigreaux affamés afin de les sauver de la mort. Dans le film *Porcherie* (1969), le protagoniste du premier volet est un jeune guerrier à la tête d'une bande de cannibales. Après avoir été capturé et condamné, et alors qu'il est sur le point de se faire dévorer par des chiens, il crie sa haine et son opposition au système. Julian, le protagoniste du deuxième volet, quant à lui,

nourrit une perversion sexuelle pour les porcs par lesquels il finira par se faire dévorer. Enfin, le film *Medée* (1969) commence par une longue séquence où Pasolini met en scène le sacrifice d'un bouc-émissaire : le jeune choisi par la communauté s'apprête à se sacrifier en souriant ; il est dépecé par Médée et les parties de son corps sont données à la foule pour nourrir et fertiliser la terre.

La présence de sensations de douleur et de plaisir dans un contexte où le cinéma a un rôle fondamental, à la fois en tant que source de désir et de frustration (le narrateur souhaite ardemment aller voir au cinéma ce film où se trouvent le tigre et l'explorateur, mais ses parents refusent), invite à une lecture métaphorique de ce fragment diaristique que nous nous proposons de traiter comme un discours symbolique sur le cinéma.

Dans un entretien avec le journaliste Jon Halliday (alias Oswald Stack), Pasolini évoque la naissance de son grand amour pour le cinéma. Des séances lorsqu'il était enfant jusqu'aux grands classiques du ciné-club de Bologne comme ceux du cinéma muet, de René Clair, Renoir, Chaplin, en passant par les films visionnés à Sacile dans le cinéma de la paroisse, sans oublier la participation à un concours du Gruppo Universitario Fascista (GUF¹⁹), l'amour pour le cinéma a donc été très précoce. C'est notamment dans ce même entretien que Pasolini est revenu sur l'épisode du prospectus du tigre « mangeur d'homme » pour évoquer la découverte du septième art :

Malheureusement, je ne me rappelle plus quel était le premier film que j'ai vu parce que j'étais trop petit. Mais je peux vous parler de mon premier rapport avec le cinéma, à cinq ans, pour ce que je m'en souviens. Ce fut une chose étrange et perturbante, et certainement avec une implication érotique et sexuelle. Je me souviens que je regardais le dépliant publicitaire pour un film, où était représenté un tigre qui déchiquetait un homme.

Il poursuit :

Bien évidemment, le tigre était au-dessus de l'homme, mais pour une raison qui m'était

inconnue, dans mon imagination d'enfant, il me semblait que le tigre avait déjà à moitié avalé l'homme, et que l'autre moitié pendait entre ses crocs. Je désirais ardemment aller voir ce film, mais naturellement mes parents ne m'y emmenèrent pas, chose pour laquelle encore aujourd'hui j'éprouve de l'amertume. Ainsi, cette image du tigre qui dévorait l'homme, image masochiste et peut-être relevant du cannibalisme, est la première chose qui est restée gravée dans ma mémoire ; même si naturellement je vis d'autres films à cette époque, mais je n'arrive pas à me les rappeler²⁰.

Dans cet interview, c'est une image de violence et de douleur qui est le signe du premier rapport du poète-cinéaste avec le cinéma. L'image du tigre dévorant l'aventurier, définie comme une « *image masochiste et peut-être relevant du cannibalisme* », est le premier souvenir que Pasolini déclare avoir gardé d'un film, qu'il n'a, par ailleurs, jamais vu. De plus, l'insistance sur une situation où le narrateur enfant éprouve une profonde souffrance mêlée à des sensations de plaisir, dans une scène d'où il est exclu ; le souvenir du premier rapport avec le cinéma placé sous le signe d'une « *chose étrange et perturbante, et certainement avec une implication érotique et sexuelle* » ; tous ces éléments invitent à une interprétation qui met l'accent sur la douleur, le sacré et la création artistique.

Nous pouvons nous appuyer sur un texte théorique d'Eisenstein qui attire plus particulièrement notre attention en ce qu'il établit un lien entre la douleur, le sacré et le montage cinématographique. Dans l'ouvrage *Théorie générale du montage* (1937), Eisenstein a consacré un chapitre, « La naissance du montage : Dionysos », au mythe de Dionysos comme métaphore du montage. Après avoir analysé le montage typographique et poétique des œuvres de Mallarmé, Eisenstein tente de répondre à la question suivante : « *Mais d'où vient-elle cette méthode du démembrement et de la reconstruction à laquelle nous consacrons tant d'attention*²¹ ? ». En théoricien du cinéma, il explique que le mythe de Dionysos est susceptible de rendre compte métaphoriquement du

processus de la création artistique et précise le sens du mot « *démembrement* » :

Ce terme reflète, bien évidemment, une situation plus ancienne, rattachée réellement à l'unité des membres et avec un démembrement qui anticipe une unité nouvelle, sous le signe d'une qualité supérieure et différente²².

L'action de couper en morceaux (c'est-à-dire le montage cinématographique) rappelle le mythe de Dionysos et, en particulier :

Dionysos qui est découpé en morceaux et ses membres qui se recomposent de nouveau dans un Dionysos transfiguré. Autrement dit, le point à partir duquel commence l'art du théâtre, qui deviendra ensuite l'art du cinéma. C'est le moment à partir duquel le rite sacré se transforme graduellement en art²³.

En d'autres termes, Dionysos symbolise le moment de la création artistique. C'est en ce sens qu'Eisenstein écrit : « *L'action effective du culte se transforme graduellement dans le symbole du rite pour ensuite devenir une image dans l'art*²⁴. » Réalisateur et théoricien du montage, il évoque également les actions de manger et celle d'assimiler et se réfère, pour expliquer ses propos, aux légendes les plus anciennes en ce qu'elles sont la survivance d'une action qui consistait dans le sacrifice et l'assimilation du chef de la tribu afin de renforcer, voire de rétablir l'unité de celle-ci :

Les anciennes légendes d'un dieu dépecé et puis reconstruit, relatent un acte social très ancien et primordial qui se reflète en partie dans la légende, en partie dans le rite. L'unité tribale, son intégration, était obtenue de cette façon : le chef de la tribu, à un moment précis de son gouvernement, était solennellement tué et mangé. L'unité de son corps devenait l'unité de la tribu. Son corps réunissait la tribu²⁵.

Ainsi, la récurrence dans les écrits de Pasolini d'une image où la violence se mêle au plaisir, où le narrateur enfant désire « manger » l'image du prospectus publicitaire et se faire manger par

le tigre représenté sur le dépliant, peut être lue comme une métaphore de la création artistique. L'épisode du tigre « mangeur d'homme » que nous avons présenté est considéré par Pasolini comme un des moments fondateurs dans la genèse de son désir : si la souffrance mêlée au plaisir peut être lue, d'abord, comme le signe du plaisir masochiste et de la différence du narrateur qui s'expose, la présence de la douleur dans des situations où le corps du sujet est à la fois corps souffrant et corps jouissant invitent à une lecture susceptible de mettre en avant un rite. Il convient de rappeler, en ce sens, que la douleur joue un rôle fondamental dans les rites de passage et dans les cérémonies initiatiques. David Le Breton, anthropologue de la douleur, a mis l'accent sur les liens entre la douleur et le sacré en ces termes :

La douleur est une incision de sacré. Elle arrache l'homme à sa quiétude et le force à l'insoutenable, elle est une puissance de métamorphose qui marque dans la chair une mémoire indélébile du changement²⁶.

Dans les rites initiatiques, la douleur infligée au jeune, associée au marquage physique, permet à celui-ci de devenir un homme nouveau, fortifié par cette expérience et par le sentiment d'avoir surmonté une épreuve. De même, Le Breton souligne que la souffrance qui participe des cérémonies initiatiques est l'équivalent symbolique de la mort qui permet de renaître en tant qu'être purifié de ses anciennes appartenances. Ainsi donc, la douleur est un outil de connaissance en cela qu'elle force l'individu à l'épreuve de la transcendance, le projetant en dehors de lui-même. En adoptant la douleur comme grille d'interprétation et selon une lecture suggérée par les travaux de David Le Breton, on peut expliquer mieux certains passages des *Cahiers rouges* et *Actes impurs* et comprendre pourquoi, vers la fin du roman, au début du septième chapitre, le narrateur souligne l'importance de cette période de sa vie en mettant l'accent sur le caractère formateur de la douloureuse expérience qu'il a vécue :

Je relis, en les classant, quelques notes confuses rédigées l'année dernière, en cette

saison. J'entre à nouveau en ce temps-là, en son corps [...] Et à ces mots je revis ces jours et ces lieux uniques dans ma vie, et peut-être les plus importants, ceux grâce auxquels j'ai survécu²⁷.

La douleur et le sacré

La rêverie évoquée dans le passage que nous allons analyser dans un instant, où le diariste s'identifie au Christ crucifié, accentue l'aspect masochiste tout en soulignant le lien indissoluble entre la souffrance et le sacré. Après l'épisode du tigre le texte continue ainsi :

J'eus une rêverie semblable à celle-ci quelques années plus tard, mais avant la puberté. Elle naquit en moi, je crois, en regardant, ou en imaginant une effigie du Christ en croix. Ce corps nu, à peine couvert d'un étrange bandeau sur les hanches (que je supposais être une discrète convention) me suscitait des pensées non ouvertement illicites, et malgré le fait que je regardais souvent cette bande en soie comme un voile étendu au-dessus d'un abîme inquiétant (c'était là la gratuité absolue de l'enfance), cependant je dirigeais aussitôt mes sentiments vers la piété et la prière²⁸.

Dans les quelques lignes de cette citation, le terme « *effigie* » établit un lien de nature iconographique avec le passage de l'épisode où le narrateur contemplait la « *figure* », c'est-à-dire l'image reproduite sur le prospectus publicitaire du spectacle cinématographique. De même, le corps nu du Christ renvoie à la nudité de l'aventurier. Dans les deux souvenirs évoqués, le protagoniste se trouve, tout du moins au début, dans une situation analogue : il est le spectateur de quelque chose dont il est exclu et il regarde une image et une scène qui le fascinent. Cela ne fait qu'accentuer d'une part, son désir de l'intégrer et, d'autre part, sa frustration et, par conséquent, son tourment. Par ailleurs, l'image du corps du Christ représente, comme c'était le cas pour le souvenir du prospectus du tigre, une scène d'où se dégage à la fois une souffrance et une extase : le fait de contempler l'effigie du Christ crucifié ne comporte aucun élément de douleur, au contraire,

le narrateur étant attiré par le corps sensuel de Jésus. Ce qui le trouble c'est cette bande en soie comme un voile étendu au-dessus d'un abîme inquiétant. En d'autres termes, c'est le sexe comme mystère, comme « *abîme* » et recouvert par une étoffe légère, qui suscite chez le diariste des pensées non ouvertement illicites ainsi qu'un sentiment de culpabilité. L'attraction envers la nudité du Christ qui s'expose aux yeux de tous est le signe du désir qui va à l'encontre du conditionnement religieux que le narrateur a subi dans le milieu où il a grandi et qu'il a évoqué au début de *Actes impurs*²⁹. Comme dans le récit du « tigre mangeur d'homme », où le diariste s'imaginait à la place de l'aventurier, il finit par s'identifier au Christ. Voici comment le texte continue :

Puis dans mes rêveries apparut véritablement le désir d'imiter Jésus dans son sacrifice pour les autres hommes, d'être condamné et exécuté bien que tout à fait innocent. Je me vis suspendu à la croix, cloué. Mes hanches étaient succinctement enveloppées dans ce lambeau léger, et une foule immense m'observait. Ce martyr public finit par devenir une image voluptueuse : et petit à petit je fus cloué avec le corps entièrement nu. Tout en haut, au-dessus de la tête des gens qui étaient présents – emplis de vénération, les yeux fixés sur moi – je me sentais déchiré de souffrance face à un ciel bleu et immense³⁰.

Ici *l'imitatio christi* se transforme en rêverie masochiste. Pasolini déconstruit l'image traditionnelle de piété dans la dévotion et la contemplation pour en créer une représentant le plaisir dans la souffrance. Si l'on se penche sur les récits contenus dans les textes religieux et les textes profanes, c'est notamment la souffrance comme « expérience » qui est au premier plan. Antoinette Gimaret enseignant la littérature du ^{xvii}^{ème} siècle, remarque :

Dans la poésie christique comme dans le martyrologe, dans les textes de consolation comme dans le sermon du Vendredi Saint, le corps souffrant présent dans le discours dévot, parce qu'il est celui du Christ ou

qu'il l'imite, constitue un enjeu majeur pour celui qui le contemple, dans la mesure où il est un outil de conversion, donc de salut. L'exhibition du corps douloureux acquiert, dans cette perspective, la valeur d'une expérience de foi qui tolère l'invention rhétorique, mais dans les limites concédées par une Vérité Révélée dont il serait inouï d'envisager le caractère fictif³¹.

Dans le passage des *Cahiers rouges*, le narrateur qui contemple l'image du Christ, s' imagine à sa place, exposé aux yeux de tous, et, ce faisant, ne souligne pas son salut mais plutôt une forme de jouissance dans la souffrance : les termes utilisés pour exprimer les sentiments éprouvés relèvent à la fois du registre du plaisir et de la douleur. Si le narrateur-diariste imagine ses hanches succinctement enveloppées d'une étoffe légère, le tissu finit cependant par disparaître très vite de la description, le narrateur se retrouvant exposé, le corps entièrement nu. Ainsi donc, dans cet extrait des *Cahiers rouges*, la volonté du diariste de s'exposer à la place du Christ est non seulement le signe du sacrifice et du martyr de l'innocent, mais également le signe du plaisir masochiste, de la différence du narrateur qui s'expose aux yeux de tous : c'est le signe du sacré. En effet, le mot *sacer* désigne à la fois le sacré proprement dit et le souillé, l'exclu, le répulsif. Il convient de rappeler l'ambivalence de ce terme et de souligner que le même mot latin *sacer* s'applique à la fois au sacré et au proscrit dans le droit romain où le *sacer* n'était plus ni un être social ni un sujet de droit.

Tel le Christ dont la vie, le sacrifice et le martyr constituent une provocation et un scandale au sens étymologique du terme (obstacle, pierre d'achoppement), le narrateur-diariste expose sa différence qui constitue un scandale pour la société italienne. Dans le poème *La crucifixion*, extrait de la section « Paul et Baruch » du *Rossignol de l'Église Catholique*, que nous pouvons lire en parallèle avec le texte des *Cahiers rouges*, le poète décrit les plaies du Christ exposées au soleil :

Toutes les plaies sont au soleil / et Il meurt sous les yeux / de tous : sa mère même / sous

sa poitrine, son ventre, ses genoux, / regarde son corps souffrir. / L'aurore et le soir Lui donnent leur lumière / sur ses bras ouverts et Avril / attendrit l'exhibition / la mort a des regards qui Le brûlent³²

Dans les vers suivants, il s'identifie au Christ et s' imagine sur la croix, comme dans le passage des *Cahiers rouges* :

Nous resterons offerts sur la croix, / au pilori, entre les pupilles / limpides de joie féroce / découvrant à l'ironie les gouttes / du sang de la poitrine jusqu'aux genoux, / doux, ridicules, tremblant / d'intelligence et de passion dans ce jeu / du cœur brûlant de son feu, / pour témoigner du scandale³³

Comme le montre ce dernier vers, l'identification au Christ exposé sur la croix est le signe de la volonté d'exposer le scandale de sa propre différence.

Les extraits des *Cahiers rouges* analysés ici peuvent donc être lus, dans un premier temps, comme un défi et une provocation lancés à l'encontre de la société conformiste et bien-pensante de l'Italie du début des années 1950. La présence de la douleur dans des situations où le corps du sujet est à la fois corps souffrant et corps jouissant invite à une lecture susceptible de mettre en avant la différence et l'exclusion. Si le souvenir de l'identification au Christ permet au narrateur d'exposer la singularité de ses désirs, les segments où la violence se mêle au plaisir, où le narrateur enfant désire « manger » l'image du prospectus publicitaire et se faire manger par le tigre peuvent être lus comme une métaphore de la création cinématographique : l'action de manger évoque le travail du montage. Pasolini lui-même, dans un article de 1971, a repris l'image de la caméra qui mange la réalité et a écrit :

Il existe (!) une machine qui n'est pas dite pour rien de prise de vue. / Elle est le « Dévore Réalité », ou l'« Œil-Bouche », comme vous voulez. / Elle ne se limite pas à regarder Joachim avec son père et sa mère dans la Favela. / Elle le regarde et le reproduit. Elle le parle par lui-même et par ses parents³⁴.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, Milan, Mondadori, 1998, p. 136. (Trad.fr*). En ce qui concerne les traductions, il y en a trois formes : Trad. = traduit par nous ; Trad.fr. = traduction française de référence ; Trad.fr* = traduction française de référence révisée.

² Pier Paolo Pasolini, *Lettere, 1940-1954*, Turin, Einaudi, 1986, p. 610. (Trad.)

³ Ainsi est désignée l'affaire judiciaire dans laquelle Pasolini est inculpé pour le délit de corruption de mineurs et atteinte à la pudeur. Rappelons brièvement les faits : le 30 septembre 1949, lors d'une fête de village à Ramuscello, Pasolini rencontre trois jeunes en compagnie desquels il s'éloigne. Le lendemain, ces derniers se disputent en racontant l'expérience vécue la veille au soir. Un paysan à l'oreille trop tendue s'empresse d'en informer les carabinieri. Le 22 octobre, Pasolini est dénoncé pour corruption de mineurs et atteinte à la pudeur.

⁴ Daniel Schurmans, *L'homme qui souffre*, Paris, PUF, 2010, p. 61-62.

⁵ David, Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995, p. 11.

⁶ Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », in Claire Marin, Nathalie Zaccà-Reyners (éd.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricœur*, Paris, PUF, 2013, p. 14.

⁷ Jérôme Pôrée, *Le mal. Homme coupable, homme souffrant*, Paris, Armand Colin / HER, 2000, p. 153.

⁸ Cf. Michèle Coury, « Le poète et les oiseaux chantent *ab joy*. Retour sur une expression emblématique de l'œuvre pasolinienne », in Pier Paolo Pasolini. *Due convegni di studio*, Université Stendhal, Grenoble 3, 21-24 mai 2007, Lisa El Ghaoui (éd.), Pise ; Rome, Fabrizio Serra, 2007, p. 15-16. On précisera que ces phrases de Pasolini et, en particulier, l'expression *ab-joy* (de joie), empruntée aux troubadours occitans, proviennent d'une interview filmée de Jean-André Fieschi. Cf. *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966) documentaire pour la télévision française (dans le cadre de la collection *Cinéastes de notre temps*), diffusé par l'ORTF le 15 novembre 1966. Voir la transcription intégrale de *Pasolini l'enragé*, dans les *Cahiers du cinéma* en 1981. « Pasolini l'enragé », *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981. La citation se trouve précisément p. 50. (N.d.R.)

⁹ Michèle Coury, « Le poète et les oiseaux chantent *ab joy* », *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Ce qui est relatif au journal intime. Le diariste étant celui qui le tient. (N.d.R.)

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 186. (Trad.)

¹² Luigi Pirandello, « I quaderni di Serafino Gubbio operatore », in *Tutti i romanzi*, Giovanni Macchia avec la collaboration de Mario Costanzo, 2, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1973, p. 522-523. (Trad.)

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 135. (Trad. Fr*).

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, 1, Milan, Mondadori, 2003, p. 692. (Trad.)

¹⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétant familier*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 40.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 135. (Trad. Fr *).

¹⁷ *Id.*, p. 135-136. (Trad.fr *).

¹⁸ Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi, Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milan ; Turin, Pearson Italia, 2007, p. 57-82.

¹⁹ Organisation étudiante du Parti national fasciste italien. Sous le fascisme, l'inscription était obligatoire pour les étudiants italiens. Ce qui fait qu'on retrouve dans le GUF des futurs cinéastes comme Antonioni et Comencini. (N.d.R.)

²⁰ Pier Paolo Pasolini, « *Pasolini su Pasolini, Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]* », *Saggi sulla politica e sulla società*, Milan, Mondadori, 1999, p. 1304. (Trad.)

²¹ Sergej Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, Venise, Marsilio, 1985, p. 226 (Trad.)

²² *Id.*, p. 227. (Trad.)

²³ *Ibid.* (Trad.)

²⁴ *Ibid.* (Trad.)

²⁵ *Ibid.* (Trad.)

²⁶ David, Le Breton, *Anthropologie de la douleur*, *op. cit.*, p. 216.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 218. (Trad.)

²⁸ *Id.*, p. 136. (Trad.)

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, 1, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ *Id.*, p. 136. (Trad ; fr. *).

³¹ Antoinette Gimaret, *Extraordinaire et ordinaire des croix : les représentations du corps souffrant*, Paris, Champion, 2011, p. 16.

³² Pier Paolo Pasolini, *Poésies, 1943-1970*, traduit de l'italien par Nathalie Castagne, René de Ceccatty, José Guidi, Jean-Charles Vegliante, préface et choix de René de Ceccatty, biobibliographie de José Guidi, Paris, Gallimard, 1990, p. 90.

³³ *Ibid.*

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte 1*, Milan, Mondadori, 1999, p. 1584. (Trad.)

Art(s) and (some) Thoughts

Art(s) et (quelques) réflexions

Salle d'attente

Ballet d'aspirateurs robotisés

Zaven Paré¹



Fig.1. Aspirateurs en mouvement à divers emplacements (Zaven Paré - 2022)

Aujourd'hui, c'est le démontage. L'expo est finie, les expérimentations aussi. La salle où était disposée l'installation s'intitulait « Robots entre fiction et réalité » : des robots de la littérature aux appareils électroménagers².

Maintenant, les dispositifs doivent être débranchés et les meubles déménagés. Après les avoir nettoyés, il faut remettre les acteurs dans leurs boîtes. Les sept aspirateurs robotisés ont rempli leur tâche : deux mois de va-et-vient non-stop.

Au mur est inscrite la légende de l'installation : « Champ d'observation opérationnelle : salle d'attente de l'insurrection des robots (2022). » Une salle d'attente vide en l'absence d'humains, en attendant les humains : là où les déplacements d'aspirateurs avaient animé l'espace depuis deux mois.

L'Étude expérimentale de(s) comportements

Au fond de la salle où se trouvait l'installation était projeté le petit film des psychologues Fritz Heider et Marianne Simmel intitulé *Experimental study of apparent behavior* (1944), montrant un rond et deux triangles animés autour d'un rectangle. Il s'agissait pour ces deux psychologues de réfléchir à l'interprétation des comportements décelés dans l'animation d'éléments géométriques, mouvements de formes abstraites. Heider et Simmel projetaient le film de deux minutes et demie à un groupe de spectateurs, et ensuite, ces derniers devaient décrire ce qu'ils avaient vu. L'étude montrait que les spectateurs avaient tendance à attribuer des intentions aux éléments animés en deux dimensions : le petit cercle et les deux triangles animés devenaient des personnages avec des émotions, des motivations et un but. Cela confirmait pour les deux psychologues une certaine prédisposition, chez les êtres humains, à la narration³.

Après la projection et la collecte des premières impressions, les spectateurs se voyaient distribuer un questionnaire devant préciser leur

interprétation des mouvements des différents éléments en tant que personnages :

1. Quel genre de personne est le grand triangle ?
2. Quel genre de personne est le petit triangle ?
3. Quel genre de personne est le cercle (disque) ?
4. Pourquoi les deux triangles se sont-ils battus ?
5. Pourquoi le cercle est-il entré dans la maison ?
6. Dans une partie du film, le grand triangle et le cercle étaient ensemble dans la maison. Qu'est-ce que le grand triangle a fait alors ? Pourquoi ? / [...]⁵.

Pour poursuivre dans cette idée de ligne narrative dans l'abstraction formelle, le livre pour enfant *Little Blue and Little Yellow* (*Petit bleu et petit jaune*, Leo Lionni, 1959) était exposé à un autre endroit de la salle. Ce livre est en particulier intéressant parce qu'il illustre bien la manière dont le régime de l'analogie participe de l'*ars combinatória*, et qu'il permet d'unir le texte et l'image.

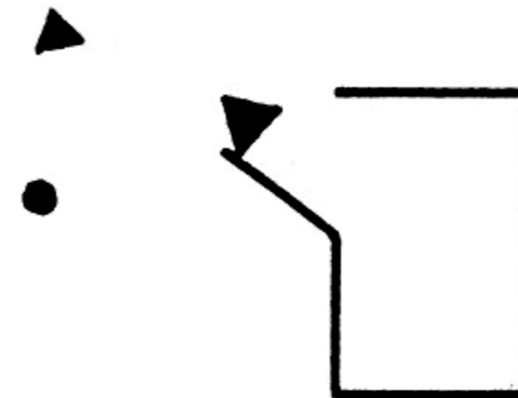


Fig. 2. Objets affichés dans diverses positions et configurations (grand triangle, petit triangle, cercle et maison) du film *Experimental study of apparent behavior* (Heider et Simmel, 1944) : 1) T se dirige vers la maison, ouvre la porte, entre dans la maison et ferme la porte. / 2) t et c apparaissent et se déplacent près de la porte. / 3) T sort de la maison vers t. / 4) T et t se battent, T gagne : pendant le combat, c entre dans la Maison. / 5) T entre dans la maison et ferme la porte. / [...]⁵.

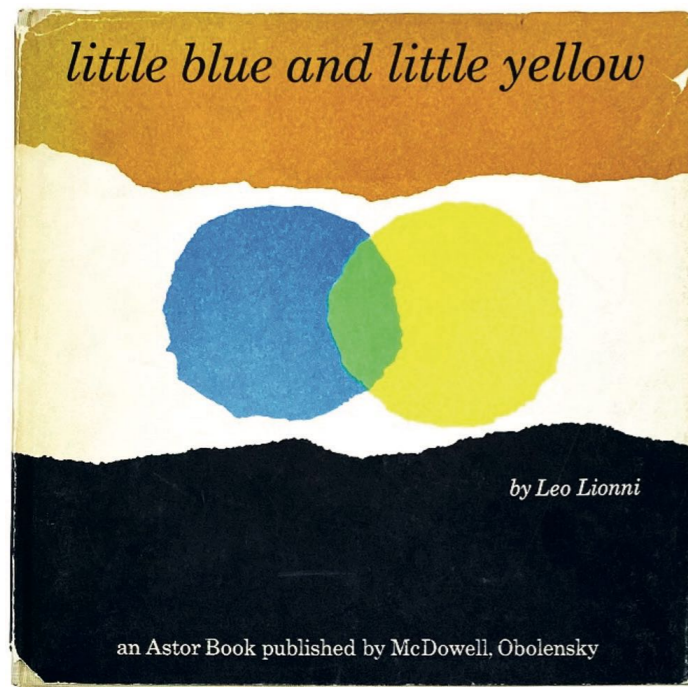


Fig. 3. *Little Blue and Little Yellow* (Leo Lionni, 1959) : « Ils s'embrassent si fort... »

Je suis personnellement familier des problématiques de l'anthropomorphisation à partir de l'observation des primates⁶ et de la recherche en robotique avec des humanoïdes et des androïdes⁷, et je me suis demandé à quelles attentes l'étude de dispositifs formels proposés dans des espaces circonscrits, tel le film de Heider et Simmel, le livre de Lionni, ou une salle d'attente de cinq mètres sur cinq sillonnée par sept aspirateurs, pourraient répondre. Comme dans l'expérience de Heider et Simmel avec des formes abstraites, les mouvements des sept robots domestiques circulaires se déplaçant librement dans l'espace semblent eux aussi répondre à des motivations et peut-être même refléter un certain caractère, comme si ces robots étaient de vrais personnages.

La typologie technique d'acteurs robotisés

Le modèle FW006247 n'a pas été choisi au hasard. Un casting de machines consiste à opter entre des dispositifs fonctionnant sur interrupteurs ou contrôlés à distance (télécommandés ou téléopérés, radiocommandés ou télérobotisés), et des machines automatiques ou automatisées (tels des automates), ou alors autonomes (tels des robots réglés et programmés). Tout dépend du type de jeux envisagés, et est tributaire de la mise en scène ou de la choré-

graphie. Comme dans un ballet classique, ces sept aspirateurs robotisés ne représentent pas des individualités différenciables, puisqu'ils sont tous identiques. Mais, étant donné leur nombre, ils simulent malgré eux les comportements d'un groupe homogène.

L'acteur robotisé est alors déterminé par ses interfaces, ses senseurs, sa programmation, son timing, l'autonomie de ses batteries, ses déplacements et sa capacité de rechargement. Les robots aspirateurs bas de gamme sont des dispositifs fonctionnant sur interrupteur et qu'il faut recharger : ils se contentent de quadriller l'espace. Les robots haut de gamme fonctionnent intuitivement via la perception de leurs senseurs. Certains sont capables de scanner l'espace et sont connectés.

Plusieurs facteurs déterminent la personnalité de ces robots : leur apparence, dimensions et couleur ; leur puissance, vitesse, force d'aspiration et niveau de bruit, selon les moteurs qui actionnent leurs roues et leurs brosses ; la force avec laquelle ils percutent les obstacles et la vitesse avec laquelle ils changent leurs trajectoires, ainsi que leur capacité à éviter les obstacles⁸. Tout dépend du milieu, du sol, du volume et de la résistance physique des obstacles. Chaque trajectoire affirmée ou contrariée peut être interprétée comme des mouvements

faisant partie d'une chorégraphie ou d'une dramaturgie, en fonction de situations, selon l'interaction avec d'autres robots, avec les objets de cet environnement et ses limites.

Précédemment, je mettais en évidence de semblables interprétations d'interactions lors de *workshops* intitulés « *Electronic Storytelling Cubes* » à partir de jouets contenant un dispositif mécanique permettant des mouvements aléatoires par vibrations⁹.

Ces cubes mobiles avaient eux pour but d'encourager une narration de la part des participants. Narration, effectuée à partir de déplacements d'objets abstraits. Ces mouvements pouvaient en effet être interprétés comme des comportements. En stimulant la description et la compréhension de l'interprétation de situations d'après l'observation des

des histoires, selon différents points de vue et différents degrés de compétence.

L'absence de coulisse

Malgré le fait de passer de l'interprétation psychologique d'un dispositif narratif à l'analyse d'une situation dramatique par le seul biais de machines dans une installation, certaines composantes propres à un dispositif théâtral semblent néanmoins manquer. L'effet de présence-absence de cet espace vide dépeint par des objets anthropomorphiques évoque les chaises vides qu'Eugène Ionesco a utilisées dans sa pièce *Les Chaises* (1951), afin de représenter physiquement le néant¹⁰.

Ici, dans *Salle d'attente*, il y a un paravent qui ne cache personne mais divise l'espace, une échelle appuyée sur le mur gauche et deux cadres vides posés au sol, au fond à droite. Pas de coulisse. Tout étant donné à vue. Seul l'alignement des sept bornes pour le rechargement des aspirateurs se tient plus à gauche. Il s'agit d'une représentation scénique sans incarnation humaine, pareille à un théâtre de marionnettes, où l'accessoire devient dynamique tout en prenant une dimension dramaturgique. Au gré des éparpillements dans l'espace du nombre d'acteurs robotisés, les déplacements créent une trame de situations, d'où résulte une variété de cinématiques équivalentes à une multiplicité de forces possibles : des individuations, des tentatives, des attractions, des alliances, des aides, des coopérations, des dominations, des résistances, des instabilités et autres renversements de dynamiques. De cet ensemble de configurations émergent alors des situations fortes et des situations faibles. Mais, comme des acteurs qui ne pourraient disparaître en coulisse, ces machines ne semblent jamais tout à fait les arbitres de leurs destins. Ici, il n'y a ni marionnettiste ni apparition de techniciens, et l'on peut se demander quels sont les enjeux latents d'une telle intrigue ? Normalement, la scène comprend trois subdivisions où l'on distingue l'avant-scène, c'est-à-dire le plateau, la coulisse et l'extérieur. Tout travail de figuration suppose l'assistance d'un public, mais le théâtre suppose aussi l'existence de coulisses où l'acteur prend normalement ses repères. Dans cette installation circonscrite à l'espace



Fig. 4. *Electronic storytelling cubes* (Zaven Paré, 2012).

mouvements des cubes dans un cadre précis, les interactions entre ces objets proposaient des conjectures selon des rapprochements, des éloignements, des « amitiés », différents degrés de « timidité », des moments de pause, de repos, des tremblements, des adhésions, des accouplements, en se rejoignant, en se groupant, en se rejetant, ou en s'éloignant. Dans la filiation des expérimentations de Heider et Simmel, les observateurs pouvaient retranscrire les descriptions des déplacements et des mouvements des cubes, les ressentir comme

d'une pièce, des enjeux hors-scène paraissent pourtant sous-tendre la dramaturgie en cours. Entre un effet de « circulation cosmique » et celui de marionnettes hagardes et impuissantes, les robots ménagers semblent subir la pression tragique de leur chorégraphie. Lors de l'exposition, on remarquait d'une part que les marionnettes prétendaient à une certaine forme d'existence selon leurs manières d'être présentes parmi nous, et selon leurs façons de quitter la scène quand elles rejoignaient la coulisse¹¹. Et, d'autre part, on soulignait que les robots semblaient maintenus en éveil, sans besoin d'aller en coulisse, puisque celle-ci semblait commencer sous leur carcasse, ou sous leur peau ; dans le cas des androïdes¹². Un robot ne sort jamais de « la peau de son personnage », sa mécanique même et sa programmation le prédisposent au jeu. En fait, comme pour maintenir une cohésion de jeu s'effectuant sur le plateau d'un théâtre, la technologie est préservée comme une sorte de secret stratégique. Il s'agit là d'une coulisse purement technique, faite de moteurs et de pistons, de servomoteurs pneumatiques et de circuits. N'ayant que rarement accès à l'envers du décor, le spectateur n'assiste qu'à ce que le dispositif laisse voir. La notion de coulisse peut se manifester lorsque la machine est prise d'actions imprévues, telles des dysfonctions dues à la faiblesse de ses batteries, son manque de souplesse mécanique et ses bruits. Seulement lorsqu'il va se recharger, le robot aspirateur semble alors se mettre en retrait.

La ressource des points de vue

Le défi résidant dans le fait de travailler avec des robots n'est pas de mettre en scène un drame sur le contrôle, mais plutôt de mettre en scène d'un certain « lâcher prise » du metteur en scène sur ses machines. Même si l'installation maintient une impression de planification technique et d'idéal artistique, cette expérimentation entend opposer discursivité et virtuosité technique. Il ne s'agit de rien d'autre que d'électroménager porté par l'imagination des spectateurs.

Cette « Salle d'attente » est peut-être une tentative d'illustration des *Deux cent mille situations dramatiques* (1950) dans lesquelles le



Fig. 5. Scènes en mouvements (Zaven Paré - 2022).

philosophe spécialiste d'esthétique Étienne Souriau opère une distinction entre les fonctions, les ressources des différents points de vue, la comédie des dysfonctionnements et autres principes combinatoires et conjonctions¹³. Chaque situation, envisagée du point de vue de chaque personnage, prend donc une valeur différente et, ici, chaque robot revêt, du point de vue de chaque spectateur, une forme de pluralisme existentiel :

« C'est donc une démarche essentielle de l'invention dramaturgique, que de se demander, en présence d'un microcosme structuré : qu'est-ce que cela donne, du point de vue, par exemple du Jaloux ; ou bien du point de vue du Jaloué¹⁴ ? »

Demain on anthropomorphisera encore davantage les fonctions et les comportements des appareils qui nous entoureront, et les robots ménagers auront la vertu de révéler quelques nouvelles lois théâtrales. Dans le drame des machines, ils ne seront pas des personnages renfermés, mais incarneront des êtres sensibles dans tout un univers domestique connecté.

¹ Mentor, *Intercontinental Academy* (ICA4) : *Intelligence and Artificial Intelligence*.

² Installation réalisée pour l'exposition « 100 anos de robôs », Centro Cultural Oi Futuro Flamengo, Rio de Janeiro, du 19 avril au 22 juin 2022. <https://oifuturo.org.br/evento/100-anos-de-robos/>

³ Fritz Heider et Marianne Simmel, « An experimental study of apparent behavior », *American Journal of Psychology* 57(2), 1944, p. 243-259. <https://www.jstor.org/stable/1416950?origin=crossref>

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Zaven Paré, *Le spectacle anthropomorphique – Entre les singes et les robots*, Dijon, Les presses du réel, 2021.

⁷ Emmanuel Grimaud et Zaven Paré, *Le jour où les robots mangeront des pommes : conversations avec un Geminoid*, Paris, Petra, « Anthropologiques », 2011.

⁸ Fiche technique :

- Marque WAP / Modèle FW006247 / Couleur rouge et noir
- Poids total 3,5 Kg / Dimensions 30 x 30 x 7,8 cm / Puissance 18W / Voltage bivolt

- Réglage de la puissance d'aspiration / Bas niveau de bruit
- Composants électroniques et senseurs : Senseur antichute / Senseur d'impact
- Base de charge (11 x 13 x 9,5 cm) 154g / Chargeur (7 x 4 x 6,5 cm) 100 g
- Moteurs et brosses droite et gauche 3P rayon 8cm 120° - 4g
- Filtre grille (11 x 6.5 x 5.5cm) – 14 g / Filtre HEPA (9 x 4 x 1 cm) – 7 g / Récipient de collecte de poussière 0.3 L (14 x 8.5 x 6 cm) – 106 g
- Moteurs et roues caoutchoutées

⁹ Université de Nanterre, 2007 ; Caixas Culturais Rio de Janeiro et São Paulo, 2009 ; Caixa Cultural Salvador, 2010 ; SESC Santana São Paulo, 2012 ; Université de Toulouse, 2012 & 2018 ; Maison de la marionnette de Tournai, 2021. <https://www.facebook.com/zaven.pare/videos/10204418039245514>

¹⁰ Eugène Ionesco, *Les Chaises*, Paris, Gallimard, 1953.

¹¹ Zaven Paré, *L'âge d'or de la robotique Japonaise*, Paris, Les Belles Lettres, « Japon », 2016, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 173, p. 202-203, 226.

¹³ Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1950.

¹⁴ *Id.*, p. 236.

Repérages I (Pier Paolo Pasolini)¹

Louis-José Lestocart

Des films, plus ou moins courts, apparemment « mineurs » du cinéaste et écrivain-poète Pier Paolo Pasolini, films-essais nommés Appunti (terme italien pour « notes »)², visent néanmoins à établir un sens authentique au cinéma en y inscrivant une dimension physique, corporelle de la réalité : « Exprimer la réalité par la réalité³. » En eux inextricablement se mêlent. En 16 mm et le plus souvent en noir et blanc – contrairement aux productions en couleurs de ses films de fiction d'Œdipe roi à Saló –, ils sont des prolongements de la logique de la pensée de Pasolini, une pensée n'obtenant « son assise que par une expansion permanente » en se déployant « sur plusieurs plans ou plusieurs registres⁴ ». Cette « prise de notes cinématographiques⁵ » a lieu tout au long de sa carrière. Les Appunti ne sont pas des travaux à part. Ou plutôt si, car ils revendiquent l'invention d'une « nouvelle forme ». Jalons importants dans l'évolution du cinéma de Pasolini, ils invitent peut-être à sa ré-interprétation. Ici, on ne parlera que du troisième Appunto⁶ : Sopralluoghi in Palestina per il film « Il Vangelo Secondo Matteo » – A visit to Palestine (Repérages en Palestine pour le film « L'Évangile selon saint Matthieu », 1964).

Pasolini, l'arpenteur (de territoires)

Dans *Réparages...*, moyen métrage documentaire, Pasolini sillonne Israël pour reconnaître les lieux de prédication du Christ afin de préparer *Il Vangelo secondo Matteo* (*L'Évangile selon St Matthieu*, 1964). Dès le générique, le début de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach inaugure la quête d'images⁷. Le film, tourné du 27 juin au 11 juillet 1963, montre d'abord le cinéaste avec un opérateur, à 50 km de Tel-Aviv, près du Mont de la Transfiguration (Mont Thabor), en compagnie du père Don Andrea Carraro de la Pro Civitate Christiana d'Assise, théologien spécialiste de l'Histoire Sainte lui exposant les choses d'un point de vue philologique. S'y adjoint le commentaire « improvisé » du cinéaste sur ces images. D'emblée, supposons que ce film est plus important qu'il n'y paraît dans la filmographie de Pasolini en ce qu'il révèle beaucoup de sa psychologie et de sa capacité (ici plutôt apparemment *in absentia* – on verra pourquoi) de création. Jusqu'ici le cinéaste pensait tourner *L'Évangile...* en Israël même⁸. Ayant l'espoir que cet endroit où le Christ a prêché pouvait être celui même du tournage de son film, « sans y apporter aucuns changements ».

Ce voyage en Terre Sainte où est né et a vécu le Christ semble bien s'accomplir dans une problématique de « film à faire », les *appunti* étant des films le plus souvent inachevés⁹, donc des « films (qui restent) à faire ». Mais dans *Repérages...* peu à peu le spectateur (trop) averti s'aperçoit (du moins, on peut le penser) que le mécanisme de production de sens du cinéaste, celui de sa culture « avec ses ramifications iconographiques, ses soubassements inconscients et ses constructions idéologiques¹⁰ », fait que le monde réel – « tout ce qui l'environne et dont il fait (physiquement) la rencontre¹¹ » – semble lui échapper. Cette culture à l'œuvre dans ses films, dont la fascination éprouvée pour cette « culture figurative raffinée, qui lui fait aimer et citer, Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Rosso Fiorentino, Pontormo » (on y ajoutera le Caravage¹², Léonard de Vinci¹³, Mantegna¹⁴, Velázquez¹⁵, etc.), pour reconstituer « en imagination la composition de leurs tableaux¹⁶ » – tout un monde culturel précis auquel se référer – paraît surtout ici « génératrice d'inauthenticité¹⁷ ».

Car, dans le cas de *Repérages*, cette culture issue de l'histoire de l'Italie « réinterprétée à la lumière de sa propre biographie¹⁸ », suscite

dans son regard sur les choses qui l'entourent nombre de contradictions patentes finissant par le rendre presque « absent » au monde qu'il a sous les yeux. Même s'il tente de le réinvestir par la parole, via son commentaire, cet univers du réel semble devenir par moments intolérable au créateur. Comme s'il le plongeait, tel ses personnages de fiction – Œdipe, par exemple, dans *Edipo rè* (*Œdipe roi*, 1967) où le réel correspond à un destin tragique scellé (parricide et inceste maternel) auquel il tente d'échapper à tout prix –, quasiment dans la souffrance et l'angoisse¹⁹ : la sensation d'un « tragique de la vie²⁰ ». Dans *Œdipe roi* et d'autres films marquant « une aventure mythique²¹ », tel *Teorema* (*Théorème*, 1968), *Porcile* (*Porcherie*, 1968-1969) ou même *Medea* (*Médée*, 1969), un questionné pointe relevant d'une certaine philosophie existentielle : « Pasolini nous interroge sur le sens de notre existence, suggérant que celle-ci aurait perdu son sens²². » Ici, dans ces *Repérages...*, on voit le cinéaste apparemment en proie à une perplexité croissante (et une certaine inquiétude) devant ce qu'est devenue, au fil des siècles, la Terre Sainte. Il est en quelque sorte « "blessé" par les formes²³ » s'offrant à lui.

Du moins peut-on penser cela en un premier temps. Car si l'on regarde bien les multiples indices (notamment via le commentaire du cinéaste) et images de ces repérages « ratés », on comprend que ce sont justement les interrogations et les malentendus suscités par ces derniers qui ressortiront potentiellement dans les œuvres ultérieures (même si un tel style peut se trouver déjà, plus ou moins en filigrane dans les œuvres précédentes), instaurant des sortes de nouveaux modèles d'images. C'est d'ailleurs le but avoué des *Appunti* en général : chercher de nouvelles formes, des formes nouvelles (visuelles) de l'absolu. Comme si la constatation de l'« échec » de ce voyage en Palestine était porteuse d'espoir, de fécondité, presque de rédemption – étant donné le lieu saint où il se trouve. Car la seule réponse à cette impossibilité restituée par le réel s'étalant devant lui sera de dé-construire ce réel, de dé-réaliser cette nature l'environnant, afin de plus en plus, dans sa création, de « tendre au signe, à la signification, au mythe et au sacré²⁴ ». Le mythe doit

en quelque sorte consoler du réel. Cette nouvelle approche cinématographique trouvera son issue dans l'univers païen d'une Grèce archaïque, voire protohistorique, avec *Œdipe roi* (d'après la tragédie homonyme de Sophocle), avec *Théorème* – en un « gauchissement » du monde chrétien²⁵ et une sanctification du réel via la sexualité²⁶ –, créant un « mythe neuf » (non directement biblique) « pour mesurer son pouvoir d'intervention dans le monde contemporain²⁷ » ; et plus encore avec *Médée*, d'après Euripide, décidant d'un vrai retour au paganisme.

Toutefois, au moment de *Repérages...*, le cinéaste semble s'apercevoir que le mécanisme de production de sens dont il se sert habituellement – son « pays de la pensée », ancré surtout dans l'histoire et la civilisation italiennes²⁸ et, ici, lesté d'une connaissance biblique – cette entreprise qui, parfois, engage la démesure d'une expérience semblant a priori un peu « vaine » qui consisterait à « plaquer » un savoir, principalement pictural et musical (univers musical avec *La Passion selon saint Matthieu* de Bach présente quasiment dans tout *Repérages en Palestine*), sur une réalité qui, là, s'y refuse obstinément –, va trouver ici sa fin. Dans les deux sens du mot fin.

Tout d'abord, c'est la découverte d'une réalité propre au Proche-Orient, Israël d'un côté, Jordanie de l'autre, et de l'opposition entre les deux. Ensuite, c'est une autre découverte. Celle d'une incompatibilité des paysages, devenus trop modernes, trop industrialisés, avec les textes saints. Tout un monde a perdu sa sacralité²⁹, tout un environnement son mystère. « La réalité nous lance un regard de victoire, intolérable : son verdict est que tout ce que nous avons aimé nous est enlevé à jamais³⁰. » Il s'est produit comme un « épuisement des formes vives du monde³¹ ».

L'incompatibilité des lieux, de ce réel s'offrant à lui est évidente et ne correspond pas tout à fait (ou même pas du tout) avec ce qu'il avait imaginé pour tourner son film. Cette mise à l'épreuve face à ce qui lui résiste lui permettra pourtant d'élaborer, comme on a dit, des modèles nouveaux d'images – non de « simples belles images à usage esthétique³² » – et des situations parfois étranges, voire limites,

identifiées dans les œuvres ultérieures. La réalisation de *L'Évangile selon Saint Mathieu* marquerait donc la première étape de ce processus. Mais, ici, l'incompatibilité résonne encore comme échec (ou retard) engendrant une succession d'impossibilités plus ou moins évidentes, un sentiment de perte (perte de temps, perte d'espace). *L'Évangile...* sera finalement tourné loin d'Israël, dans le sud de l'Italie, dans le Basilicate, en Calabre, dans les Pouilles, où il se réinventera une nouvelle Terre sainte.

Ce principe d'incompatibilité renvoie aussi à une idée de rupture, de scissure, déjà présente au sein de la pensée de Pasolini et, partant, dans son cinéma entre « un athéisme inébranlable³³ » et la foi. Cette « fréquentation existentielle³⁴ » complexe décide aussi de quelque chose se plaçant « entre le Mystère et l'homme³⁵. Déchirure, contradiction interne, symbolisée, « mise en scène » dans *Repérages...* par les deux protagonistes, le cinéaste lui-même et Don Andréa, homme de foi, placés au moins à trois reprises en situation de dialogue.

La scissure se montre aussi très concrète entre ce que le cinéaste marxiste (et non croyant) s'est encore une fois « figuré » (via son savoir, ses lectures) et cette réalité impalpable, fuyante, dont il fait l'apprentissage et où apparaît une diachronie entre l'événement de la vie du Christ et la situation historique actuelle (le « réel » de 1963) des terres que celui-ci a jadis foulé. Car dans ce titre, *Repérages en Palestine*, c'est de bien de Palestine ancienne qu'il s'agissait. Il s'insère de fait un problème de taille : celui du Temps, le Temps s'est écoulé, propre de l'Histoire et de l'évolution. Ces terres pour lui originellement « pétries de mythe³⁶ » sont désormais encloses dans une réalité presque uniquement industrielle³⁷ et « moderne ». Ainsi le monde biblique archaïque est-il désespérément introuvable – même si, au tout début du film (ce sont les premières images), alors que Pasolini est en Galilée, près de Tel-Aviv, il y a cette belle scène à la Dovjenko ou à la Eisenstein, d'un vieux fermier arabe brassant, sous le soleil, le grain avec une fourche. Est-ce d'ailleurs le grain ou la poussière de la terre environnante qui s'envole ainsi ? Pour lui, à ce moment, cette image,

contient des éléments parfaits pour dépeindre « une parabole évangélique ». Le geste du paysan viendrait tout droit des temps archaïques, et donc bibliques. Rien n'aurait donc changé depuis ces temps ? Telle est la « fiction » proposée d'emblée. Mais cet énoncé se trouve vite démenti.

Cinéma comme instrument de recherche

Le cinéma se fait ici instrument de recherche face à la « cacophonie visuelle de l'univers³⁸ ». D'où le terme d'*Appunti*, « carnets de notes visuelles », ou encore « carnet de notes ou de scénarisation en cours³⁹ », qualifiant cette petite dizaine (treize en fait) de documentaires-fictions ou documentaires empreints ou non de fiction, tournés par le cinéaste. Ici, dans *Repérages...*, c'est bizarrement la recherche d'une réalité contemporaine (un « copeau de présent » selon Roland Barthes⁴⁰) susceptible de s'inscrire dans une (pseudo-)réalité historique qui s'avère de plus en plus nettement et irrémédiablement perdue, à cause des « diverses aliénations du temps⁴¹ » apparues en Terre Sainte. La contamination des lieux par une modernité trop apparente s'inscrit d'autant plus lors du voyage vers Nazareth, par la présence d'usines et de petites maisons blanches qu'habitent des ouvriers. Du reste, remarque Pasolini, ces maisons israéliennes ne divergent pas beaucoup de ce que l'on trouve en Suisse. Avant cela, les alentours du Mont des Béatitudes (lieu du Sermon sur la Montagne, situé non loin du lac de Tibériade), tout encombré de poteaux télégraphiques, commencent à faire naître en Pasolini les soupçons de non-adéquation de son projet avec la réalité ambiante. Or il avait pensé, avant de la voir, que cette petite montagne serait « un des moments les plus fabuleux » de son film à venir. Arrivé aux rives du lac de Tibériade (où le Christ a marché sur l'eau), la chaleur et l'aridité de son abord désertique le frappe et lui instille la sensation « d'une grande modestie, d'une grande petitesse, d'une grande humilité ». Quant au Mont Thabor, au sud de la Galilée, lieu de la Transfiguration de Jésus, devant être à l'origine « suprême vision », il inspire les mêmes sentiments : petitesse, pauvreté, humilité.

Tel un contrepoint à cette « petite » et dans la recherche d'une conjuration de celle-ci, s'élève très souvent dans toutes ces scènes de *Repérages...* des passages de *La Passion selon saint Matthieu* de Bach – *Passion* déjà présente dans *Accatone* (1961)⁴² et qui apparaît bien sûr à certains moments dans *L'Évangile...*

C'est maintenant au tour de la ville de Capharnaüm, sur la rive nord-ouest du lac de Tibériade, augurée d'abord en « plaisante surprise », d'offrir un aspect si moderne que toute scénographie est impossible. Impossible en effet de tourner des scènes sans « toile de fond » : ce décor biblique que Pasolini espérait avoir en venant là. Cette constatation, empreinte d'une certaine naïveté (pourquoi le réel ne correspond-t-il pas à ce qu'on s'était figuré ? Pourquoi ce là-bas serait-il en tous points semblable ou même similaire à mon ici ?), bouleverse le cinéaste qui se sent « intimidé » face à son projet. Néanmoins, il voudrait écrire quelques vers sur cette ville. Il s'ouvre de son désarroi à Don Andréa en le questionnant avec un micro, sous des branches d'arbres. Même découragé, le cinéaste ne semble pas s'empêcher de mettre en scène. Cette « mise en scène » est en fait une illusion, car dans *Repérages...* il n'est pas maître de ses images⁴³. En effet, c'est plutôt à la demande de l'opérateur Aldo Pennelli qui l'accompagne dans ce voyage – opérateur plutôt « classique » payé par la production –, que s'ordonnent les discussions entre Don Andréa et le cinéaste.

Selon les propres dires de Pasolini, aucune image ni « mise en scène » de *Repérages...* ne lui est due, car c'est l'opérateur qui a réalisé toutes les images. Néanmoins, s'inscrit dans ce film une impression de fiction, de journal intime, en tout de document privé. Il y a ainsi deux films : celui que l'on voit et celui « rêvé », là-aussi « film à faire » – un second film se déroulant parallèlement au premier et s'inscrivant insensiblement sous le commentaire du cinéaste. L'idée de dichotomie entre documentaire et « film non fait » ou « film à faire » enfin réalisé (*L'Évangile...* donc) est en quelque sorte présente là-aussi. De surcroît, il se produit une réappropriation-révélation des images par la

parole⁴⁴ – cette « fonction presque magique de la parole⁴⁵ » due au commentaire, lequel « construit » le film, le muant graduellement de documentaire en fiction pasolinienne.

À Capharnaüm, Pasolini demande à Don Andrea si historiquement la réalité était ainsi constituée de telles « petites choses, dérisoires, sans scénographie précise », et autant « consumées par le soleil ». Le théologien répond, se faisant presque le double du créateur, car il lui donne déjà la solution : il faut condenser, s'imprégner de l'esprit de cette situation, la revivre et à partir de là, la re-construire, la ré-inventer, en faire « une adaptation » peut-être en un autre endroit, en un autre espace, selon son désir et son imagination, pour le re-crée, et cela deviendra complètement nouveau.

Cela engendre peut-être déjà l'idée de ces « formes visuelles de l'absolu⁴⁶ », ou plutôt de ce « magma stylistique⁴⁷ » dont Pasolini parlera plus tard dans un entretien en 1965 avec les *Cahiers du cinéma*, à propos de *L'Évangile...* Il introduit également dans cet entretien au *Cahiers* l'idée d'un nouveau cinéma : le *cinéma de poésie*⁴⁸, qu'il oppose au « cinéma de prose » ou « cinéma de récit », cette « langue de la prose » cinématographique ressortant en quelque sorte du naturalisme que Pasolini réprovoque. « [...] je déteste en art tout ce qui se rapproche du naturalisme⁴⁹. » Cette langue de prose « met en relief et porte jusqu'à l'obsession la vocation – et la limite – naturaliste propre au cinéma. Il y a là un naturalisme fatal, inaliénable, dirais-je, dans la mécanique du cinéma⁵⁰ ». Tandis que le cinéma « prosaïque » n'offre pour lui que des « moments sémantiques », le nouveau cinéma, cinéma de poésie, loin du naturalisme et aussi du néo-réalisme⁵¹, comporte une prévalence de « moments technico-formels », et vise, lui, à la destruction du récit⁵².

Cinéma de poésie, magma stylistique et discours indirect libre

C'est au premier Festival du « nouveau cinéma » de Pesaro (la « Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro »), au printemps 1965 (Festival de Pesaro 1), au cours d'un exposé inaugural des journées d'études sur le jeune cinéma et sa critique (journées auxquelles participent

aussi Roland Barthes et les inventeurs de la sémiologie au cinéma : Umberto Eco et Christian Metz⁵³), que le cinéaste prône pour la première fois cette notion empirique d'un « cinéma de poésie »⁵⁴. Soit un cinéma bâtissant des « poésies cinématographiques, et non plus des récits cinématographiques⁵⁵ ». Dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (1995) d'Hervé Joubert-Laurencin, est rappelée la controverse qui éclate entre Metz et Pasolini, tous deux voyant le cinéma comme langage nouveau, mais dans des approches différentes⁵⁶. Au festival de Pesaro 1, le conflit les opposant – conflit auquel il faut ajouter celui avec Eco qui taxera, en 1967, Pasolini d'une « singulière ingénuité sémiologique⁵⁷ » –, tournait autour de la question de la représentation et du réel. Dans sa déclaration à ce festival, Pasolini répondait directement à deux propositions de Metz. L'une datant de 1964⁵⁸ où, dans la revue *Communications*, celui-ci posait la question de savoir si le cinéma était langue ou langage ; l'autre, en 1965, dans les *Cahiers du cinéma* où le cinéma était alors défini par lui comme « impression de la réalité⁵⁹ ». Alors que le cinéaste italien voit, lui, le cinéma comme réalité tout court ; affirmant ainsi en même temps la nature idéologique d'un « cinéma de poésie » (*cinema di poesia*).

Bousculant toutes les façons de penser et de voir le cinéma, Pasolini, en dehors même du champ expérimental, a été un des premiers à montrer images « tremblées », décadées, près du corps et « moments de vérité » dès son premier film *Accatone*. Le cinéaste, qui a réalisé en 1964 le documentaire fait d'interviews et de commentaires *Comizi d'amore (Enquête sur la sexualité, N&B)*⁶⁰, a toujours essayé de repenser le sens authentique de la vie et, partant, du cinéma, toutefois sur un autre front esthétique-politique que Jean-Luc Godard.

Très vite, Pasolini défend ce point de vue absolument révolutionnaire sur l'image : « Exprimer la réalité par la réalité⁶¹ ». *L'Enquête...* renvoie de fait à la dimension physique, corporelle de la réalité. Selon lui, *L'Évangile...* appartient déjà à ce courant.

Une autre notion fondamentale employée par Pasolini dans son cinéma, cinéma-écriture

pourrait-on dire, est celle du « discours indirect libre » ou « style indirect libre », ou encore « discours libre indirect », qui participe à la confection du « magma stylistique » dont il se réclame. C'est dans ce même entretien avec les *Cahiers du cinéma* en 1965 que Pasolini introduit les notions de « subjective indirecte libre » et de « discours indirect libre ». À propos de *L'Évangile...*, il déclare :

L'Évangile me posait le problème suivant, je ne pouvais pas le raconter comme un récit classique parce que je ne suis pas croyant mais athée. D'autre part, je voulais cependant filmer *L'Évangile selon saint Matthieu*, c'est-à-dire raconter l'histoire du Christ fils de Dieu. Il me fallait donc raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais.

Il ajoute :

C'est ainsi que, sans le vouloir précisément, j'ai été amené à renverser toute ma technique cinématographique et qu'est né ce *magma stylistique* qui est propre au « cinéma de poésie ». [...] pour pouvoir raconter *L'Évangile*, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours libre indirect : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant⁶².

Dans un roman, la technique du discours libre indirect consiste à rapporter des paroles prononcées par tel ou tel personnage, en sous-entendus. Ces propos, insérés dans ceux du narrateur s'intègrent alors au récit de façon naturelle. Le cinéaste donne comme exemple la façon dont il transcrit les paroles de l'un des personnages principaux, Ricetto, dans son roman *Ragazzi di vita (Les Ragazzi, 1955)*, premier de ses romans à être publié.

C'est vrai que parfois je dis : « Ricetto dit » suivi de l'injure que dit Ricetto. D'autres fois, plutôt que ce discours direct je pense par l'entremise de Ricetto. Ce qui implique une contamination linguistique ;

c'est à moi d'écrire ses pensées dans sa langue. Cette contamination linguistique est devenue une affaire de style [...] dans le discours libre indirect, le naturalisme disparaît complètement en faveur de ce *pastiche* linguistique de la contamination⁶³.

En ce qui concerne le cinéma, il y a discours indirect libre « *si le cinéaste peut montrer la réalité en fondant son regard dans celui d'un de ses personnages*⁶⁴ ».

La grande difficulté du *Vangelo* était précisément de ne pas démolir le récit de Matthieu, de le maintenir debout, coûte que coûte. Cela m'a entre autres obligé à réaliser le très difficile équilibre entre mon propre point de vue et celui du croyant — entre deux récits. [...]

Pasolini de préciser :

En revanche, la destruction que j'ai faite est évidente : elle porte sur toute une iconographie petite bourgeoise et commerciale en somme. J'ai tout fait pour sauvegarder et récupérer la réalité même du récit de Mathieu, et cela aussi dans un but polémique : contre un certain marxisme et une certaine laïcité fanatiques. J'ai voulu comprendre jusqu'au bout, jusqu'à voir à travers les yeux croyants, une réalité de type religieux⁶⁵.

De là découle un mélange de styles, donc un *magma stylistique*. Ainsi, « *Pasolini qualifie son écriture, d' "écriture magmatique" "issue du mélange des styles"*⁶⁶ ». L'exemple le plus parlant est le surgissement du dernier chœur de *La Passion selon Saint Matthieu* au moment de la rixe d'Accatone entre Vittorio Cataldi (Accatone⁶⁷) et son beau-frère. Ni maniériste ni « snob », comme des commentateurs ont pu le dire, la musique prend alors une fonction didactique. Elle fait comprendre qu'on n'est pas « *en face d'une bagarre de style néo-réaliste, folklorique, mais en face d'une lutte épique qui débouche sur le sacré, le "religieux"*⁶⁸ ». Cette forme contrapuntique ou de « *contamination entre le sacré de la musique et le profane de la borgata*⁶⁹ » a avant tout une

[...] fonction esthétique. Il se produit une sorte de contamination entre la laideur, la violence de la situation, et le sublime musical. C'est l'amalgame (le *magma*) du sublime et du comique dont parle Auerbach⁷⁰.

L'idée du magma, fusion harmonieuse du sublime et du quotidien utilisé comme dispositif visuel chez Pasolini, provient en effet du critique littéraire et philologue allemand Erich Auerbach (1892-1957) qui, le premier, parle d'« *écriture magmatique* », c'est-à-dire d'« *une écriture issue du mélange des styles*⁷¹ ». Pasolini a été un lecteur attentif d'Auerbach, particulièrement de *Mimesis* (1946⁷²), et il le désigne comme étant un de ses maîtres. À propos de ce magma stylistique, le cinéaste ajoute :

C'est l'utilisation de ce discours libre indirect qui est cause de la contamination stylistique, du magma en question⁷³.

Toujours sur cette idée de magma stylistique, Pasolini précise :

Ce qui crée le magma stylistique, chez moi, c'est une sorte de ferveur, de passion qui me pousse à m'emparer de tout matériau, de toute forme qui me paraît nécessaire à l'économie d'un film⁷⁴.

¹ Cet article (suivi dans ce même numéro de *Repérages II*) n'est que l'ébauche d'un livre à venir sur Pasolini. Un livre qui prendra en compte aussi bien les étapes clés de la vie du cinéaste, que ses romans et poésies, ses divers textes théoriques et polémiques voire sa peinture, comme lieux de fondations de thèmes décidant de son œuvre cinématographique à venir. Les films quant à eux seront explorés pour leur contenu même, mais on y décelera toujours les traces de son autre production ainsi que sa théorie manifeste démontrée par la mise en images d'une esthétique propre et complètement nouvelle suivant sans faille un processus extrêmement pensé et construit depuis le début.

² Après *La Rabbia* (*La Rage*, 1963) et *Comizi d'Amore* (*Enquête sur la sexualité*, 1964). Le terme d'*Appunti* plus exactement de « cycle des *Appunti* » est dû au réalisateur Jean-Claude Biette (également écrivain et assistant de Pasolini), qui emploie ce terme dans la revue *Trafic* en une note introductive d'un texte

de Pasolini sur le Tiers-Monde. Pier Paolo Pasolini, *Notes pour un poème sur le tiers-monde*, *Trafic*, 3, 1992, p. 97-102.

³ « *On a dit que j'avais trois idoles : le Christ, Marx et Freud ; ce n'est qu'une formule. En réalité, ma seule idole est la Réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste en même temps qu'écrivain, c'est dû au fait que, plutôt qu'exprimer cette Réalité à travers ces symboles qui ne sont que des mots, j'ai préféré le cinéma comme moyen d'expression : exprimer la Réalité à travers la Réalité !* » Pier Paolo Pasolini, dossier de presse de *Théorème*, 1968.

⁴ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, Paris, La manufacture, « Qui êtes-vous ? Arts, 23 » 1987, p. 170.

⁵ Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », cycle « Pasolini, Pasoliniennes, Pasoliniens ! » organisé par la Cinéma-thèque du documentaire à la Bibliothèque publique d'information (Bpi) du Centre Pompidou, avril 2021. <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/les-appunti-de-pasolini-ou-la-poesie-de-linacheve>

⁶ Selon la classification d'Hervé Joubert-Laurencin, il y en aurait treize (certains restés à l'état de projets) plus deux autres finalisés, mais non tournés. Cf. Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant. Pasolini, poète et cinéaste*, Paris, Macula, 2022, p. 513-514.

⁷ Il s'agit du premier Chorus intitulé *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* (*Venez, mes filles, aidez-moi à me lamenter*).

⁸ Pasolini triche un peu, car il sait, dès le départ, qu'il ne trouvera rien en Palestine. En fait il a déjà pris sa décision de tourner en Italie, avant même ce voyage, qui n'a donc « *constitué qu'une vérification, et, aussi, bien sûr une imprégnation* ». Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 476. À cet égard, *Repérages...* devient une sorte de fiction documentée.

⁹ Une « *poétique de l'inachèvement* » retrouvée dans le *non finito* dans l'histoire de l'art. Le livre posthume du cinéaste *Pétrole* (1992), est ainsi « *un presque-roman pensé dès le début comme un carnet de notes inachevable* ». Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », op. cit.

¹⁰ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », In *Pier Paolo Pasolini. 1. Le mythe et le sacré, Études cinématographiques*, 109-111, 1976, p. 33. Le style cinématographique de Pasolini « *se compose d'éléments, de matériaux empruntés à divers secteurs de la culture ; emprunts aux dialectes, poésies populaires ou classiques, références à l'art pictural, architectural..., aux sciences humaines...* » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*,

op. cit., p. 143.

¹¹ Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », op. cit.

¹² Dans le générique en couleur de *La Ricotta*, apparaît une grande table, à l'extérieur – des jeunes gens dansent devant sur un de rock –, offrant une nature morte à la Caravage avec « *couffins renversés, fruits à profusion, grappes de raisins, verres et carafes de vin, tissus tombant en plis, etc.* » Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 435. On la revoit à plusieurs reprises dans le film. Par ailleurs l'inspiration du Caravage et de certains de ses tableaux à éclairage oblique se retrouve par exemple dans *L'Évangile...*, mais aussi dans *Mamma Roma*.

¹³ Remarquons à propos du Vinci, deux citations par Pasolini de la peinture murale *L'Ultima Cena* (*La Cène*, 1495-1498). Une dans *Mamma Roma* (1962) au tout début avec la scène de mariage dans un restaurant avec Anna Magnani et Franco Citti. On voit aussi derrière la grande table une grande arcade fermée derrière au milieu du mur qui semble répondre à la grande arcade ouverte de *La Cène*, flanquée de deux autres aux ouvertures plus petites. Il semble y avoir une autre évocation (plus « discrète » sans personnages avec une table recouverte de victuailles à la Caravage) dans les reliefs d'un banquet de *La Ricotta* (1963) aux pieds des trois croix. Ces « citations » ont lieu après la parodie de la même Cène de Luis Buñuel dans son banquet des gueux de *Viridiana* (1961)

¹⁴ Dans *Mamma Roma*, on a souvent dit que le fameux plan du corps d'Ettore, le fils d'Anna Magnani, étendu sur son lit de force dans la morgue d'une prison romaine, figurait explicitement avec une grande précision le *Christ mort* (vu en raccourci perspectif) de Mantegna. « *Quatre travellings avant et arrière successifs, filmés à la "dolly", parcourent le corps cadré d'une manière symétrique pour souligner la référence picturale, et semblent, eux aussi, le soumettre à la torture.* » Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini – Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 191. Cependant Pasolini critique fortement lui-même cette interprétation un peu hâtive et voit en elle « *la pire vulgarisation journalistique* ». Car lui a voulu se situer entre Masaccio et Le Caravage. Pier Paolo Pasolini, « *Sfogo per Mamma Roma* », *Vie nuove*, 4 octobre 1962. Cf. aussi Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 462. Laurencin donne une longue citation des explications très claires à ce sujet du cinéaste.

¹⁵ Dans *Che cosa sonon le nuvole ? (Qu'est-ce que les nuages ?)*, 1967, le générique montre des affiches faites de reproductions de « *plusieurs tableaux de Velasquez, à-demi déchirés, [qui] claquent au vent sur la palissade minables d'un théâtre de pauvres et*

sont orgueilleusement barrés de bandeaux qui annoncent les prochains films de Pier Paolo Pasolini » *Id.*, p. 464. Le titre *Che cosa sona le nuvole ?* ainsi que le nom du réalisateur (Pier Paolo Pasolini) sont apposés sur le tableau des *Ménines*.

¹⁶ Sergio Toffetti, « Poésie en forme de clan. Le cinéma de Pier Paolo Pasolini », In *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Paris, Cinémathèque française-Musée du cinéma, p. 165-166. Mais Pasolini s'intéresse aussi à des contemporains, tels les futuristes Carlo Carrà, Giorgio Morandi. Au cours de ses études de lettres et d'histoire de l'art, le cinéaste a suivi les cours de l'historien de l'art Roberto Longhi à la faculté des Lettres de l'Université de Bologne. Là il prépare en 1942 une maîtrise sur la peinture italienne du XX^{ème} siècle avec Longhi ; abandonnée pour une autre sur le poète Giovanni Pascoli, (diplôme qu'il obtient le 26 novembre 1945).

¹⁷ Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », In *Pier Paolo Pasolini. 2. Un "cinéma de poésie", Études cinématographiques*, n° 112-114, 1977, p. 189.

¹⁸ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁹ Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », *op. cit.*, p. 189.

²⁰ Le film décrit en effet « la puissance du désir parricide et du désir incestueux, et par conséquent le caractère tragique de "l'obligation de connaître", c'est-à-dire du pacte social qui institue les tabous. » Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2007, p. 21.

²¹ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 220.

²² Chantal Colomb, *La question existentielle ou la perte du sentiment du sacré dans Teorema et Porcile de Pier Paolo Pasolini*, Master de Littérature, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2021, p. 12. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03578731/document>

²³ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », *Études*, 417(9), 2012, p. 224.

²⁴ Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », *op. cit.*, p. 189.

²⁵ Même si apparaissent, « en épigraphe ou en appendice », des citations de tirées de la Bible (*L'Exode*, *La Génèse*, *Le Livre de Jérémie*) et si « les noms des personnages procèdent d'une onomastique apostolique : Pietro, Paolo... » Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 220.

²⁶ Il s'oppose en cela à « la libido réprimée d'un christianisme qui associe péché et acte sexuel. » *Id.*, p. 230.

²⁷ *Id.*, p. 220.

²⁸ Face au Jourdain, il évoque ses « frères » italiens, peintres qui peignirent le baptême du Christ, tels Pollaiuolo et d'autres.

²⁹ Au-delà de la sacralité attendue dans les lieux saints, Pasolini croit en effet à une « sacralité du réel, une sacralité éclatante mais aussi destructrice manifeste dans sa poésie, son cinéma et ses premiers romans ». Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », *op. cit.*, p. 227.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, « Un peu de fièvre » (*Il Tempo* 1973), in *Écrits corsaires*, tr. fr. Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, « Champs Contre Champs », 1976.

³¹ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 60.

³² Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *op. cit.*, p. 38.

³³ *Id.*, p. 33.

³⁴ Karl Jaspers, *Initiation à la méthode philosophique*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1968, p. 116.

³⁵ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *op. cit.*, p. 32. Malgré sa « critique de la religion fondée sur le marxisme et la psychanalyse ». *Ibid.*

³⁶ *Id.*, p. 35.

³⁷ Comme Pasolini dénonce une industrialisation du cinéma ayant fait de celui-ci « une langue de prose, narrative », là où il cherche la renaissance d'« un cinéma de poésie ». Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, trad ; fr. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, « Traces », 1976, p. 204. L'édition française est incomplète par rapport l'italienne d'origine.

³⁸ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 179.

³⁹ Jacopo Rasmi, « Les "appunti" de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », *op. cit.* En littérature par exemple, toute « note résulte ainsi irréductible au texte narratif ou au discours explicatif dont elle est le préambule potentiel. ». *Ibid.*

⁴⁰ « [...] capturer une sorte de copeau du présent, tel qu'il saute à l'observation et à la conscience [...], ce que je veux noter, ce que je voudrais noter, ce sont, comme on dit dans le langage de presse, Copeau ? Oui : mes scoops personnels et intérieurs (scoop : pelle, écope, action d'enlever avec une pelle, rafler, coup de filet, et donc en langage de presse : primeur sensationnelle, la nouvelle que le journaliste avisé rafler). Mes notations, ce seraient les (très petites) nouvelles qui me sont, à moi, sensationnelles et que je veux "rafler" à même la vie. » Roland Barthes, *La préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France : 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi, annoté et présenté

par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2003, p. 137 ; reprint *La préparation du roman : cours au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, texte annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015.

⁴¹ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *op. cit.*, p. 36.

⁴² Un extrait du dernier chœur (68) intitulé *Wir setzen uns mit Tränen nieder* (*Nous nous asseyons avec des larmes*) de *La passion...* se fait entendre, au moment où, dans une rue, Vittorio, dit « Accatone » (Franco Citti) se jette sur un homme (son beau-frère) et que d'autres tentent de les séparer, puis les laissent se battre sur le sol en un corps à corps inextricable, avant de les séparer à nouveau. Finalement Citti reste un moment sur le sol, puis se relève, tandis que des garçons entraînent fermement l'autre. Citti reste seul. Dans *Accatone, La Passion...* accompagne « la plupart des scènes violentes, et surtout la marche du protagoniste vers la mort » Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 191. À noter que *La Passion...* de Bach commence par la déploration et finit dans les larmes.

⁴³ Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, *op. cit.*, p. 547.

⁴⁴ Rappelons aussi que la tradition du cinéma italien veut que les voix des personnages soient traitées en post-synchronisation.

⁴⁵ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, « Un Cinéma de poésie », entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 12-13, octobre 1969 ; Pier Paolo Pasolini « 8. Le cinéma de poésie (1966) », in *L'expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 135-155.

⁴⁷ « Le cinéma selon Pasolini. Entretien avec Pier Paolo Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma*, n° 169, août 1965, p. 25 ; reprint « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981, p. 40.

⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie », trad. fr. Jacques Bontemps et Marianne di Vettimo, *Cahiers du cinéma*, 171, 1965, p. 55-64.

⁴⁹ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁰ « Le cinéma selon Pasolini. », *op. cit.*, p.22 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 15.

⁵¹ « Le néo-réalisme, pour imiter la vie, se sert de plans longs, de séquences cherchant à reproduire le rythme de la vie quotidienne, réelle... Pour ma part, je m'efforce de tout reconstruire, de ne pas reproduire naturellement ce qui se passe dans la vie. J'use du champ-contre champ pour éviter précisément le

récit long. » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 148.

⁵² « Le cinéma selon Pasolini », *op. cit.*, p. 25 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 42.

⁵³ Tous quatre d'ailleurs sont critiqués par Godard sur leur position esthétique face au cinéma. Metz et Eco instituant un véritable paradigme scientifique sur la sémiologie du cinéma pendant au moins trois ou quatre décennies.

⁵⁴ Cette théorie d'un « cinéma de poésie » (*Poetichnoe kino*) est énoncée plus tôt par le théoricien majeur de la littérature du XX^{ème} siècle Viktor Chklovski, un des formalistes russes au départ très influencé par les courants artistiques futuristes. Selon Chklovski, dans « le "cinéma de poésie", il y a plus d'éléments formels que d'éléments de sens ». Nikol Dziub, « Le "cinéma de poésie", ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" : l'idée de poésie hors du champ littéraire », 2017, <https://www.fabula.org/lht/18/dziub.html#ftn13> Cf. aussi Viktor Chklovski « Poésie et prose au cinéma », in François Albera (dir.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, introduit et commenté par François Albéra, trad. fr. Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Charles Peuch, Paris, Nathan, « Fac. Série Cinéma », 1996, p. 139-142.

⁵⁵ « Le cinéma selon Pasolini », *Cahiers du cinéma*, n° 169, août 1965, p. 24.

⁵⁶ Metz revient sur le texte de Pasolini dans le tome 1 de ses *Essais sur la signification au cinéma* au chapitre intitulé « Le Cinéma moderne et la narrativité ». Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, t. 1*, Paris, Klincksieck, « Esthétique, 3 », 1968.

⁵⁷ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 42. Gilles Deleuze défend le point de vue de Pasolini : « C'est le destin de la ruse, de paraître trop naïve à des naïfs trop savants. ». *Ibid.* Eco persiste en cette opinion dans *La structure absente* à propos de l'un des chapitres de *L'expérience hérétique* : « La langue écrite de l'action » (1966) où il dénonce « la confusion entre signifié et référent » et rappelle à Pasolini qu'avec le cinéma « nous sommes dans le cercle déterminant des codes, et le film ne nous apparaît plus comme le rendu miraculeux de la réalité, mais comme un langage qui parle un autre langage préexistant, tous deux en interaction avec leurs systèmes de conventions ». Umberto Eco, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. fr. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 224. Voir aussi Patrick Werly,

« Penser un “cinéma de poésie” à partir de Pasolini et de Bonnefoy », in *Littérature comparée et correspondance des arts*, Michèle Finck et Yves-Michel Ergal (dir.), Strasbourg, PU de Strasbourg, « Configurations littéraires ». <https://books.openedition.org/pus/3212?lang=fr#ftn4>

⁵⁸ Christian Metz, « le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, 4, 1964, p. 52-90.

⁵⁹ Christian Metz, « À propos de l'impression de la réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma*, 166-167, 1965, p. 75-82.

⁶⁰ Deuxième des *Appunti* selon Laurencin.

⁶¹ Ou exprimer « la réalité à travers la réalité ». Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981, p. 120. Dans *Le sentiment de l'histoire*, Pasolini exprime le fait face à son interlocuteur Carlo Lizzani, que le cinéma ne peut, par nature, représenter le passé, mais il « représente la réalité à travers la réalité, un homme à travers un homme ; un objet à travers un objet. [...] Donc, si dans un film je veux te représenter, toi, Carlo Lizzani, je te représente à travers toi-même ; si ensuite je veux te représenter à travers un acteur “qui t'interprète”, je peux peut-être te trahir toi, mais non pas l'esprit de l'époque que nous vivons en commun, moi, toi, l'acteur [...] » Pier Paolo Pasolini, *Il sentimento della storia*, in *Cinema nuovo, maggio-giugno*, 19^{ème} année, 205, Mai-Juin 1970, p. 172-173 ; reprint *Le sentiment de l'histoire*, trad. fr. de Hervé Joubert-Laurencin, *Traffic*, 73, 2010, p. 131.

⁶² « Le cinéma selon Pasolini », *op. cit.*, p. 25 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 40.

⁶³ Pier Paolo Pasolini, *L'Inédit de New York*, Entretien avec Giuseppe Cardillo, présenté par Luigi Fontanella, trad. fr. Anne Bourguignon, Paris, Arléa, p. 62.

⁶⁴ Patrick Werly, « Penser un “cinéma de poésie” à partir de Pasolini et de Bonnefoy », *op. cit.* « Il s'agit

tout simplement de l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et de l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier mais aussi de sa langue. » Pier Paolo Pasolini, *L'expérience héritée*, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵ « Le cinéma selon Pasolini. », *op. cit.*, p. 76 ; reprint « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma, hors-série*, « Pasolini cinéaste », 1981, p. 42.

⁶⁶ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁷ Littéralement « mendiant ».

⁶⁸ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁹ Melinda Toen, *Le sentiment de l'histoire dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps*, Thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne, 2012, p. 51.

⁷⁰ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 140. À noter que Victor Hugo tient le même genre de propos rapprochement grotesque/sublime dans sa Préface de *Cromwell* servant d'introduction, comme son nom l'indique, à sa pièce *Cromwell* (1827).

⁷¹ *Id.*, p. 141.

⁷² Erich Auerbach, *Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, A. Francke, 1946 ; Erich Auerbach, *Mimésis : La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

⁷³ « Le cinéma selon Pasolini », *op. cit.*, p. 25 ; « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *op. cit.*, p. 40.

⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, *op. cit.*, p. 143.

ZEITGEIST¹ Virgile Abela

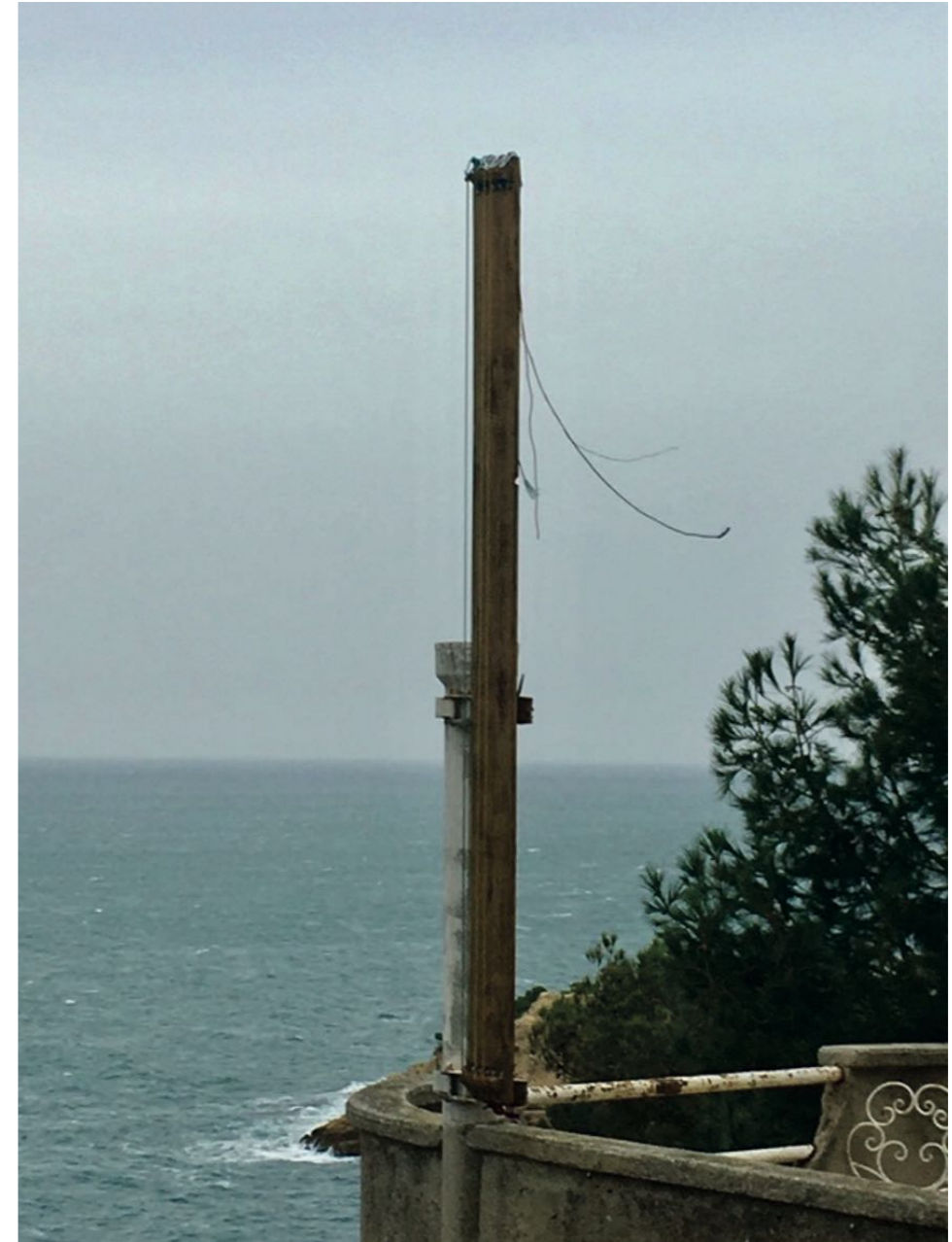


Fig.1. ZEITGEIST#1. Harpe-planche à 5 cordes, Calanque de la Redonne, 2020.

ZEITGEIST² est le nom donné à une recherche étendue (artistique, scientifique et politique) sur l'art sonore éolien initiée en 2020, de laquelle naissent des installations, des films, des performances et des innovations organologiques aussi bien dans les domaines du land-art, de l'art urbain, de la lutherie et de la création sonore ou numérique. Chacune de ses propositions se distingue numériquement par un #, sous des formes transdisciplinaires uniques, sérielles ou déclinées. Elles cherchent toutes à saisir les vibrations du paysage pour les transfigurer en matière visuelle et sonore, à l'écoute de l'air du temps. L'air, mélange hétérogène de plusieurs gaz dont le vivant dépend d'un équilibre précis, compte parmi le peu d'éléments naturels dont l'homme ne peut s'emparer. Il se déplace librement par-delà les frontières sans rendre de compte à personne et sans que quiconque ne puisse l'arrêter ou le maîtriser. Il ne peut donc être ni saisi ni préempté, ni capitalisé, acheté ou vendu, tout au moins pollué. L'air est donc une mémoire informée de la complexité du monde, et devient de fait porteur d'histoires, tel un message pour qui veut bien le lire. Et c'est à partir de cette lecture que ce projet cherche à nous plonger dans une écoute du monde par l'intermédiaire d'un procédé de transduction synesthésique. Ce projet se situe particulièrement dans la dimension de deep listening, concept théorisé par la compositrice Pauline Oliveros³, en tant que discipline sollicitant une conscience intérieure mettant en jeu le psychisme de l'écouter.

ZEITGEIST#1

Vivant depuis dix-huit ans face à la Méditerranée, je suis imprégné quotidiennement de grandes masses d'airs et d'eaux que je perçois telles des vibrations. L'idée de faire des harpes éoliennes vient sûrement de là. Je me suis documenté à ce sujet et j'ai découvert qu'il s'agissait d'une pratique ancrée dans une recherche de connexion avec la nature, qu'elle soit sacrée, agricole, artistique ou purement récréative. J'ai contacté Didier Ferment⁴, l'un des spécialistes de l'art sonore éolien en France pour lui demander conseil afin de réaliser ma première harpe. Il m'a envoyé des plans et des cordes pour fabriquer mon premier instrument : une harpe-planche à cinq cordes.

C'était en mars 2020, lors du premier confinement que j'en fis pour la première fois l'expérience. Le temps était suspendu, l'activité humaine arrêtée, les routes presque vides. Plus aucun avion ni bateau n'occupait l'espace visuel ou sonore à l'horizon. La mer et le ciel retrouvaient l'apparence d'un état paisible, presque premier. Le paysage s'offrait de manière inédite à nos regards, à notre écoute, à notre disponibilité. C'est à ce moment-là que

j'ai disposé cette première harpe à plusieurs endroits à la recherche d'un vent laminaire dans des paysages dégagés surplombant la mer à l'ouest de Marseille. Dans la promesse incertaine de cette étrange période, écouter le vent et ressentir son souffle à travers l'expérience synesthésique qu'offre un tel instrument, invite à un état de conscience presque politique à écouter autrement la rumeur du monde.

Concept

De cette expérience initiale est née la volonté de poursuivre cette recherche, comme une promesse capable de saisir une certaine idée de l'air du temps. Je cherchais un titre pour cette idée qui puisse avoir une dimension dépassant sa seule identité organologique. Et l'expression l'air du temps s'est, dès le départ, invitée comme une rengaine par le jeu de mots qu'elle propose. Lors de mes recherches, je suis alors tombé sur l'expression allemande qui m'a semblé bien plus féconde que sa traduction française.

ZEITGEIST associe deux mots : Zeit (temps) et Geist (esprit). Il désigne « les grandes lignes de la pensée » ou encore la rumeur d'une époque (l'« esprit du temps »), à un moment donné. Historiquement cette notion est attribuée à un

courant de la philosophie allemande de la fin du XVIII^{ème} siècle, initié par le poète et philosophe Johan Herder s'opposant à l'idéalisme de l'immanence selon Kant. Ce courant voulait aussi contrecarrer l'idée de progrès, chère aux Lumières, vue comme seule vérité. Mais le concept apparaît déjà chez Machiavel au XV^{ème}-XVI^{ème} siècle et, plus tard, au XVII^{ème}, dans certaines pièces de Shakespeare. Il est l'expression de forces qui s'affrontent fatalement en un mouvement historique. Démontrant selon les époques une capacité polysémique à embrasser les différentes problématiques qui animent ces forces, cette notion en est à la fois l'émanation, le révélateur et la manifestation. L'emploi du mot « ZEITGEIST » revient d'ailleurs périodiquement dans l'histoire des sciences humaines comme un outil rhétorique apte à servir de nouvelles disciplines ; le terme est alors utilisé par Karl Marx (première manière), puis par Joseph Schumpeter en économie, par Émile Durkheim et ensuite par Max Weber en sociologie, puis par Carl Gustav Jung en psychologie. Ce concept ne touche pas seulement les Germanophones. Les sociologues Edgard Morin, Luc Boltanski, et également le cinéaste et militant américain Peter Joseph, y ont fait clairement référence. À force de mutations paroxystiques, ZEITGEIST s'est allégé de sa substance originelle et sert désormais plutôt de support à l'intuition du

présent ; opérant désormais en tant qu'indicateur de la pensée plus que se référant à un concept homogène, sans être pour autant dépossédé de son histoire. Il se manifeste alors par apparitions cycliques chargées autant de mémoire que d'amnésie, et s'anime comme un flux à travers le temps dans la subjectivité d'un regard porté sur le monde, pour dévoiler telle une vibration, un potentiel poétique dont il est question ici, de s'emparer.

ZEITGEIST#2

Du premier prototype est né une nouvelle harpe à seize cordes avec une prise au vent à 360° par une conception circulaire très ajoutée, construite par Étienne Gourc⁵ (chercheur dans le domaine des vibrations) dans les ateliers de Lieux Publics à Marseille. Ce modèle inédit s'est avéré très performant. Chaque paire de cordes transmet ses vibrations à la même table d'harmonie à travers huit chevales, captées par huit micros piezoélectriques⁶. Ainsi, le son produit par cette harpe est la somme de toutes les cordes produisant manifestement une forme d'auto-excitation favorisée par l'inertie mécanique des matériaux mis en vibration par le vent.

Le 18 octobre 2020, invité par le festival ON-octobre-numérique à Arles pour effectuer une croisière augmentée sur le Rhône, j'ai installé cette nouvelle harpe sur le toit de la péniche

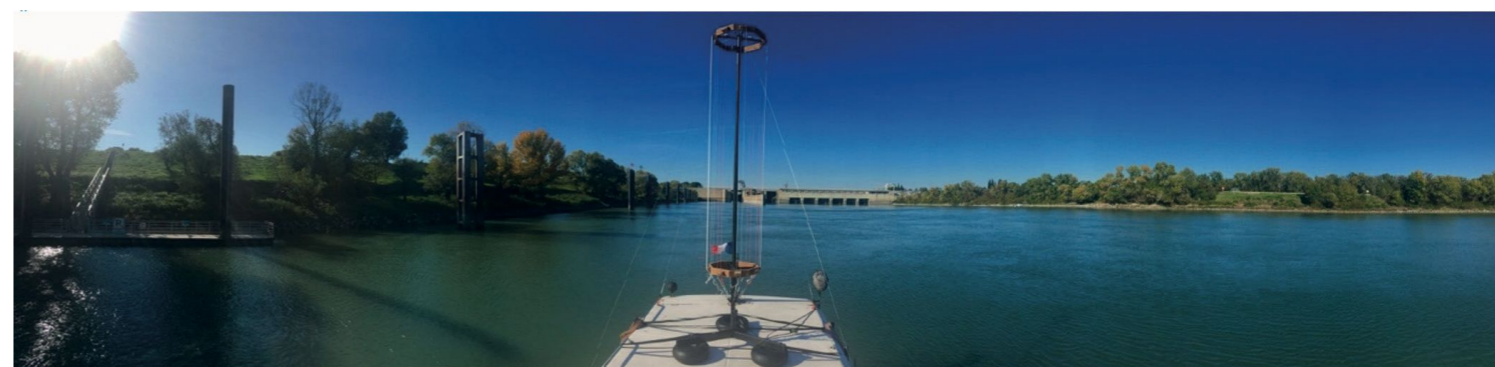


Fig. 2. ZEITGEIST#2. Harpe à 16 cordes, croisière augmentée à bord de l'Abeille noire, festival ON-octobre-numérique, sur le Rhône, 2020.

l'Abeille Noire, embarquant à son bord un public pour une descente du fleuve de Valabrègue à Tarascon. L'expérience proposait une écoute au casque du mixage du *field recording* (captation de l'ambiance naturelle par un couple de microphones) de la navigation et du son de la harpe sonorisée. L'éolienne opérait comme une antenne synesthésique révélant le lien direct entre le vent et le son sur le fleuve, accentuant la vision de son influence sur l'environnement. Cette expérience a dévoilé la dimension visible du vent, trans-

figurant le paysage et tout cela s'opérant à l'allure d'un travelling cinématographique dont les cinéastes Andreï Tarkovski ou Stanley Kubrick auraient certainement apprécié la lenteur. L'écoute du son des harpes associée à la danse de la végétation sur les berges comme à celle de l'ondulation de l'eau, plongent notre perception du réel dans une contemplation quasi-fictionnelle, pleine de poésie.

J'ai prolongé cette expérience du 4 au 17 juillet 2021 à bord de *l'Urban Boat*, une péniche



Fig.3. ZEITGEIST#2. Harpe à 16 cordes à bord de l'UrbanBoat, Garage MU festival-Station Gare des Mines, quai du Lot, Paris 19ème, 2021.

Freycinet de 38 mètres où j'ai installé mes deux premières harpes ainsi qu'un prototype de Long String (« longue corde ») sur toute la longueur de l'embarcation, lors d'une croisière entre Longueuil-Annel dans l'Oise jusqu'à Evry, par la Seine et les canaux de Paris. 150 km de navigation avec des arrêts à quai pour différents événements⁷ ont proposé au public l'écoute de la transduction sonore de l'air sur l'eau, sous la forme d'une installation amplifiée, d'une performance radiophonique et d'un film réalisé à cette occasion. À la différence de la croisière sur le Rhône, celle-ci fut beaucoup plus longue et offrit à nos regards une translocation progressive de paysages naturels magnifiques à l'urbanité crue de la ville de Paris. Ce lent glissement de la nature à la « culture » dévoila sans artifice la brutalité sociale de la capitale par son entrée depuis Saint-Denis et Aubervilliers jusqu'au Parc de la Villette. L'enjeu du film tourné au fil de l'eau s'attacha à suivre les articulations stochastiques des enchevêtrements graphiques et signalétiques du paysage dont nous fendions l'image par l'acte de navigation. Au gré des chants harmoniques éoliens, toute la violence urbaine s'est dévoilée à la caméra ; campements de fortunes de migrants sous les ponts des canaux, friches défoncées, squats délabrés, poubelles ou gravats oubliés, tags artistiques et politiques, clochards errants, business poussiéreux du BTP (secteur du bâtiment et des travaux publics) que les parisiens pressés, munis de casques, de masques et de lunettes leur protégeant la tête, traversent sur le chemin de l'école ou du travail... juchés sur des vélos électriques. Ce film⁸ témoigne, telle une vibration, d'un regard porté sur une réalité sociale cachée des canaux, faute de ne disposer pour certains marginaux de la plus élémentaire des dignités, la pudeur. Le montage rechercha à suivre l'ondulation chronologique des événements apparaissant au cadre, comme une sorte de « toposcopie » paysagère et sociale. Le son est quant à lui un mixage du *field recording* de la navigation avec la permanence du chant des harpes dont la musique donne une perception très vibratoire des territoires traversés.

Enfin, *ZEITGEIST#2* a été exposé en octobre 2022 à la Biennale *Experimenta* à Grenoble dans un couloir de vent exceptionnel sur le parvis du Centre d'Énergie Atomique, à quelques pas de l'Isère. Le public allongé dans des chaises longues pour écouter la harpe, était invité à contempler les variations lumineuses du ciel traversé par les nuages tout en ressentant le vent souffler sur les corps, telle une lecture augmentée d'un paysage où lumières et chants éoliens transfigurent une architecture moderne entourée de sa couronne alpine. Dans l'effervescence de public de cette biennale, la harpe offrit un moment de méditation pour qui accepta de s'abstraire un temps des sollicitations des nombreuses et passionnantes œuvres présentées par les artistes invités.

Ainsi, ces expériences proposent l'idée que la lecture du mouvement de l'air n'a de sens qu'au sein du contexte dans lequel il se meut, aux contacts des autres éléments qui composent le paysage traversé. Lorsque le vent souffle au-dessus de l'eau, celle-ci le fluidifie par régulation thermodynamique, lissant les turbulences causées par l'environnement. Ainsi, l'eau façonne l'air en laminant son flux, rendant plus lisible sa vibration. C'est pourquoi ce projet s'intéresse en particulier aux territoires de vents et d'eaux pour la qualité éolienne qu'ils procurent à son expression sonore, mais aussi pour le symbole qu'ils représentent, ensemble : il n'y a qu'à observer une carte pour se rendre compte que les cours d'eaux constituent des couloirs hydriques et atmosphériques formant le réseau vital de la vascularisation d'un territoire. Ainsi, et par analogie, prêter attention aux vibrations de l'air sur l'eau nous invite à une relation holistique au paysage que nous habitons en faisant corps avec lui par l'écoute, le regard, le touché, la respiration et l'expiration, révélant ce qui nous avons de plus intime, notre propre souffle.

Héritage

Cette recherche s'inscrit dans les préoccupations héritées de *l'écologie sonore*, concept théorisé par le compositeur et théoricien canadien Raymond Murray Schafer⁹ à la fin des années 1970, agrégeant toute sortes de domaines précédés de

la mention « sonore ou acoustique », telles que l'anthropologie [sonore], la bio[acoustique], l'archéologie [sonore], le paysage [sonore], sous des formes amplifiées [*field recording*, relevés acoustiques, performances sonores], ou bien acoustique [promenades sonores, sculpture, installation, musique jouant avec l'acoustique des lieux, etc...]. En s'appuyant sur le constat que, depuis l'invention de l'enregistrement, nous disposons désormais d'informations capables de témoigner de notre impact sur l'environnement, Murray Schafer a ouvert il y a plus de quarante ans un intérêt aujourd'hui réactivé par les préoccupations environnementales tout autant que par des formes d'aliénations issues des technologies numériques. Ses nombreux domaines concilient arts, sciences et savoirs traditionnels. À ce titre, l'art sonore éolien en est un exemple millénaire, tel qu'en témoigne la paléo-archéologie. Mais je voudrais citer ici l'expérience plus récente de Don Giulio Gattoni¹⁰, musicien, physicien et chanoine de la Cathédrale de Côme qui, à la fin du XVIII^{ème} siècle, inventa l'*Harmonica* : un instrument à corde éolien capable de prévoir le climat. Il témoigna dans un relevé rigoureux de deux années, des corrélations précises entre les variations harmoniques des câbles et la prédiction des tempêtes et accalmies sur le lac de Côme, établissant un lien direct entre science de la musique et météorologie. Aujourd'hui, de nombreux artistes et scientifiques convoquent le vivant comme sujet de recherche esthétique, épistémologique et technique en réintroduisant une part de subjectivité et d'empirisme dans les œuvres qui émanent de leurs collaborations, pour renouveler notre vision des choses et notre approche de celles-ci. Cette tendance dite *art-science*, retisse les liens millénaires entre les arts et les sciences (ceux-là mêmes que la société industrielle sépara pour les besoins du son développement), et qui se réinventent jour après jour à la recherche d'une définition non encore établie, en témoigne l'audit national du réseau TRAS¹¹.

ZEITGEIST #3

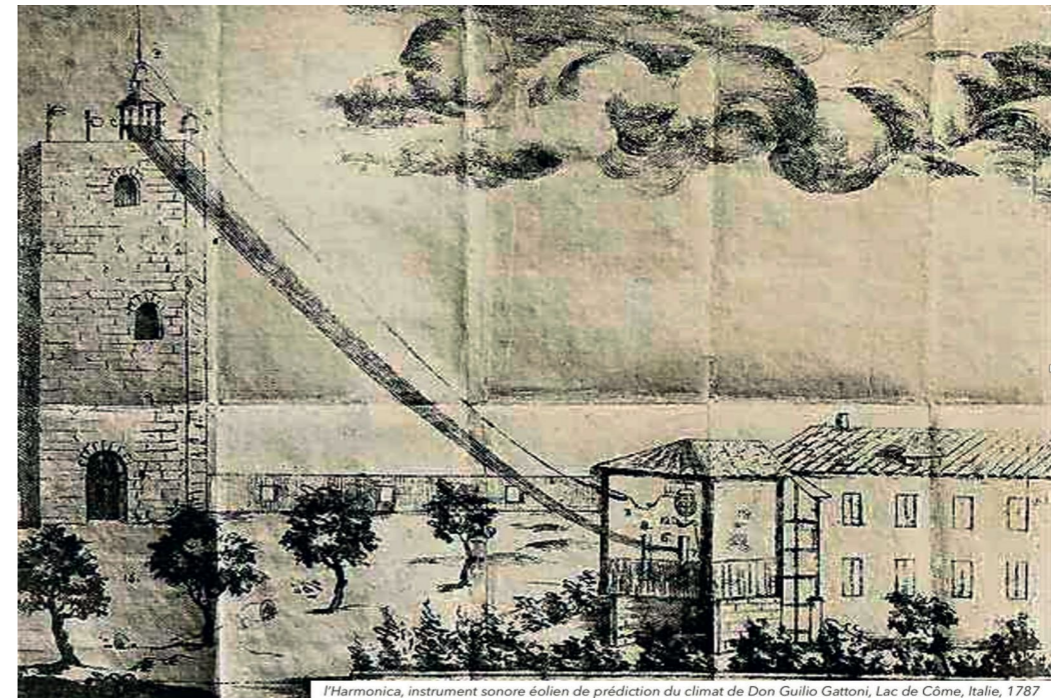
Une troisième recherche en cours du projet bénéficie d'un partenariat d'exception avec la

Plateforme MAS du LMA-CNRS à Marseille, la Maison de la Tour à Valaurie et le 8fablab de Crest¹². Des étapes de travail présenteront une version partielle du prototype en 2023, et l'aboutissement du projet vise 2024-2025. Cette nouvelle recherche consiste cette fois-ci à s'emparer de l'entièreté du volume atmosphérique d'un paysage par une *long string* traversant horizontalement un fleuve, un canal ou un lac, pour en extirper la vibration afin d'exciter en temps réel un dispositif inversé, dans une salle d'exposition. L'idée est d'offrir les vibrations d'un paysage dans une forme « d'ubiquité quantique », comme une interprétation libre du principe d'intrication, adressé à un seul public présent à deux endroits distincts, l'un en pleine nature, l'autre en pleine culture. Cette double apparition cherche à relier l'écoute intérieure du public par une vibration exogène non-rompue, l'invitant à une conscience holistique de son rapport au monde entre nature et culture, par l'expérience esthétique d'une chaîne entropique de transduction (voir Fig. 5), du paysage au lieu d'exposition.

Le principe d'entropie (dégradation de l'énergie provoquant du désordre) est ici convoqué pour évoquer l'idée de l'altération de l'information sonore issue de la vibration initiale saisie dans le paysage. Cela afin d'écouter son propre résidu dans la salle d'exposition, comme une allégorie de ce qu'il reste de notre empreinte sur le monde. Le dispositif réagira aux variations des données captées dans le paysage pour moduler le flux sonore par des variations de tension de la corde, d'amplitude et de voltage de l'électroaimant, puis de seuils de données pour marteler la corde selon des événements particuliers. Cette augmentation technique cherche à créer les conditions d'une certaine animalité dans le comportement visuel et sonore de l'installation, par une capacité autonome à interagir activement avec le paysage.

Art-Science

Cet troisième prototype fait l'objet d'une collaboration avec Patrick Sanchez et Etienne Gourc, ingénieurs-chercheurs de la Plateforme MAS du LMA-CNRS, résumée ici par Etienne Gourc :



L'Harmonica, instrument sonore éolien de prédiction du climat de Don Giulio Gattoni, Lac de Côme, Italie, 1787

Fig.4. L'Harmonica, lutherie éolienne de prédiction climatique par Don Giulio Gattoni, Lac de Côme, Italie, 1787.

L'enjeu de cette recherche est de rendre audible la faible vibration de la corde. Contrairement aux versions précédentes, l'idée est d'avoir une amplification passive, sans apport d'énergie extérieur. La technique est bien connue, celle des pavillons que l'on retrouve sur les gramophones et une grande partie des instruments à vent. D'un point de vue acoustique, le rôle du pavillon est de charger la membrane reliée à la corde par l'intermédiaire du chevalet en adaptant l'impédance élevée de celle-ci à la faible impédance de l'air. Même si les méthodes de dimensionnement des pavillons classiques (exponentiel, hyperbolique...) sont connues, nous avons choisi d'étudier différentes géométries en utilisant un algorithme d'optimisation. Nous avons considéré une propagation en onde planes, ce qui limite la validité de notre étude mais permet d'avoir une formulation relativement simple et des temps de calculs restreints. L'optimisation a été effectuée à l'aide d'un algorithme génétique. Les contraintes de dimension liées à l'impression 3D céramique (voir Fig. 7) ne permettant pas d'avoir un pavillon « efficace » à basse fréquence, nous avons étudié

la possibilité d'un pavillon double (deux pavillons en parallèle) comme l'illustre la Fig. 6. L'impédance de ce pavillon double obtenu à l'aide de l'algorithme d'optimisation suggère que le pavillon externe se comporte comme un résonateur acoustique avec une résonance marquée en basse fréquence, tandis que le pavillon interne assure le rayonnement aux fréquences plus élevées. Les modèles utilisés pour l'optimisation étant fortement simplifiés, il serait intéressant de compléter cette étude par des simulations numériques plus élaborées, et/ou par des mesures d'impédances sur des modèles réduits.

Conclusions

Ce nouveau dispositif prolonge une recherche organologique que je mène depuis 2009¹³, proposant des instruments fonctionnant en rétroaction avec l'environnement, en explorant à chaque fois de nouveaux domaines du vivant : *Inner Island* (2013) jouant de la fréquence de résonance des lieux pour les faire vibrer, *Pendule Acoustique* (depuis 2017) corrélant acoustique et gravité à partir d'un pendule-double,

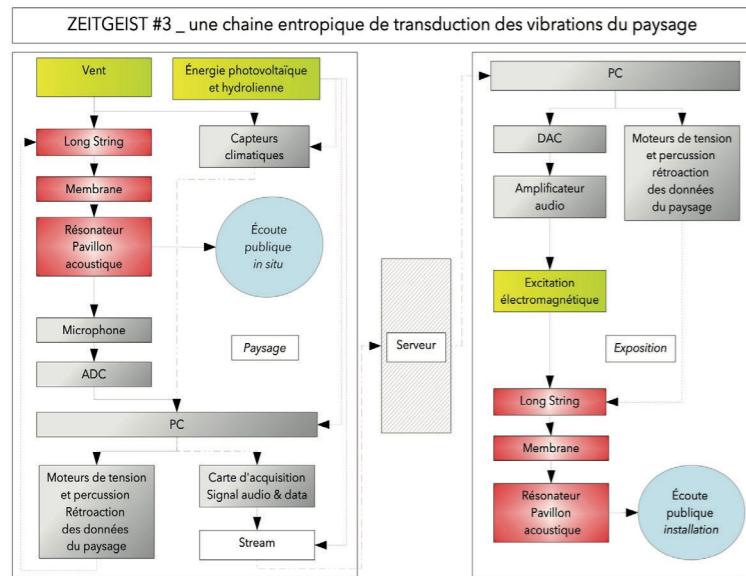


Fig.5. ZEITGEIST#3. Schéma du dispositif technique du paysage à la salle d'exposition, développement en cours dans le cadre de la résidence de recherche art-science avec la plateforme MAS du LMA-CNRS, 2022.



Fig.7 ZEITGEIST#3. Impression 3D céramique d'un double pavillon au 8fablab de Crest, à partir d'un modèle d'optimisation acoustique des tempéraments harmoniques relevés d'une Long-string de 30 mètres, en partenariat avec la Maison de la Tour à Valaurie et la plateforme MAS du LMA-CNRS, 2022.

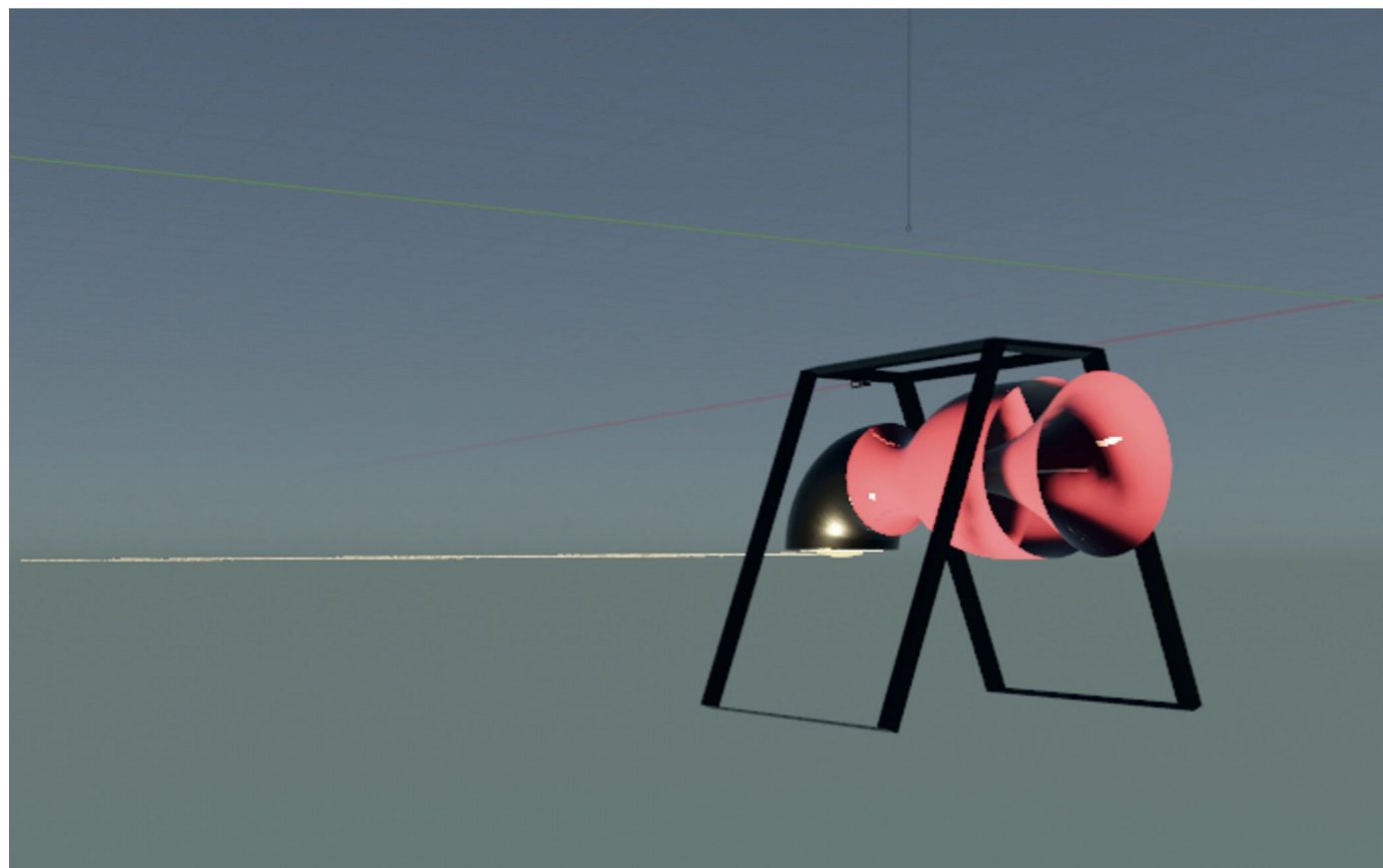


Fig.6. ZEITGEIST#3. Modélisation du dispositif de captation des vibrations du paysages, développé avec Etienne Gourc, chercheur en vibration auprès de la plateforme MAS du LMA-CNRS, 2022.

Expérience Protéodique (2020-2021) traduisant la relation masse/fréquence des acides aminés en musique générative. Ainsi et comme pour chaque projet cité, je défends l'idée que ce qui tente de faire œuvre dans *ZEITGEIST*, est plus la manifestation vibratoire qui en émane que les instruments qui la composent. L'œuvre propose alors une expérience esthétique de l'immatérialité échappant comme l'air, à toute appropriation possible en tant qu'objet, si ce n'est le contexte tout entier dans lequel l'instrument est un sujet parmi tout ce qui l'entoure, tout autant que l'instant présent où il se met en résonance, pour et avec le public. C'est dans cette continuité qu'une quatrième version de *ZEITGEIST*, à l'écoute du paysage et de l'air du temps, sera présentée à l'été 2023 au festival Horyzon-Sancy, sous la forme d'une installation monumentale de land art.

ZEITGEIST #4 Perspectives

ZEITGEIST propose des œuvres dont la manifestation poétique cherche à questionner le politique, selon le terme grec *politikos*, interrogeant la civilité d'une société. Aussi, d'autres idées verront peut-être le jour en architecture, discipline contrainte à bâtir des immeubles les plus silencieux possible. L'efficacité de leur amortissement génère à mes yeux un paradoxe aberrant, celui de révéler d'autant l'incompressible bruit de la ville, contraignant l'habitant à contrôler son propre bruit (nuisance), comme gage de civisme. Or, si les architectes bâtissaient des immeubles chantant au gré de l'air en y intégrant des dispositifs sonores éoliens, les sifflements de ses prises au vent se transformeraient en chants harmoniques et la rumeur de la ville serait en partie masquée par des édifices devenus des instruments de musique holistiques. L'utilisateur habiterait alors des

immeubles non pas en résistance, mais bien en résonance avec l'environnement, telle une invitation à appliquer pour chacun, ce principe dans la cité.

¹ Sincères remerciements à Jean Cristofol pour la relecture de ce texte. Philosophe et épistémologue, il travaille sur les relations entre arts, technologies et politique et sur la production des formes de spatialité et de temporalité. Il est membre du laboratoire PRISM-CNRS et coordonne le collectif de l'antiAtlas des frontières, et est membre de la direction éditoriale de l'antiAtlas Journal.

² <https://www.virgileabela.com/zeitgeist>

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Pauline_Oliveros

⁴ <http://www.ciel-libre.nnx.com/about/>

⁵ Auteur de la Thèse « Étude du contrôle passif par pompage énergétique sous sollicitation harmonique / Analyses théoriques et expérimentales » <https://www.theses.fr/2013ISAT0033>

⁶ Transducteurs sonores à polarisation électrique sensibles à la déformation mécanique.

⁷ Festivals Sonic Protest, Garage MU festival – Station Gare des Mines, Mutant Radio à Paris et festival Belastock à Evry.

⁸ Voir le film : <https://urbanboat.fr/retour-en-image-sur-station-flottante-2021/>

⁹ <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/c-est-bientot-demain/c-est-bientot-demain-du-dimanche-30-janvier-2022-5091653>

¹⁰ <https://boowiki.info/art/jesuites-italiens/giulio-cesare-gattoni.html>

¹¹ Le réseau TRAS est composé de structures artistiques, culturelles, universitaires et de recherche qui agissent pour permettre aux artistes de nourrir leurs démarches artistiques au contact des nouvelles connaissances et des nouvelles technologies. <https://www.reseau-tras.eu/>

¹² Plateforme MAS (musique audio son) du LMA (Laboratoire de mécanique et d'acoustique), est une plateforme CNRS d'expérimentation art-science à Marseille. <https://mas-lma.cnrs.fr/zeitgeist/>, Maison de la Tour-le Cube, centre d'art à Valaurie (26) <http://www.maison-de-la-tour.fr/maison-de-la-tour-le-cube/actualite-des-residences>

⁸Fablab de Crest (26) <https://www.8fablab.fr/>

¹³ Porfolio ici <https://www.virgileabela.com/bio>

¹⁴ <https://www.horizons-sancy.com/> Conception Virgile Abela, construction Etienne Gourc
Conseils en lutherie Didier Ferment et Olivier Villefranche.



Fig. 8 Modélisation de ZEITGEIST#4, une installation sur 160m2 composée de 8 harpes avec résonateurs acoustiques, lauréate de la 17ème édition du festival Horizons-Sancy en Auvergne du 17 juin au 17 septembre 2023.

LINKs 8 Paul Valéry 2



Edifice psychique.
despit et le lieu
géométrique (ne pas user
du mot cerveau) de tout
ce qui s'accomode. Propriétés
communes à toutes les
choses et esprit.

tous les organisations
scientifiques ~~et~~ et

Nouvelles perspectives de mondialisation

Jean-Claude Serge Levy

La mondialisation, omniprésente dans notre quotidien, nous imprègne depuis longtemps. La raréfaction des ressources, les nombreux effets de pollution, le scandale des paradis fiscaux et la pandémie actuelle nous incitent à revisiter ce problème. L'économie, ce principe moteur de la politique moderne, donne une perspective à ces questions. La guerre en Ukraine apparaît alors comme une des nouvelles résistances à cette progression.

La mondialisation a de multiples facettes. À table, les mangues du Pérou, les crevettes de Madagascar, les anchois d'Argentine, les raisins du Chili, sur une nappe provenant d'Inde en sont une évidence. Le ralentissement de la production d'automobiles en Europe, faute d'équipement électronique importé d'Asie, l'arrêt de l'économie mondiale à la suite d'un bateau échoué en travers du canal de Suez, sont des exemples de crises dues à cette nouvelle géométrie économique.

Au-delà de ces crises spectaculaires assez vite résolues, la mondialisation nous apporte aussi des bienfaits durables. La prise de conscience de la dangerosité de guerres étendues a permis de mettre en place la Société des Nations, puis l'Organisation des Nations Unies. Un grand nombre d'organisations humanitaires dans le domaine de la santé et de l'éducation, ont aussi vu le jour. Leur rôle est incontestablement positif.

L'économie, pilote de nos sociétés modernes, conduit à de multiples regroupements pratiques d'ensembles de nations voisines. Ainsi en Europe, le Marché commun, issu de la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier est devenu par la suite l'Union Européenne au développement progressif. En Amérique du Nord et en Amérique du Sud, dans les pays émergents, de tels regroupements économiques se sont aussi produits. Une nouvelle société mondiale se constitue sous cette main « invisible » chère à l'économie.

Avant de considérer les problèmes actuels de notre société, revenons sur l'histoire de l'économie et ses principes, approximatifs certes, mais actifs. L'économie, c'est-à-dire l'échange sous toutes ses formes, s'est développée depuis

les débuts de l'humanité, avant de devenir le principe directeur de notre société.

Les nombreux déplacements et échanges de population durant la préhistoire ont été récemment constatés par analyse génétique¹. Ces déplacements, d'une ampleur insoupçonnée auparavant, témoignent de l'importance de ces échanges. Dans les sociétés primitives vivant de chasse, de pêche et de cueillette, la rencontre régulière entre tribus pour partager leurs expériences, leurs produits, voire pour susciter des unions, est rapportée par les anthropologues comme Pierre Clastres². Ces multiples échanges, indispensables, enrichissent la vie de ces tribus nomades.

Dans les sociétés sédentarisées vivant de culture et d'élevage, la spécialisation se développe selon le grand historien et sociologue d'origine maghrébine Ibn Al Khaldoun³. Des villages, lieux d'activité des marchés, des écoles et des artisans, se forment. Un certain nomadisme permet encore des échanges fréquents avec des cités plus lointaines. La défense des biens de la cité figure parmi les nombreux services nécessaires de la cité antique car les fruits de la récolte doivent être conservés longtemps pour être consommés jusqu'aux résultats de la prochaine récolte. Il faut donc éviter les prédateurs de toute sorte et même les voleurs. Bien plus tard, une trace de cette garde civique apparaît dans le célèbre tableau de Rembrandt *La Ronde de nuit* (1642), un témoignage de la permanence de ce souci de défense, ici au prélude de l'ère industrielle. La forte structuration de la société de culture et d'élevage avec ses nombreux corps de métiers, artisans, commerçants, enseignants, implique le développement de religions pour stabiliser cette structure si complexe et faire accepter

par chacun la différence^{4,5} entre les sorts si divers des individus.

L'ère industrielle s'ouvre dès les grandes découvertes. Son pilote, l'économie, développe à la fois les désirs et la production, de façon structurée⁶, harmonieuse. Cette nouvelle ère bouleverse complètement les principes de la société antérieure. Alors que les religions, pilotes de la société médiévale, stabilisaient la société de culture et d'élevage en réfrénant le désir, l'ère industrielle suscite le désir, moteur de la production et de la consommation. À la stabilité rurale des villages succède le dynamisme citadin. À la trilogie de la société médiévale, chevalier, prêtre et tiers état, identifiée par le philologue et historien des religions Georges Dumézil et reprise par l'historien Georges Duby, succède celle de l'ère industrielle, « entrepreneur, économiste et tiers état ».

La place de l'économie dans nos vies est considérable. La théorie économique suppose l'arrivée sur le lieu d'échange, le marché, d'une multitude de produits. Leur échange entre de multiples vendeurs et une foule d'acheteurs définit l'équilibre optimal entre offre et demande. Cette idéalisation du marché et de l'échange simplifie le problème en un libre-échange direct aux multiples conséquences. Dans ce schéma simplifié standard, le vendeur et l'acheteur sont seuls entre eux, d'où une liberté extraordinaire de cette économie donc « libérale ».

Le deuxième principe de l'économie consiste à voir comment cet équilibre fixant à la fois la valeur et le volume du produit échangé se déplace quand les conditions changent. Cet effet, différentiel pour une description mathématique, est appelé le caractère « marginal » en économie, pour des différences finies ou pour des différences infinitésimales. Différentes causes de variation des conditions économiques peuvent être envisagées et donc plusieurs ordres de différenciation existent, en économie comme en mathématique.

Le caractère mathématique de l'économie a permis de développer un arsenal d'études statistiques pour cerner précisément la réalité. Un des résultats de ces études est que,

contrairement à l'espoir initial et fondateur de l'économie d'un partage « harmonieux » des richesses, le principe utopique de l'échange, la tendance actuelle observée est qu'une frange minime de grands possédants s'enrichit très vite, tandis que la paupérisation de la frange extrême, à bas revenus, s'accroît⁷. Cette remarque de l'économiste Thomas Piketty rappelle le caractère approximatif et expérimental de l'économie et suscite des réactions pratiques pour trouver rapidement un équilibre plus sain et plus stable.

De fait les contraintes de la cité et en particulier la défense des biens déjà citée, avec l'exemplaire *Ronde de nuit* rembrandtienne et sa représentation concrète de la structure de la société, impliquent l'existence d'un état. Donc l'état perçoit des taxes sur les produits pour permettre la réalisation et l'entretien de nombreux services, et assurer la défense de la propriété.

Cette nécessité de l'impôt d'état est un accroc de taille au principe libéral initial. De fait, les problèmes d'éducation, de santé, d'assurance et de justice sont aussi des tâches d'état, avec diverses interprétations, différents niveaux de curseur selon les régimes politiques. Le protectionnisme complète la gamme des freins au pur « libre-échange » de la théorie. Les observations statistiques montrent que l'écart entre les diverses sociétés et leurs traitements économiques concrets se resserre actuellement en fait, malgré des discours politiques différents. Toutes les sociétés actuelles ont plus ou moins un caractère d'état-providence appelé aussi état social. Elles jouent sur la flexibilité du marché, sa souplesse, avec une régulation plus ou moins automatique pour s'ajuster, en douceur, à la réalité concrète.

Ce schéma économique simplifié du marché et de l'état, à trois partenaires, est encore profondément modifié par les effets d'« externalité⁸ ». Reprenons l'exemple classique cité par l'économiste américain Paul Krugman de la production d'électricité à partir de charbons contenant du soufre. Cette production a créé une nuisance collective, les pluies acides. Ces pluies ont perturbé les activités de pêche dans les lacs et cours d'eau situés au voisinage de ces usines. On ne peut donc plus considérer

une activité en soi sans considérer aussi son action sur l'environnement plus ou moins lointain, c'est l'effet d'externalité. Le rééquilibrage de l'activité de production d'énergie pour le bien public a alors nécessité l'intervention de l'état pour limiter cette pollution à distance et en compenser les effets. Différentes taxes ou permis négociables de polluer ont été créés.

Les effets récents, de pollution notamment, nécessitent de généraliser cette problématique d'intervention à d'autres échelles, même à l'échelle de la planète. Cela suggère une extension de ce type de traitement, à une échelle adaptée, mondiale et donc des taxes à percevoir par une organisation mondiale garante d'un rééquilibrage.

Les paradis fiscaux ne sont pas une nouveauté, mais leur importante croissance permet maintenant à de très nombreuses entreprises à gros bénéfices d'échapper aux contraintes fiscales de leurs pays d'activité, au détriment des états et aussi des petits producteurs locaux moins aptes à ces jeux savants. Ainsi le déséquilibre entre les possédants les plus riches et le reste de la population s'accroît. Une certaine dualité apparente les possédants les plus riches aux paradis fiscaux d'un côté et la partie active, ouvrière de la société aux états-providence actifs de l'autre. Les dépenses considérables engagées par les « états-providence » pour faire face à la pandémie : vaccination de masse, confinement et donc aide aux entreprises touchées par ce long ralentissement ont relancé ce problème. La solution à la question des paradis fiscaux reste difficile, car la perte de revenus fiscaux pour les pays producteurs s'oppose à la perte de revenus pour les paradis fiscaux eux-mêmes et leurs alliés. Le nouvel équilibre dépend donc encore une fois d'une gouvernance mondiale en devenir et d'un rééquilibrage délicat entre les états et cette gouvernance mondiale potentielle.

La pandémie du coronavirus, et de ses variants, s'est propagée de proche en proche, mais avec efficacité. Les fortes concentrations humaines associées à l'activité économique et les déplacements ont propagé facilement la pandémie, avec la formation d'îlots, d'agrégats, caractéristiques du phénomène de diffusion. Le confinement a ralenti cette expansion.

La vaccination générale résout le problème. Les nouveaux variants et les limites de la vaccination génèrent des vagues successives. L'extension de la vaccination à tous les pays pose un réel problème de solidarité internationale, là encore à une échelle nouvelle, celle de la planète ! La question de la gouvernance mondiale se pose à nouveau, de façon accrue. Car la présence de quelques états non vaccinés ou faiblement vaccinés risque d'entretenir le danger de la pandémie !

Enfin toute l'échelle des pollutions repose le problème des charbons sulfurés avec une autre ampleur, une autre échelle. La pollution aérienne, avec les nombreuses émissions de gaz à effet de serre, méthane, gaz carbonique et autres polluants est responsable du réchauffement climatique et ainsi de risques graves pour les populations de montagne comme de bord de mer. La pollution des eaux par les déchets, par les plastiques, à l'échelle de la planète entière atteint des sommets, sans réelle solution pour en limiter l'expansion. L'accroissement régulier de la population augmente encore ces effets de pollution. L'espace est déjà pollué par une multitude de déchets, débris de fusées de lancement, débris de vieux satellites. Sous la pression de la concurrence, cette pollution ne semble pas près de s'arrêter. Pour faire face à toutes ces questions difficiles, il semble naturel d'étendre le principe de résolution de l'effet des pluies acides, par des taxes ou des systèmes équivalents, cette fois au bénéfice d'une organisation puissante économiquement à l'échelle mondiale. En effet Paul Krugman avec sa collègue, l'économiste américaine Robin Wells, dans *Microéconomie* (2009), avait déjà montré naturellement la difficulté d'une résolution à l'échelle des nations. Ainsi il soutenait que les pays « riches » devaient avoir le droit de plus polluer que les pays « pauvres ». Comme cet ouvrage date d'une dizaine d'années, son classement des pauvres et des riches, outre sa faible valeur morale, doit être largement modifié. Clairement pour éviter des détournements des décisions au bénéfice de certains états ou de certains groupes économiques, il faut se donner les moyens d'une gouvernance responsable à l'échelle mondiale. Et nous devons

anticiper ces changements de production, de contrôle des déchets et de leur récupération pour espérer quelque stabilité de la vie sur la terre. C'est une urgence absolue que la mise en place d'une gouvernance mondiale puissante et efficace au-dessus des états pour résoudre ces problèmes d'externalité à grande échelle. Face à cette tension, la guerre en Ukraine apparaît comme une nouvelle résistance à la mondialisation effective, une mondialisation qui s'avère bien difficile à réaliser, car contraignante...

¹ Yuval-Noah Harari, *Sapiens, une brève histoire de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2014.

² Pierre Clastres, *Chronique des indiens Guayaki, Ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*, Paris, Plon, « Terre Humaine », 1972.

³ De nombreux travaux d'histoire mondiale notent

la remarquable contribution d'Ibn Khaldun (1332-1406) à la mise en évidence du contexte de l'agriculture-élevage. Cf. Gabriel Martinez-Gros, « Le livre des exemples d'Ibn Khaldoun », in Patrick Boucheron (dir.), *Histoire du monde au XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2009.

⁴ De Georges Dumézil et son thème « Chevalier, prêtre et tiers état ». Cf. Georges Dumézil, *Entretiens avec Didier Eribon*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

⁵ Sanjay Subrahmanyam, *L'Inde sous les yeux de l'Europe. Mots, peuples, empires 1500-1800*, trad. fr. Johanna Blayac, Paris, Alma, 2018.

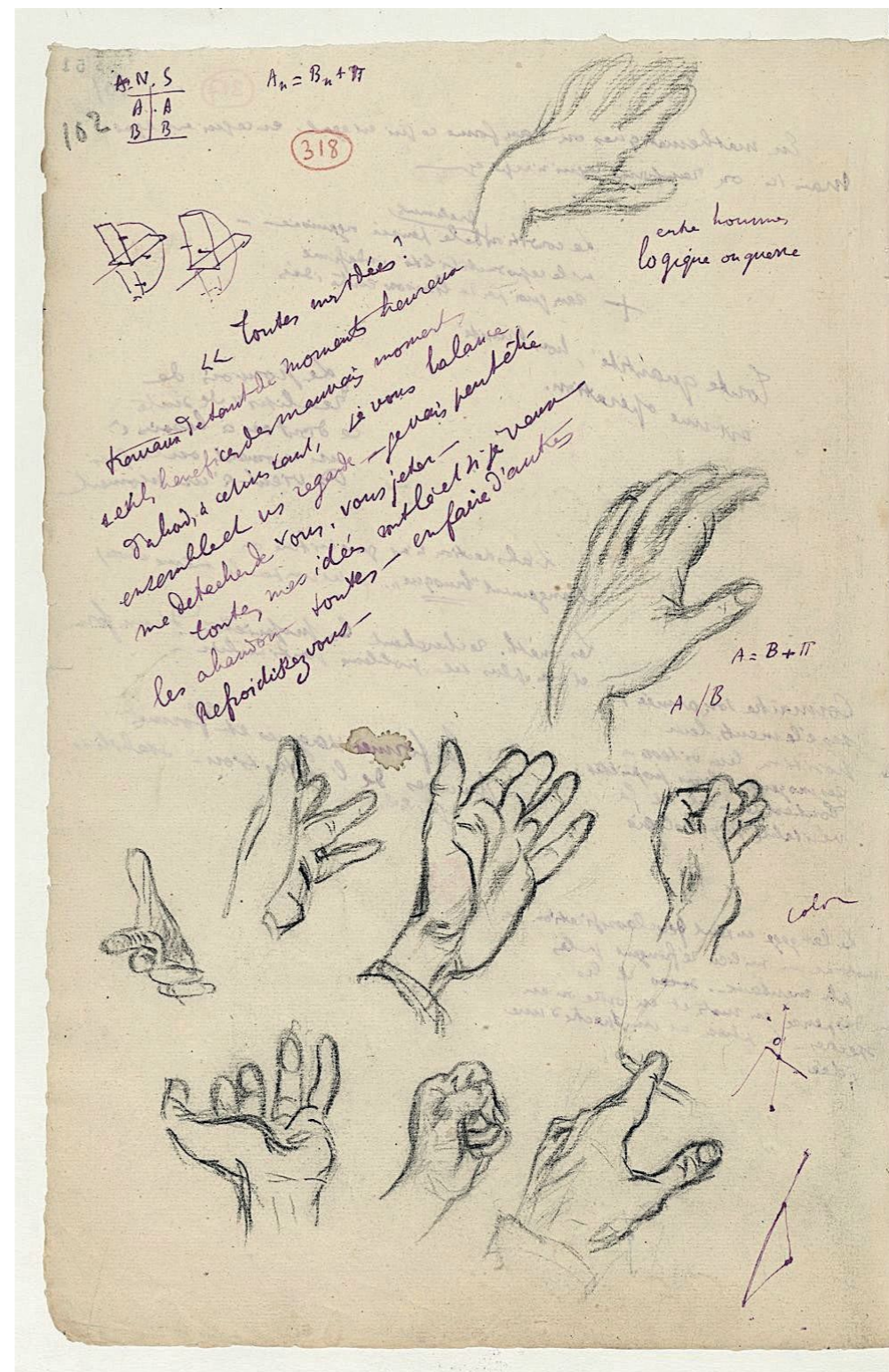
⁶ Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 2 vol., Londres, W. Strahan and T. Cadell, 1776.

⁷ Thomas Piketty, *Le Capital au XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2013

⁸ Paul Krugman et Robin Wells, *Microéconomie*, Bruxelles, De Boeck, « Ouvertures économiques », 2009.

Pour une esthétique de la complexité : Paul Valéry 2

Multiples actions motrices de la « Main opératrice » représentées dans les *Cahiers* par des dessins



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 19219

Paul Valéry, séjours à « La Polynésie »

Paul Ryan



LA POLYNÉSIE – GIENS (VAR)

Carte postale - « La Polynésie »

*je re-bâille devant mes papiers étalés
et n'y ai pas plus de goût qu'à la Polynésie!*

Valéry a longtemps affirmé, on le sait, l'importance qu'occupaient Sète et Montpellier dans sa formation personnelle et son évolution littéraire. À la différence de Montpellier, où il retournait ponctuellement jusqu'en 1935, notamment pour revoir sa mère et son frère Jules, sa ville natale Sète, où il a passé peu de temps depuis sa jeunesse, demeure largement un souvenir. Au fur et à mesure de sa carrière d'écrivain, d'autres cadres viennent inévitablement s'imposer, largement en fonction de ses rencontres et fréquentations. Or, nul autre endroit aura revêtu une signification spirituelle aussi marquante que « La Polynésie », villa balnéaire située à l'extrémité de la presqu'île de Giens, près d'Hyères et faisant face aux îles de Porquerolles et du grand Ribaud. Alors que quelques rares photographies² témoignent de sa présence à la propriété, aujourd'hui un domaine privé et gardienné, le profond attachement, à la fois moral et intellectuel, que ressentait Valéry vis-à-vis de ce lieu enchanteur reste largement méconnu. Ce séjour varois devient, de 1925 jusqu'en 1938, incontournable, faisant sans doute office d'escapade à sa vie d'écrivain qui le conduisait incessamment de conférences en présidences.

Dès sa première visite, sa femme Jeannie a vite reconnu la valeur de ce séjour, si bien qu'elle le surnomme « polynésien³ ». Là, il a retrouvé un milieu différent de celui de la capitale, bien que les principaux personnages soient ceux déjà connus dans le contexte des mondanités parisiennes où il fréquentait écrivains, peintres, intellectuels anglo-saxons, aristocrates, diplomates et hommes politiques. De surcroît, les environs lumineux et paisibles ont profondément stimulé l'écriture de Valéry autant qu'ils l'ont vivement incité à l'art. Pendant tout l'entre-deux-guerres, petits poèmes abstraits et dessins aquarellés disent, voire chantent, le charme inouï de ce lieu baigné de lumière méridionale.

La personne au centre de cette histoire d'amitié était Martine Marie Pol de Béhague, comtesse de Béarn (1869-1939), titre pris de son mari René de Béarn qu'elle a épousé en 1890 mais dont elle se sépare vite. Son divorce a eu lieu en mars 1920, l'année où Valéry lui a été présenté. Celui-ci aurait pu en effet faire sa connaissance dès 1908, puisqu'elle l'a convié, par le biais d'un ami artiste, dans son hôtel somptueux au 123, rue Saint-Dominique (7^e). Si cela aura été une occasion manquée pour Valéry, alors peu connu, c'est un personnage tout autre qu'elle allait rencontrer en 1920. L'amitié n'était pas immédiate. Initialement, il ne voyait en elle qu'une autre grande dame salonnière richissime. Pourtant, une quinzaine d'années plus tard, la comtesse est devenue une amie intime si bien qu'il lui dédiera, en signe d'affection et d'estime, une de ses œuvres principales, *Degas Danse Dessin* dont une partie a été rédigée à « La Polynésie » sur les bords de la presqu'île de Giens.

Quoique son salon soit l'un des plus courus et influents du Tout-Paris d'entre les deux guerres, la somptueuse maison n'avait que quelques rares privilégiés, soigneusement choisis, dont Proust, Verlaine, Rodin, Henri de Régnier⁴, le duc d'Albe, la danseuse américaine Isadora Duncan... Ce fut Amédée de Béhague, la grand-mère de Martine, qui fit construire en 1866 cet hôtel (ainsi qu'un autre plus petit pour son fils Octave), conçu par l'architecte

Hippolyte Destailleur (1822-1893), responsable de la restauration du château de Vaux-le-Vicomte. À la disparition de son père, Octave de Béhague, en 1893, l'hôtel est revenu à Martine qui s'est attelée à remanier l'ensemble entre 1895 et 1904, en démolissant des parties et intégrant des nouvelles, dont l'escalier conçu à l'image de celui de la Reine à Versailles ainsi qu'un théâtre privé, au bâtiment original⁵. Mécène, femme de grande culture et collectionneuse d'œuvres de toutes époques et provenances, elle y a aménagé sa vaste collection éclectique qui comprenait des œuvres de Degas, Dürer, Titien, Monet, Watteau, Tiepolo, Boucher, Guardi, Dampt, des dessins de Vinci, légués au Louvre, ainsi que des objets d'art, manuscrits et antiquités d'Extrême-Orient.

Désireuse de se retirer des mondanités parisiennes, elle a choisi un terrain à bâtir sur la Côte d'azur où sa santé délicate l'entraînera à séjourner de plus en plus fréquemment. Fin octobre 1921, elle a emmené Catherine Pozzi en automobile dans la région hyéroise, s'arrêtant en route chez Edith Wharton dans sa villégiature d'hiver⁶. Ayant acquis un lotissement, Martine a conçu la propriété en collaboration avec l'architecte René Darde, diplômé des Beaux-Arts, mais installé à Saint-Maxime depuis 1913. Femme avertie en matière d'architecture et d'esthétique, elle a dessiné elle-même les plans et surveillait de près les chantiers durant la construction. Finalement complétée en 1924, la maison à étage carré et toiture à longs pans avec tuiles, disposait d'un positionnement en surplomb de la mer. Réalisée en longueur, sa façade de couleur ocre s'ornait d'une rangée de belles colonnes. La terrasse bénéficiait d'une vue imprenable sur le littoral et les îles d'Hyères, surnommées les îles d'Or – Porquerolles, Port-Cros et Le Levant, ainsi que quelques îlots (le Petit Ribaud et le Ribaudon) qui composent l'archipel que les Grecs appelaient « Stoechades », c'est-à-dire « alignées ». Bordé de plantations à la floraison méditerranéenne, le jardin d'agrément s'organise autour de terrasses, de porches et de loggias. Un long escalier avec pergola, descendant vers un bassin circulaire, menait de la propriété à la plage de la Polynésie, au Port Auguier et aux

autres calanques « où des bassins d'eau verte se creusent entre les roches sous-marines⁷ ».

La première allusion dans la correspondance de Valéry à ce qui allait devenir « La Polynésie » remonte au début octobre 1921, en l'occurrence dans une lettre à Catherine Pozzi, sa maîtresse depuis un an et à qui il annonce son départ imminent pour le Midi et la Côte d'azur d'où Martine de Béhague lui « envoie des plans [de la villa]⁸ ». La comtesse était alors en train de se faire édifier cette nouvelle résidence fastueuse, digne d'accueillir les plus intimes de son cercle. La construction de « La Polynésie » coïncidait à une période de grande précarité financière chez Valéry suivant la mort en février 1922 de son employeur de vingt ans, Edouard Lebey. Or, depuis la publication de *La Jeune Parque*, il était bien introduit dans le milieu mondain de la capitale où il côtoyait artistes, compositeurs, littéraires et intellectuels. Sa célébrité fulgurante, due à la publication successive de ses grands recueils de poésie (*Album*, *Charmes...*) lui valut en particulier l'amitié des grandes salonnières fortunées, dont Martine de Béhague. Bien que Valéry ne lui portait, lors de leur rencontre en 1920, qu'une considération largement distraite et lointaine, il a noué des relations chaleureuses et d'estime avec la comtesse qui allait bientôt se démarquer des femmes riches et devenir, outre les maîtresses Catherine Pozzi et plus tard Emilie Noulet, sa confidente et égérie de prédilection. Béhague, ou la « patronne B⁹ » comme la nommait jalousement Pozzi, a demandé à Valéry de s'occuper de la précieuse bibliothèque de son hôtel parisien moyennant un traitement de six mille francs par an. Là, depuis des années, elle s'attachait à ramasser une collection de manuscrits, livres de luxe et éditions rares reliés en cuir qui ornaient les étagères de la bibliothèque ovale, enrichie de belles boiseries, qu'avait édifiée son père. En plus de cette opulente propriété parisienne, elle possédait le Château de Fleury-en-Bière près de Fontainebleau qu'elle avait acheté au marquis Jean de Ganay, mari de sa sœur aînée Berthe qui recevait souvent, elle aussi, les sommités du monde politique, littéraire et artistique¹⁰.

Si tranquille que soit ce cadre, il n'égale pas celui au bord de la Méditerranée où la comtesse tenait un salon à atmosphère intime. À l'instar de l'hôtel parisien, la résidence hyéroise, qui abritait son étonnante collection d'art océanien, était réservée à un cercle très fermé et privilégié. Parti de Paris en train le 1^{er} mars 1925, Valéry a gagné « La Polynésie » pour son premier séjour en pleine tempête.

Dans une lettre datée de fin mars, il a confié ses premières impressions à Gustave Fourment, son vieil ami de jeunesse, et alors sénateur du Var : « Connais-tu cette extrême pointe de ton département ? C'est beau, et la ville où depuis un mois je suis l'hôte de la comtesse de Béhague est vraiment jolie chose. Mais quels orages, foudres et pluie sont sur nous¹¹ ! » Malgré les intempéries, Valéry fut d'emblée séduit par « La Polynésie » et reconnaissait bien la quiétude physique et morale qu'elle allait lui procurer. La comtesse l'a installé dans une chambre du rez-de-chaussée isolée des autres pièces, ce qui lui permettait de sortir se balader dans le jardin à l'aube sans déranger l'hôte ou les autres occupants. Comme l'illustre admirablement un beau dessin aquarellé qu'il y a exécuté, on voit l'écrivain assis à une table aux pieds Louis XV que décore un gros cendrier, placée sur un luxueux tapis rouge à motif graphique devant la cheminée surmontée d'un vase et d'une grande glace. Suspendu entre réflexion et rêverie, le scripteur a le regard tourné en direction du vaste espace marin occupant la fenêtre à sa gauche où l'on entrevoit le littoral et le pin maritime qui se dresse sur le promontoire. Il n'existe pas de meilleure évocation du penseur de l'aube que cet autoportrait le représentant livré à des divagations poétiques¹².

Cette première visite a été brièvement interrompue par une conférence que Valéry, à l'invitation de Joseph Saqui, créateur du musée Masséna et alors directeur des musées de Nice, devait prononcer, le 4 mars, au sujet de Verlaine dans la ville. Il est rentré aussitôt à Hyères où le lendemain, un autre voisin, Edith Wharton, qui l'a invité à prendre le thé. Valéry l'a connue à Paris mais il n'entretiendra in fine avec elle que des relations assez lointaines.

L'écrivaine américaine, peintre des us et coutumes de la haute société new-yorkaise de la Belle Époque, venait à l'occasion en voisine depuis sa maison à Hyères. Elle avait découvert sa résidence lors de son premier voyage à la ville et à la presqu'île en 1919 en compagnie d'un autre intime de Martine, l'aquaforiste Robert Douglas Norton, ancien secrétaire d'ambassade à Paris et qui a récemment démissionné de ses fonctions. Dès avril de cette année, Wharton a loué le Castel Sainte Claire du Château, naguère un couvent de Clarisses, qu'elle achètera fin 1926. Durant ce premier séjour de 1925, Valéry a retrouvé d'autres amis et familiers de la maison, dont Louis Metman¹³, fondateur du Musée des arts décoratifs et cousin d'Henri de Régner, mais aussi le vicomte Charles de Noailles, descendant d'une longue lignée d'aristocrates, et son épouse Marie-Laure, riche héritière d'une famille de banquiers juifs, qui avait fait construire leur villa moderniste (appelée « Saint-Bernard ») en 1924 par Robert Mallet-Stevens. Valéry aura l'occasion de dîner chez ce riche couple de mécènes lors de son séjour à « La Polynésie » en février 1926. Au cours des années trente, la visite de Valéry a été l'occasion de nouvelles rencontres amicales, dont divers hivernants anglo-américains qui composaient l'entourage de Martine. Les relations de Valéry avec ce cénacle proche du « Bloomsbury Group » ont très vite pris un tour véritablement affectueux, particulièrement avec le peintre Simon Bussy et son épouse Dorothy, amis de Gide, qui possédaient la villa « La Souco » à Roquebrune, mais aussi avec Aldous Huxley. Ces séjours à « La Polynésie » se doublaient souvent d'un séjour à Vence chez Catherine Pozzi, ou bien à Grasse chez Pierre Blanchenay et Jeanne Mühlfeld dont Valéry fréquentait depuis 1917 le salon au 3, rue Georges-Ville, à proximité de la rue de Villejust dans le 16^{ème} arrondissement. Après leur mariage en 1925, les Blanchenay se sont retirés à Grasse dans la propriété « La Petite Campagne » où l'écrivain les retrouvait désormais.

Ainsi s'inaugure pour une quinzaine d'années un rituel qui allait devenir quasiment annuel jusqu'à la guerre. Les lettres de Valéry à Jeannie

et aux autres correspondants étaient désormais écrites sur du papier à en-tête bleu de « La Polynésie », ou sur une carte postale représentant la crique devant la propriété ou la « Calanque de la Roche percée entre le Niel et le Béton ». Alors qu'il lui arrivait de se rendre à Giens à différentes périodes de l'année – en février en 1925, 1926 et 1929, voire en février et août en 1932 –, il y passait à l'accoutumée tous les mois d'août pendant la décennie suivante. S'il n'a pas séjourné chez Martine en août 1929, c'est qu'il a d'ailleurs entrepris une croisière en Méditerranée à laquelle l'a convié la comtesse, à bord de son yacht le *Tenax* qui, parti de Barcelone, a mouillé brièvement dans la rade d'Hyères, avant d'allonger la côte italienne avec des escales en Corse et en Sardaigne. Son absence cet été était cependant exceptionnelle. À partir de la fin des années vingt, Valéry s'autorisait habituellement des séjours de six semaines à « La Polynésie » où, se laissant volontiers happer par les mondanités ou faisant de la peinture dans un atelier à proximité de la maison, sa vie de villégiature le détournait de son travail, comme l'atteste une lettre à Marie-Louise Bousquet, correspondante parisienne de la revue *Harper's Bazaar* : « Je tente de travailler à tant de choses que rien ne se fait. [...] Le matin fait toilette et se rince l'œil sur le décor [...] Le déjeuner traîne, s'étire en fumées jusque vers le thé ; le thé, c'est la fin du jour, on touche au smoking. Adieu, toute philosophie ! Hier entre thé et smoking j'essayais de faire mon affreux métier et de cuisiner des sottises¹⁴. » Un de ces projets était *Alphabet*, la série de poèmes en prose que Valéry a commencé en 1925, et qu'il travaillait par intermittence au cours des années suivantes. Ayant oublié le dossier en août 1928, il l'a amené à Giens en février de l'année suivante en vue de l'achever. Or, puisque le travail sur le recueil n'avancait guère, il s'est diverti par les activités mondaines, telles un déjeuner avec Émile Borel et un récital donné par Arthur Rubinstein à Hyères.

Séjourner à « La Polynésie », c'était au fond s'échapper des sollicitations d'éditeurs ou des exigences de la vie publique et se livrer, comme le dit Gide en citant « La chevelure »

de Baudelaire, « à la "féconde paresse"¹⁵ ». Il n'est pas surprenant donc que Valéry s'avoue profondément démoralisé à l'idée de devoir quitter la propriété : « Je suis rentré avec le plus grand regret ; retrouver ce Paris qui m'ex-cède, le téléphone, les raseurs, les mendiants de prix, l'atmosphère morne, les partis... [...] Là-bas je m'étais refait, chez d'admirables et discrets amis, une vie dénuée de nom, sans journaux : je n'avais que ma pauvre vieille tête et de beaux arbres. Enfin, me voilà : ici et furieux d'y être¹⁶. » L'écrivain, très choyé à « La Polynésie », occupait cette existence dépourvue d'obligations en se baignant dans les eaux turquoises en compagnie du fidèle Norton autour de la petite rade descendant du jardin¹⁷, sinon en suivant des voiliers au large des côtes à travers une longue vue sur trépied¹⁸. Dans une lettre datée du 13 août 1932 à la sculptrice Renée Vautier, Valéry résume ainsi son itinéraire :

Je sors des bras d'un rocking – où une heure durant devant l'admirable décor qui pose pour la vaste vérandah¹⁹ battue de rideaux couleur flamme [...] Il fait une chaleur royale, un bleu extra. Je me mets à l'eau tous les matins dans un archipel d'écueils. Je ne fiche rien. Impossible. Et ce sont des flemmes à en pleurer de remords. Je regarde sous-marins et yachts qui passent, l'œil à la lunette (qui, le soir cherche la lune, et regarde parmi les cratères et les déserts couleur de ciment [...]) Le silence ; l'éloignement ; cette beauté de la mer semée d'îles ; l'entrée dans l'eau tiède et transparente, la nuit toute douce et à demi lumineuse²⁰.

L'intense plaisir visuel qu'éprouvait l'écrivain à contempler jour et nuit une telle splendeur spatiale se traduit inmanquablement par de nombreuses analyses abstraites. Cette expérience sensible va jusqu'au cœur de l'interrogation valéryenne sur l'instinct de créer et de la réponse créatrice – linguistique ou plastique – de l'artiste confronté au réel ; en témoigne cette réflexion philosophique, légendée « Poly. 4. 38 », que Valéry a consignée dans son cahier lors de son dernier séjour :

L'homme regarde. La vue est devant lui. Une quantité de choses. Une totalité opposée. Une diversité massive étrangère qui est ce qu'elle est. [...] que faire de Tout ceci ? Que faire de ce grand champ pur du haut, où le mouvement de l'œil ne trouve rien qu'une douceur libre ? Que faire de tous ces incidents de lumière et d'obscurité, de ces masses, et de ces détails infinis suspendus, hérissés ? [...] Que faire ? c[est]-à-d[ire] en quoi le changer ? Dessiner. Peindre. Parcourir. Faire abstraction de. Évaluer en mots (ciel, bois, mer etc.) (oh ! combien je me reconnais dans ce regard et ce genre de regard !)²¹.

On ne saurait s'étonner donc que Valéry s'attache à traduire par le pinceau ces impressions qu'engendrait le vaste espace marin entourant la villa. En témoignent notamment les *Cahiers* qui accueillent un grand nombre de dessins du littoral, d'îles, de vagues, de pins maritimes et de barques ou cuirassés à l'horizon observés à la lunette²². Tant ce paysage maritime le ravissait qu'il le représentait par le biais de fraîches aquarelles dans des carnets à dessins utilisés spécifiquement à cette fin. On fera état d'un très beau carnet d'aquarelles et de dessins inédit de 1930²³, renfermant paysages de bord de mer à la mine de plomb, études de bateau à voiles à l'encre de Chine, une marine avec voilier annotée « aurore », ainsi qu'un paysage marin de la terrasse de « La Polynésie » à l'aquarelle. On y repère d'ailleurs le seul portrait qu'il ait exécuté de Martine de Béhague qu'on voit en train d'écrire dans un paysage. Comme l'on pourrait s'y attendre, le motif graphique le plus prépondérant est sans conteste la mer, observée tantôt de la fenêtre avec volets ouverts tantôt de la terrasse de sa chambre, comme l'attestent des lavis et aquarelles de circonstance évoqués ou décrits dans différents catalogues de vente aux enchères, ou dans celui de l'exposition du centenaire à la BnF en 1971²⁴. Une rare photographie de ses séjours à « La Polynésie » le montre sur cette même terrasse en train de bavarder avec Jeannie et Martine, assise à ses côtés sur la balancelle de jardin²⁵. S'il avait du mal à se concentrer sur le travail, c'est sans doute parce qu'il était régulièrement distrait par les invités de la comtesse : Huxley, qui habitait

au Cap de la Gorguette à Sanary-sur-Mer et qui venait lui aussi en voisin, le romancier anglais William Gerhardie qui s'y est rendu en calèche avec sa mère²⁶, Sir Robert et Lady Diana Abdy qui ont séjourné dans la propriété cet été 1932, tout comme l'ancien diplomate Maurice Paléologue et le prince Sixte de Bourbon. Martine l'a amené dîner le 6 août chez le baron et la baronne de Berckheim, à Massacan où il a fait la connaissance du comte Carlos Sforza, ancien ministre des Affaires étrangères. Dix jours plus tard Georges Auric est passé à « La Polynésie », suivi de Huxley, et à la fin du mois Honegger et Ida Rubinstein avec qui Valéry collaborait sur *Sémiramis*.

Outre son charme artistique, ce cadre séduisant se prêtait tout particulièrement à la création intellectuelle si bien qu'en août 1933 Valéry travaillait en parallèle plusieurs chantiers d'écriture distincts : la réflexion abstraite quotidienne des *Cahiers*, le travail sur *Alphabet* ainsi que la rédaction de *Degas Danse Dessin*. À la fin de ce séjour, il a rapporté à Paris soixante-dix feuillets de son hommage au peintre des danseuses²⁷. Dans la belle dédicace de cette monographie, il ne manque pas d'affirmer sa reconnaissance envers la comtesse :

Sous votre toit de tuiles, parmi vos pins, vos rocs, vos terrasses en fleur, j'ai écrit cet été, ces quelques souvenirs d'un grand artiste que vous avez connu [...] Je vous dois ce beau temps, ce loisir de travail que tout le monde à Paris me dérobe et vous seule m'offrez, sous votre toit de tuiles, séjour délicieux de retirement sans solitude, proposé avec tant de grâce » (CE, II, 1565)²⁸.

Alors qu'il mettait un terme à l'essai sur Degas, *Alphabet* quant à lui est resté en inachèvement perpétuel et, en août 1935, il a remis le poème sur le métier à « La Polynésie » où il est resté un mois. Commencé il y a dix ans, le cycle de vingt-quatre poèmes en prose, qui correspondent aux heures du jour, demeure toujours inachevé et, bien que le désir d'en finir une fois pour toutes l'ait saisi, il ne sera finalement publié qu'à titre posthume par sa fille Agathe.

Souffrant de dépression cet été et ressentant les effets de l'âge, Valéry se dit démoralisé à Giens d'autant plus que son médecin lui a interdit les baignades, ce qui l'a assombri davantage : « Jusqu'ici, en dépit du bel endroit, de la perfection de tout, de l'affection de l'accueil et de la présence de la mer, je ne me sens pas encore très sûr de moi. Il est vrai que j'ai l'âge où les raisons de l'être se dissolvent²⁹. »

Si le poème, comme il l'écrit à son ami le banquier et bibliophile Julien-Pierre Monod, était « en panne », il a néanmoins réussi à se remettre à *Variété III* dont on lui a fait parvenir les épreuves, en plus de la préface au commentaire d'Alain qu'André Malraux lui avait demandée. Lorsqu'il s'est installé à « La Polynésie » début août de l'année suivante, Valéry a encore emmené le dossier de poèmes d'*Alphabet* que Lucienne Julien Cain venait de taper à la machine. En parallèle, il s'est attelé à *L'Homme et la Coquille* qu'il a finalement mené à terme début septembre³⁰. À la différence des séjours précédents, celui de 1937 a été un mois de plein repos, de bains de mer et de peinture sur la terrasse. Or, Valéry, préoccupé par les soucis d'argent et dont la santé était de plus en plus chancelante, traversait alors une période difficile. Cela a été sous le signe du deuil, en l'occurrence de son frère Jules qui s'est éteint le 29 mars, et de la fatigue, qu'il a passé deux semaines à « La Polynésie » en avril 1938³¹. Malgré son humeur sombre, il a pu y écrire le petit texte « Orientem versus » qui a paru deux mois plus tard dans la revue *Verve*. Accompagné de Jeannie et François, il s'est réfugié de nouveau à « La Polynésie » en août de cette année, décidément éreinté par les engagements et le travail, comme il l'a confié à Jeanne Loviton, dite Jean Voilier, sa dernière muse, dans une lettre datée du 11 août :

Me voici, mer à gauche, vaste lit à droite ; machine devant. Pour mon entrée en scène, orage, éclairs, pluie et fraîche grisaille. Je ne prends pas mon premier bain, Et ne travaille pas. J'arrive vraiment très fatigué : ces derniers quatre jours à Paris m'ont 'eu'. [...] J'espère que ce séjour arrangerà un peu ces nerveuses difficultés à vivre. En attendant, ça ne chante pas...

Voici que les roches se dorent. Un Claude Lorrain se forme du mélange des nues, du couchant, des eaux qui roulent leurs périodes vers la côte. Mais tout le poids du monde m'accable³².

À part une visite de Lucienne et Julien Cain, venus dîner le 2 septembre, ou des bains de mer dont il n'entendait pas se priver, Valéry a mené une vie de quasi-recluse, s'enfermant dans sa chambre afin d'écrire la *Cantate du Narcisse*, destinée à être mise en musique par Germaine Tailleferre³³. Or, le travail sur l'œuvre lyrique piétinait, comme il l'avoue dans une lettre à Jean Voilier :

Presque toute la journée dans ma chambre. On est comme en pleine mer, dans ces rochers dévorés par les pins qui s'allongent sur eux. [...] Cette malheureuse cantate n'avance guère. Je me suis mal engagé. Trop fait ; et cependant pas comme un vrai poème à la mode de Bibi. Et puis l'infortunée musicienne m'écrit son désespoir devant ces vers. Je lui réponds de les mettre en bouillie³⁴.

En dépit des retards, il a achevé la composition de son œuvre lyrique à « La Petite Campagne » chez les Blanchenay à Grasse où il a retrouvé Tailleferre fin octobre-début novembre, tout juste avant son retour à Paris.

Sans que Valéry puisse le prévoir, ce séjour estival de 1938 allait être en effet son dernier. Norton, dont Martine avait fait construire cette même année la maison appelée « Les Vigneaux » sur le terrain de « La Polynésie », lui a téléphoné le 25 janvier 1939 pour l'informer que la comtesse était tombée dans le coma. Elle s'est éteinte le lendemain aux petites heures à l'âge de soixante-neuf ans. Le peintre, lui, disparaît en septembre de l'année suivante, huit mois après sa bienfaitrice, mettant ainsi terme aux escapades et aux étés insouciantes. Pour Valéry, une amitié vieille de vingt ans se trouve brisée et une présence familière et chérie s'évanouit. Or, le nom de Valéry restera longtemps associé à la résidence. Suivant le démembrement du domaine en 1957 par les héritiers de Martine (ses neveux et le marquis

de Ganay), d'autres propriétés ont été bâties sur le terrain. La mécène américaine Mina Curtiss a offert la villa des « Vigneaux », située Allée de la Pinède, à Saint-John Perse qui, depuis 1958, passait l'hiver aux États-Unis et l'été en France³⁵. Le poète et ancien diplomate ne manquait pas de montrer à ses convives, dont T. S. Eliot, « La Polynésie » où avait autrefois résidé son prédécesseur tant et durablement admiré. Dès les années 1970, Saint-John Perse ne quittera plus sa maison des « Vigneaux ». Il y est décédé en septembre 1975 et repose désormais au cimetière de Giens. Tant il associait la propriété au poète de *Charmes*, il la croyait la sienne : « Autrefois, Valéry habitait la presqu'île de Giens. Il n'y avait que deux maisons, la sienne et celle que j'ai acquise il y a quatre ans³⁶. »

¹ Lettre inédite à Martine de Béhague, datée du 23 avril 1927 (citée par Michel Jarrety in *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 669).

² Agathe Rouart-Valéry, *Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 1966, p. 136-7.

³ Lettre inédite de Jeannie à Paul (BNF), datée du 7 mars 1925.

⁴ Régnier l'a décrite ainsi : « une petite femme à la figure naïve et un peu gonflée, au corps élégant, qui fume des cigarettes avec ce je ne sais quoi de hagard qu'ont les gens trop riches en des lieux trop vastes », *Les Cahiers inédits 1887-1936*, David Niederauer et François Broche (éd.), Paris, Pygmalion Gérard Watelet, p. 518.

⁵ Le bâtiment abrite l'ambassade de Roumanie depuis 1939.

⁶ Pozzi, qui cherchait elle-même une résidence, fait une offre de dix mille francs pour celle de Wharton ; voir Catherine Pozzi, *Journal 1913-1934*, préface de Lawrence Joseph, réédition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Claire Paulhan, « Pour Mémoire », 1999, p. 210.

⁷ Paul Valéry, *Lettres à Néère (1925-1938)*, Michel Jarrety (éd.), Paris, La Coopérative, 2017, p. 103.

⁸ Catherine Pozzi – Paul Valéry. *La flamme et la cendre. Correspondance*, Lawrence Joseph (éd.), Paris, Gallimard, 2006, p. 190. « La Polynésie » a suscité la jalousie de Pozzi qui, dès novembre 1921, a loué une villa très modeste, appelée « La Collinette », à Grasse et qu'elle a achetée en mars de l'année suivante : « la villa n'est qu'une 'villa' ; elle n'est pas aussi belle qu'une image de décorateur moderne ; pas belle comme les pierres bien

mesurées qu'au bord de Giens, Martine de Béhague peint en or. Ce n'est qu'une petite maison bête. Avec faïence pour tirer l'œil des dimanches, avec palmiers puisque côte d'azur, avec petite treille, petit garage, et petit point de vue ». *Id.*, p. 242.

⁹ Catherine Pozzi, *Journal 1913-1934*, op. cit., p. 314. Rongée par la jalousie, Pozzi méprisait que Béhague prodiguait à Valéry des attentions délicates : « il demeure dix jours ou quinze, à Toulon, chez la patronne dont la fortune dépasse en puissance la tendresse de l'amour, car elle paie où j'aime », Catherine Pozzi – Paul Valéry. *La flamme et la cendre. Correspondance*, op. cit., p. 610. Ce sera justement Martine qui apprendra à Valéry la disparition de Pozzi survenue le 3 décembre 1934. Paul Valéry, *Cahiers*, XXVII, Paris, Éditions du C.N.R.S., 29 vol., 1957-1961, p. 694. Désormais Cahiers CNRS.

¹⁰ Dans une lettre à Lebey datée du 25 juillet 1923, Valéry affirme avoir passé « 8 jours somptueux et calmes », Paul Valéry – André Lebey. *Au miroir de l'histoire. Choix de lettres 1895-1938*, édition établie, annotée et présentée par Micheline Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2004, p. 436.

¹¹ *Correspondance de Paul Valéry et Gustave Fourment*, 1887-1933, Paris, Gallimard, 1957, p. 188. Une lettre de Jeannie à Paul, envoyée peu après l'arrivée de celui-ci à Hyères, s'en fait l'écho : « j'espère que la Polynésie resplendit comme un joyau au milieu des eaux ... j'ai eu bien raison de m'inquiéter les premiers jours quand tu arrivais au milieu de la tempête... » (Lettre inédite, BNF).

¹² Au cours de ce séjour, Valéry lisait les travaux de Charles Henry, historien des mathématiques, théoricien d'art et ami des néo-impressionnistes ; voir Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 154-155.

¹³ En août 1924, Valéry a séjourné pendant une semaine à Fleury où la comtesse a également convié Metman, Jean Pozzi et Edith Wharton.

¹⁴ Lettre inédite, vendue dans la vente aux enchères qui s'est tenue à Drouot-Richelieu, le 13 décembre 2007 (citée dans le catalogue *Lettres et manuscrits autographes. Paul Valéry – Estampes, lettres manuscrites et dessins. Important lot provenant de son fils François Valéry*, p. 42-43.

¹⁵ André Gide Paul Valéry *Correspondance 1890-1942*, Peter Fawcett (éd.). Paris, Gallimard, 2009, p. 918.

¹⁶ Paul Valéry – André Lebey. *Au miroir de l'histoire. Choix de lettres 1895-1938*, op. cit., p. 473.

¹⁷ Valéry évoque à diverses reprises les bains de mer, devenus alors indispensables, comme l'atteste cette lettre à Gide datée du 20 septembre 1932 : « Je n'ai eu de bons que vingt bains de mer à Giens en août,

fornications avec l'onde : L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait. V. H. », André Gide Paul Valéry *Correspondance 1890-1942*, op. cit., p. 919-20. Le vers de Hugo est tiré du poème « À Théophile Gautier » (v. 76). À l'occasion, les hôtes jouaient au water-polo ou faisaient du canoë ; voir Paul Valéry, *Lettres à Néère (1925-1938)*, op. cit., p. 151 et 173.

¹⁸ Voir Agathe Rouart-Valéry, *Paul Valéry*, op. cit., p. 137. Valéry prenait plaisir à observer le retour à la base navale de Toulon des vaisseaux de guerre ou les manœuvres de l'escadre de la Méditerranée, comme il l'exprime dans cette lettre à Jeannie, datée du 23 mars 1929 : « Avant-hier tous les cuirassés ont passé au large. J'avais envie d'être à bord, et ce matin sept petits croiseurs nouveau type ont défilé [...] Hier avec grosse houle, quelques petits voiliers très jolis. Je les regarde à la lunette et les suis. Avec le plus fort grossissement, c'est une impression singulière de les voir comme si on était fort près, de distinguer tous les hommes et de suivre le bateau qui tangue, qui aborde, épouse, lèche chaque crête d'eau dure, disparaît, ressuscite. On y est ou on n'y est pas » (Lettre inédite, BNF).

¹⁹ Ancienne orthographe du mot.

²⁰ Paul Valéry, *Lettres à Néère (1925-1938)*, op. cit., p. 102-103. Valéry faisait la cour à Vautier pendant plusieurs années.

²¹ Paul Valéry, *Cahiers CNRS*, XXI, p. 164.

²² Voir à ce titre la série de dessins aquarellés réalisés en avril 1927 (*Cahiers*, XII, p. 182-185), dont un de voilier légendé « Barque par s[ud] o[uest] vue à la lunette » (*Id.*, p. 809).

²³ Carnet « Le Spirabloc » avec couverture cartonnée grise et reliure spirale, vendu aux enchères à Drouot-Richelieu en 2007 dans le cadre de la vente importante de manuscrits, lettres et carnets provenant de la collection de François Valéry.

²⁴ Paul Valéry – *Exposition du Centenaire*, préface d'Agathe Rouart-Valéry, Paris, Bibliothèque Nationale, 1971, p. 95

²⁵ *Ibid.* Cette photographie date du milieu des années 1930, époque où sa femme et son fils l'accompagnaient à « La Polynésie ».

²⁶ Dans ses mémoires, le romancier a détaillé sa visite à la maison de Wharton où il a été présenté à Valéry : « At Carqueiraane, about forty minutes from Toulon and an equal distance from Hyères, lived Mme. de Béarn, a sort of combined Mrs. Guinness-Lady Cunard, and between her and Mrs. Wharton flitted all that has distinguished itself in literature, in the arts, or has failed to distinguish itself as the issue of illustrious parents. At Mrs. Wharton's I met Paul Valéry, who told us of the extravagant way he had been received by D'Annunzio ». Cf. William Gerhardie, « The cottage at Toulon », in *Memoirs of*

a Polyglot. *The Autobiography of William Gerhardt*, London, Duckworth, 1931, p. 291.

²⁷ Dans une lettre datée du 23 septembre 1933 à Renée Vautier, Valéry écrit de « La Polynésie » : « *Mon livre sur Degas est presque fini. On va commencer à l'imprimer. J'y ai fourré un peu de tout, et beaucoup de choses anti-modernes. Je tape indéfiniment cela et autres sottises* », Paul Valéry, *Lettres à Nèère (1925-1938)*, op. cit., p. 154. Ambroise Vollard (1866-1939), marchand de tableaux et éditeur d'art, a publié une édition de luxe de grand format et ornée de gravures d'après les compositions de Degas en 1937. (On a longtemps daté la parution de la monographie de 1936 en raison de l'achevé d'imprimer qui porte la date du « 24 février 1936 »).

²⁸ En plus de la quiétude que lui procure le séjour à Giens, Valéry s'émerveille des soins que lui apportaient les domestiques qui s'occupaient du moindre besoin, comme il l'énonce à Jeannie dans une lettre datée du 14 mars 1925 : « *Je suis assommé de reprendre route avec valises etc., quitter mes bains et mes grands feux, et ce service qui v[ou]s met les boutons aux chemises, v[ou]s change le linge, vient rallumer le feu, v[ou]s prie de ne pas y toucher pour ne pas v[ou]s salir les mains !* » (Lettre inédite, BNF).

²⁹ Lettre inédite au prince Pierre de Monaco du 16 août 1935 (citée par Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op. cit., p. 942).

³⁰ Une version écourtée a paru dans une édition ornée de planches en couleur chez Plon en 1936.

L'essai a été réimprimé dans *Variété V* cette même année (Gallimard) et une édition complète (illustrée par Henri Mondor) paraîtra l'année suivante chez la Nrf.

³¹ Dans une lettre à Martine de Béhague annonçant son arrivée imminente à « La Polynésie », Valéry écrit : « *Ce n'est pas une riche affaire. Le visiteur est un pauvre vieil idiot, vague et décharné, qui sonne à la porte. Que voulez-vous qu'il soit après tant de travail forcé et de secousses en 15 jours sans compter l'arriéré* » (lettre citée par Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op. cit., p. 1018).

³² Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier. Choix de lettres 1937-1945*, Paris, Gallimard, 2014, p. 47-48.

³³ Valéry fit la connaissance de la compositrice du Groupe des Six début 1923 chez le dramaturge Georges Montignac, mais ne l'a plus revue depuis. Elle s'est installée à Grasse avec son mari en deuxième nocces Jean Lageat qu'elle a épousé en 1932.

³⁴ Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier. Choix de lettres 1937-1945*, op. cit., p. 49.

³⁵ Pour la correspondance échangée entre Curtiss et le poète, voir Saint John Perse, *Lettres à une dame d'Amérique, Mina Curtiss : 1951-1973*, Paris, Gallimard (« Les Cahiers de la Nrf »), 2003.

³⁶ Christian Galli, « Quatre heures avec Saint John Perse » (archive Sylvia Beach, conservée à la Princeton University Library).

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2)¹

Robert Pickering

Enjeux de l'« Entre-deux » – les défis analytiques (i) :

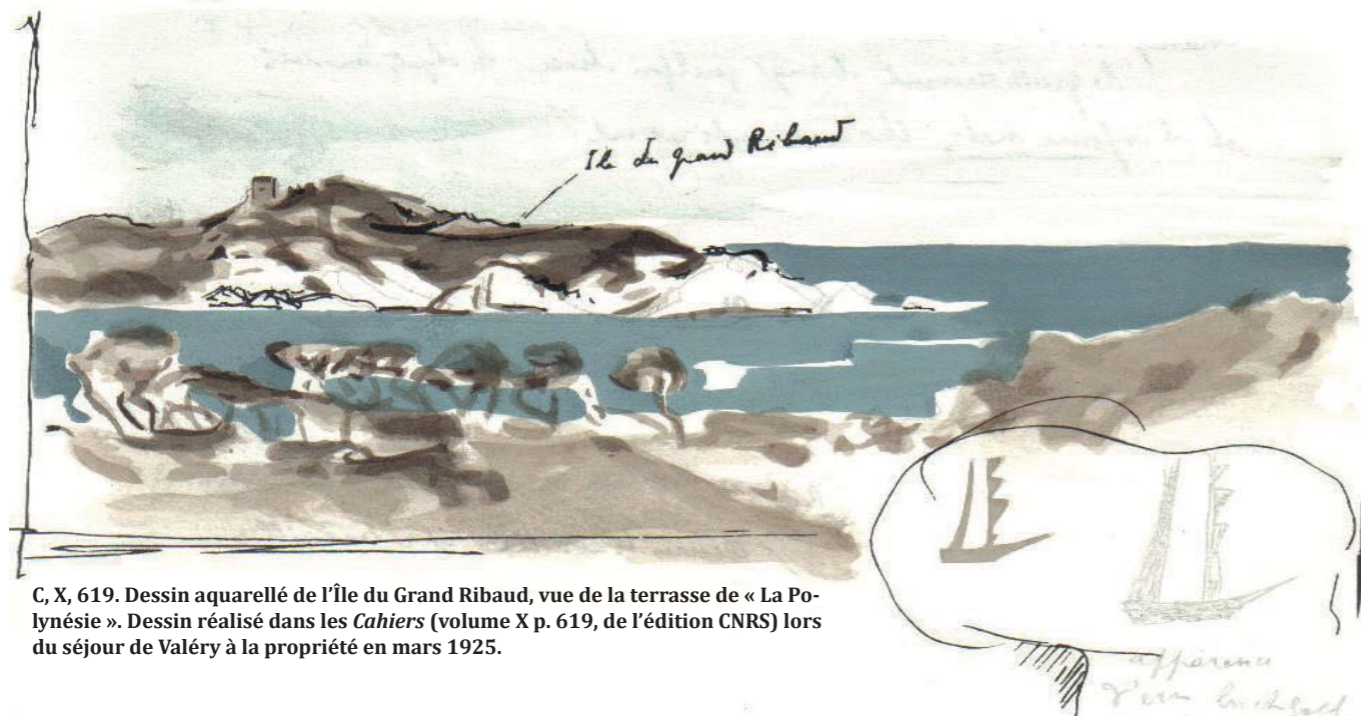
Les « variations » de registre chez Valéry ne sont pas à l'œuvre uniquement au niveau de la pensée et du langage. Elles s'appliquent aussi, non dans une moindre mesure, au regard interprétatif et au lexique que nous posons sur le déroulement de l'écrit. Par ses nuances sémantiques et sa fréquence en tant qu'axe dialogique dans la texture des idées, l'« Entre-deux » n'a de cesse d'informer le flot de la créativité, sous forme d'autant de balises qui gèrent de manière inhabituelle la masse de perceptions ou d'idées spontanément surgies au cours du travail. Car l'« Entre-deux », tout en mouvance, échappe à des catégorisations canoniques de désignation. En termes stylistiques ou génériques il privilégie l'oxymore ou le dialogue – ce dernier suivant volontiers l'appel de la « parole intérieure », notamment par exemple, dans les avant-textes de *La Jeune Parque*, où le Moi de la Parque, tentant de cerner sa nature « mystérieuse² », se livre à un débat antinomique dont un terme possible est la tentation de l'anéantissement. En termes d'argumentation et de logique, l'« Entre-deux » accorde une place de choix au paradoxe, à la coexistence de possibles épistémologiques – à un débat dont l'issue n'est pas un « match nul », une impasse centrée sur la contradiction, mais au contraire l'accession à un tremplin créateur d'idées qui ne sont pas auto-débilatantes mais bien plus contrastantes, pour mieux relancer ou revigorer la teneur de tel contexte donné. De ce fait la définition et la désignation du fonctionnement de l'« Entre-deux » doivent nécessairement comprendre tout ce qui a trait à la virtualité, à la création pressentie mais non encore réalisée.

Une observation de 1937, figurant dans le classement « Art et Esthétique » des *Cahiers*, ajoute une clarification pertinente. Valéry suggère un parallèle intéressant, fondé sur une comparaison du « Silence en musique, ou parole³ », et continue : « *Comparable à l'immobilité du bras*

qui tend un poids. N'est pas un zéro. / C'est un élément positif-productif-transitif et non final⁴. » La référence musicale s'étend pour inclure le langage : « l'absence » du son d'un instrument comme de la Voix prend forme et figure, en une « présence » écrite indispensable à l'interprétation.

On pourrait dire que, de plusieurs manières, l'émergence et la saisie chez Valéry de ces moments nés « entre deux » pensées ou modes de créativité sont engendrées par les interactions et les interférences qui irriguent le surgissement des idées, de la sensibilité, voire de la sensualité – telle pour cette dernière, « Le Sylphe » de *Charmes*, « *Ni vu ni connu, / Le temps d'un sein nu / Entre deux chemises !⁵* ». Ceci, sur fond d'indétermination : la fonction apparemment négative de la conjonction initiale est neutralisée par les deux vers suivants ; ici encore, le déroulement du phrasé poétique emprunte un chemin temporel d'ordre suspensif. Il en résulte un instantané de l'expérience, capté dans sa fugacité. Tout d'ailleurs dans ces vers fonctionne en termes de dualité : le début tourne autour de conjonctions alternatives, « Ni vu ni connu » ; « Le sylphe », génie de l'air, reste masculin pendant les deux quatrains et le premier tercet du sonnet, pour finalement se dévoiler sous forme féminine (« *Le temps d'un sein nu* », aperçu dans un pentasyllabe fuyant « *Entre deux chemises* »). Dualité qui en même temps est variation, modulation, à l'intérieur d'un seul et même foyer dans lequel viennent étinceler les éclats évanescents de la perception.

Ce fonctionnement singulier s'impose au fil de la lecture comme une dynamique motrice, un foyer d'énergies précisément informe, qui ne sauraient être circonscrits de façon adéquate par des références spatiales ou temporelles catégorisées. Il s'agirait plutôt d'un creuset de « possibilités combinatoires », de « matrice », termes utilisés par Nicole Celeyrette-Pietri dans sa Préface au premier tome de l'édition intégrale des *Cahiers*⁶ pour désigner les



C, X, 619. Dessin aquarellé de l'île du Grand Ribaud, vue de la terrasse de « La Polynésie ». Dessin réalisé dans les *Cahiers* (volume X p. 619, de l'édition CNRS) lors du séjour de Valéry à la propriété en mars 1925.

interfaces enchevêtrées, tout en variations et tangentes, qui s'affirment entre les notes des *Cahiers* et l'invention scripturale qui les entoure. Ce qui va d'ailleurs à l'encontre d'une certaine tradition d'analyse valéryenne, qui voit la pensée et la créativité de l'écrivain comme une aire de tensions bipolaires et mutuellement exclusives – Être-Connaître, cognitif et sensoriel, appel des sens et celui des « choses divines » (« Éros » et « Thêta »), poésie et pensée abstraite, continu et discontinu, partie et tout, nécessité et hasard, genèse et fin (« fin » dans le sens de l'intention maintes fois analysée sous la forme d'un infinitif aux allures d'injonction impérieuse, « TO GO TO THE LAST POINT / celui au-delà duquel tout sera changé⁷ ». Au mieux, l'expression de ce « point final » ne peut être que tâtonnante, approximative : c'est ce que l'on découvre dans une note des *Cahiers*, classée sous une thématique triple, « Éros », « Thêta » et « poème ». Faust s'y adonne à une rêverie qui renvoie à ses échanges avec Lust ; l'impossible et le néanmoins possible se jouxent et s'entrelacent :

On se parlerait sans paroles. La nuit pourrait venir
Il y aurait quelque chose de plus –
dans ce qui n'est pas visible.
(On serait autre chose « qu'heureux »)⁸

On ne saurait qualifier ce moment profondément introspectif – sondage d'un for intérieur, dépendant toutefois de la « présence » moins perçue qu'imaginée de Lust – d'« aboutissement » ou de culmination. Ce d'autant que le classement « poème » se prête à l'ambiguïté : à l'écoute du modèle mallarméen une écriture libre emprunte la voie de la suggestion, laissant de côté toute structuration en « forme fixe ». Il s'agit de l'accession, fût-elle évanescence, à un moment atemporel, situé effectivement aux confins de l'expression dont l'énoncé privatif du début (« parler sans paroles ») donne d'emblée le ton. Ceci à plus forte raison que le « temps » qui règne est le conditionnel ; la portée essentielle du texte est hypothétique, laissant libre cours à l'imagination. Si une « limite » est atteinte, ce n'est qu'un seuil – un tremplin vers « quelque

chose de plus », « autre chose » – tous deux pressentis, mais non repérables avec haute précision, étant donné les contraintes imposées par le langage. En tonalités énigmatiques et sibyllines, Valéry esquisse une échappée où l'approximation et la négation voguent de pair. Aussi convient-il de relativiser les bipolarités et les courants apparemment ascendants les uns sur les autres, en dégageant tout ce qui relève de zones « frontières », bien plus poreuses que fermement délimitées – et plus généralement de faire ressortir ce qui découle d'éléments réfractaires à des mises en perspective trop nettes. L'un des « Petits Poèmes Abstracts » donne le ton et la portée d'une perception située aux confins de l'exprimable, celle de l'oiseau chantant :

J'écoute, j'écoute, et ce que j'écoute – une fois dépassée l'idée de chant d'oiseau, – et les comparaisons etc. / et tout ce qui voudrait se substituer, aller outre, – / et je ne trouve que l'inexplicable en soi, le bruit, la sensation impénétrable... comme une couleur⁹

Dans ces notations le recours au réflexe descriptif par des « comparaisons », congédié au début, revient à la fin dans une tentative de coiffer le tout (« [...] comme une couleur »), par une contradiction qui accuse le renversement de la proscription comparative au début. Il n'est ainsi guère étonnant de constater le classement double – à la fois « Φ » (Thêta) et « P[etit] P[oème] A[bstrait] » – car ce qui vient d'être perçu et mis en mots élude tout geste classificateur limitatif – à la fois « physique » et « métaphysique » de par son intensité.

D'autres occurrences font valoir le jeu d'une vision rafraîchie du monde – telle Notre-Dame, redécouverte en un instantané sensoriel : « J'ai rencontré Notre-Dame – Je veux dire qu'elle m'est apparue tout à coup [...] en objet inconnu [...] J'étais frappé par son étrangeté [...] » (1933). La suspension sensorielle est d'autant plus frappante par le recours au soulignement de « rencontré » dans le manuscrit : la gamme expressive du langage est mise à rude épreuve, et ne saurait être longuement développée. La portée de l'expérience se répercute jusque

sur la structure stylistique : toute action étant suspendue, la dernière phrase préfère un mode nominal, alignant des séquences de détails (« Cette formation bizarre de masses et de détails aigus, ce grillage de colonnettes –, ces grosses tours et la pointe fine au-delà »). Quand de tels moments figurent dans la trame de l'écriture ils s'entendent tout autant qu'ils s'écrivent. Surtout, ils sont engendrés par un regard dont le fonctionnement se définit par son altérité, moyennant des entrelacs que Valéry cerne volontiers dans leur nature paradoxale.

Ce petit texte est exemplaire d'une suite de perceptions en « entre-deux » généralisé. Lors de leur apparition dans le déroulé de la pensée, ces instantanés s'imposent avec la force d'une « illumination » rimbaldienne qui bouscule l'orientation normale de la perception. L'un des textes de *Mélange*, intitulé « Le Vide et le Plein » (où l'inversion de l'ordre normal est déjà à retenir), concentre un instant d'expérience saisi par la convergence de tracés contraires : « [...] je puis tout à coup voir tout autrement. [...] Rien n'est plus gratuit. Rien n'est plus isolé. Les objets ne sont indépendants qu'en apparence. Leurs distances, leurs non-contacts sont apparences. » Dans la dernière phrase, où l'inachèvement est renforcé par la ponctuation suspensive, la contingence des objets et des événements « séparés par du vide », comme Valéry l'écrit, s'ouvre sur un désengagement de tout, un vaste affranchissement de l'Être : « Et ma sensation de liberté... »¹¹

Les « Poèmes et Petits Poèmes Abstracts », réunis plus largement sous le titre de *Poésie perdue – Les poèmes en prose des Cahiers* par Michel Jarrety¹², forment l'un des creusets majeurs de cette problématique. On y trouve fréquemment l'expression saisissante de la plénitude, comme aussi de la fragilité, d'un état d'« Entre-Deux », comportant l'enchevêtrement de sens contraires. Le style emprunte volontiers la voie de l'oxymore, de l'antithèse, afin de dresser les contours de ce qui est à peine exprimable. Tel « instantané » de la perception peut surgir dans le vécu et demander d'être matérialisé. L'expérience de

l'aube par exemple, suscite l'émotion d'une plénitude qui trébuche de nouveau sur l'inexprimable : « Comme je sens à cette heure – la profondeur de l'apparence (je ne sais l'exprimer) et c'est ceci qui est poésie¹³. » La tonalité stylistique adoptée lors de telles créations adhère fréquemment à des rythmes coupés, des ralentissements véhiculés par pauses ou de brusques sauts de registre. Si Valéry recourt à un contraste dont l'importance est soulignée, c'est pour orienter l'écriture vers une fin qui n'en est pas une, précédée par un « ne pas savoir exprimer » – revendiquant toutefois un arrêt dont la fermeté accentuée apporte une vive dénégation à la capitulation qui la précède (« Un paysage quelconque est un DU – Il cache ce qu'il implique, exige¹⁴. » Nous effleurons dans ces lignes la problématique des nanostructures et la révision qu'elle invite à faire de ce que nous entendons habituellement par la « réalité », socle de la nano-physique (mécanique quantique). Comme déjà constaté, l'apport de Werner Heisenberg au socle de la créativité valéryenne – abordée par le biais de plusieurs livres de sa bibliothèque personnelle, portant des annotations ayant trait au calcul infinitésimal – appelle des recherches bien plus élaborées¹⁵.

En faisant ressortir la « profondeur de l'apparence » les deux volets d'affirmation/négation qui travaillent la perception suivent un tracé dialogique qui est loin d'être résolu. Ils rejoignent plutôt un certain seuil où tout est en mouvement, renvoyant à l'ensemble des possibles dont l'écriture doit rendre compte. Tout converge en une agrégation d'énergies, de régimes d'écriture très variables – un ensemble d'éléments latents, hors de toute notion de linéarité contraignante. Parmi ces interférences une place de choix doit être réservée aux « modulations de l'être », cernées avec grande finesse par Jean-Marc Houpert dans son ouvrage *Alphabets valéryens*¹⁶. On assiste aussi à la mise en place de nombreuses interfaces thématiques : celles-ci prennent forme autour d'autant de processus en cours, essentiellement inachevés. Leur portée se fait sentir à de multiples niveaux – par exemple, la réciprocité de l'action-réaction, de l'ordre-désordre, de

la surprise-attente, de la continuité-discontinuité, de la « présence de l'absence », ou du rapport entre la partie et le tout, l'individu et la totalité à laquelle il appartient. S'impose ainsi tout un canevas dialogique : les débats tendus engendrés par les exigences d'une « stratégie méthodique » (telle qu'elle est particularisée dans *La Conquête allemande*, 1897) interrogent instamment le bien-fondé de toute stratégie, soumise à l'intrusion du hasard et de l'accidentel. Le questionnement intrinsèque dont le « texte-instantané » est empreint¹⁷ renvoie à la triade tracée dans l'œuvre par l'action de ce que Valéry abrège souvent en « CEM » (la trilogie « Corps-Esprit-Monde »). Ce faisant, l'écriture s'engage dans une voie révisionnelle, portant sur un fondement principal prioritaire chez lui, celui d'une certaine « manière de voir » :

[...] je puis tout à coup *voir* tout autrement – et *vouloir voir* que tout ceci se tient comme les engrenages d'un mécanisme, les compartiments d'un parquet – et que chaque modification est rigoureusement une substitution – comme dans un liquide où une molécule ne se déplace qu'une autre ne la remplace. – Rien n'est plus gratuit. Rien n'est plus isolé. Les objets ne sont indépendants qu'en apparence¹⁸.

L'irruption de ces incidences conflictuelles déstabilise la dominante majeure d'une « connaissance de la connaissance », par des échappées sur un Moi plus largement scruté sous tous ses traits – affectifs, sensoriels, scripturaux, psychologiques ou sociétaux, parmi d'autres.

Enjeux de l'« Entre-deux » – les défis lexicaux (II) : À un certain point de l'analyse liée à une problématique de l'« Entre-deux », génitrice de connotations plurielles qui sous-tendent le parcours complexe de l'Œuvre, une interrogation d'ordre lexical fait planer l'ombre d'un obstacle gênant : comment délimiter cet ensemble si diversifié, situé entre le vœu constant de la continuité de la pensée, et concurrentement de la discontinuité, de la mise en question ? Face à des interpellations

issues de perceptions singulières avec le réel, l'écriture peut revêtir des tonalités marquées par la « densité », voire la « rugosité¹⁹ », de leur articulation. En chosifiant les prises de contact avec le réel l'écriture renvoie à ses courants de créativité latente, dont on peut lire la résonance « entre les lignes », en filigrane. Il serait légitime d'évoquer la « masse » textuelle et contextuelle de multiples documents, qu'il s'agisse des *Cahiers* ou de toute la gamme des manuscrits rattachés à la réflexion philosophique, historique, politique et sociale. Contextes auxquels il convient d'ajouter la créativité théâtrale ainsi que les « Dialogues », qui dès leur titre, portent en eux l'enjeu essentiel de situations d'« entre-deux » – faites d'entente tacite, de communion et échange, mais aussi de quiproquos, parsemés de moments d'opposition et de tension, comme aussi de silences et de suspension dans les prises de parole.

Nous avons fait allusion au fait qu'à l'approfondissement du contenu suscité par la densité sémantique et énonciative de l'écriture correspond de même une richesse de *désignations analytiques*. Or, celles-ci et leurs complémentaires *lexicaux* ont partie liée dans l'imbrication des idées, des perceptions et du potentiel expressif de l'écriture. S'agit-il dans notre approche de tel nœud de références entrecroisées, d'une « aire » d'éclats de la perception, de « bribes » de la pensée ? – sachant qu'une « aire », surtout, est normalement prédéterminée, ce qui va à l'encontre d'une situation d'idées caractérisées par leur mouvance et leur ouverture. S'agirait-il de « ramifications entremêlées », d'« arborescences » ? De « point focal », pour désigner l'axe central de la genèse ? De « plaque tournante », « matrice » génératrice d'une « combinatoire » ? Ces actions seraient-elles gérées par une « dynamique génératrice », quitte à admettre que celle-ci serait à la fois unifiée et paradoxalement multiple ? C'est la définition proposée par Valéry dans la célèbre question rhétorique de son « Discours sur Descartes²⁰ », où un point de départ bien unifié, appelé « effort intellectuel », se voit « développé » dans des « voies abstraites »,

autant d'« écarts » relatifs à l'axe coordinateur. Écarts d'ailleurs nullement dans le sens de la déviation, du simple détour, mais dans celui d'une forte intériorisation de l'expérience. Il est normal que l'abondance de ces termes descriptifs soit le reflet des considérations portant paradoxalement sur les hésitations qui surgissent souvent chez Valéry dans des tentatives de cerner le statut du Moi, comme aussi dans celles qui essaient de cerner la situation du Moi dans la complexité du réel. Le constat des insuffisances du langage aux yeux de Valéry naît tôt dans les *Cahiers*. Dès 1900, c'est l'arbre et le peintre qui lui servent de point de départ exemplaire : « [...] *le peintre qui désire qu'un certain lieu de son tableau soit de couleur verte, y place un arbre ; et il dit par là quelque chose de plus que ce qu'il voulait dire dans le principe*²¹. » Plus loin il développe l'enjeu dont il s'agit :

[Les paroles de la langue commune] furent créées séparément ; et les unes à tel instant et par tel besoin ; et les autres, dans une autre circonstance. Un seul aspect des choses, un seul désir, un seul esprit, ne les ont pas instituées comme par un seul acte. Leur ensemble n'est donc approprié à aucun usage particulier, et il est impossible de les conduire à des développements certains et éloignés, sans se perdre dans leurs ramifications infinies...²²

Ce qui étonne dans ces remarques, c'est moins leur contenu que la date : il s'agit des « *Tabulae meae Tentationum* », cahier qui couvre la période fin 1897 (ou début 1898)-octobre 1899. En effet, la prise de conscience de l'inadéquation qui peut intervenir dans les rapports langage/perception/stimulus venus du réel, se déclare très tôt. Dès le début de mise en œuvre du « cahier », comme du « carnet » par Valéry, cette prise de position sera nuancée : le côtoiement de la plume, du crayon et du pinceau incitera à des moyens expressifs plus variés, plus aptes à prendre le relais quand l'un d'entre eux se révèle inconsistant, voire infidèle à tel stimulus initial. Et la notion des « harmoniques » de la pensée offrira un autre recours dans la recherche toujours reconduite des possibles de l'exprimable. Nous

rejoignons par-là l'absence de limite et la transgression d'aires d'expression qui sous-tendent la résonance de « l'inachevable », laquelle ne saurait d'ailleurs être réduite au simple constat d'une « absence de fin » dans tel champ manuscrit. La conjonction de « l'inachevable » et d'un « Entre-deux » irréductible, réfractaire à la résolution et portée vers l'ouverture constante de ses composantes, a pour dynamique centrale non pas une *visée*, un projet ou direction de la pensée, mais une *propulsion interne, autonome*. L'action de celle-ci recouvre des dimensions multiples : identitaires, ontologiques, épistémologiques, affectives, sensorielles et scripturales. Sa conceptualisation ainsi que sa mise en œuvre sont innervées par des retours sur soi, en phase avec la turbulence ou bien avec la quiétude d'un Moi pensant, sentant et écrivant.

La délimitation de ces éléments qui sont ancrées au cœur de la genèse est nécessairement plurielle, ne souffrant pas des désignations univoques. D'où, pour la critique de persuasion « génétique », l'élaboration progressive d'une aire complexe de termes s'appliquant au corpus manuscrit d'écrivains très divers, sous l'égide de l'ITEM (CNRS), et non nécessairement applicables d'une Équipe de chercheurs à une autre. Lors d'un vaste projet de constitution d'un « Dictionnaire de la genèse²³ », lancé par l'ITEM dans les années 2004-2005, des propositions intéressantes avaient été formulées par l'Équipe Valéry. Un choix (nullement exclusif) s'impose :

Spécialiste de littérature française, Brian Stimpson, menant des études sur la bibliothèque personnelle de Valéry, a fait ressortir la constitution de réseaux d'idées suivant la forme de « cristallisation » – un processus d'agrégation où viennent s'accumuler des fragments d'idées entr'aperçues mais non « formulables ». Sans doute conviendrait-il d'atténuer le terme « cristallisation » par ceux de « modulation » et d'« intégration » des parties composantes, pour contourner le sous-entendu de « concrétion cristalline définitive », dans lequel les rythmes fluctuants qui investissent l'écriture risquent de se dérober – à la fois des idées, des perceptions surgies inopinément, et de multiples *façons*

d'écrire (entre plusieurs autres facettes, écriture de premier jet, de notation brute, et le fonctionnement de ratures²⁴). Dans une proposition faite en 2005, Janeta Ouzounova-Maspéro, travaillant sur les sciences du langage, a mis en avant les notions de « pôle d'attraction », de « gradient d'attraction » – autant de « pôles attractifs » autour desquels s'organisent des ramifications fonctionnant en « rhizome » (q. v., *infra*). Ces remarques posent des amers certains, tout en appelant néanmoins une orientation comprenant, mais aussi relativisant, le seul repère de la linguistique. Car une allure singulière de l'écrit, répondant à des démarches d'« Entre-Deux », passe par là. Il faudrait en effet élargir le champ de référence, en y incluant ce qui touche à la genèse proprement *scripturale*, entendue dans un sens plus ample (pulsionnel, tangentiel ; le statut de « l'écart », et du fragmentaire, de l'écriture discontinue ; l'intense débat intérieur, irrésolu, entre « l'individu » et le « Tout » ; et l'immense nœud « érotico-métaphysique » dont les travaux de Ned Bastet et de Paul Gifford²⁵ sont exemplaires).

Rhizome, entrelacs et/ou nœuds

La première utilisation publiée du terme « fonctionnement en "rhizome" » dans les recherches valéryennes revient à Françoise Haffner. Elle emploie cette notion dans une contribution à la Série Paul Valéry²⁶, en y développant la complexité d'une « écriture en rhizomes des feuilles volantes et leur possibilité de combinatoire, génétique du feuilletage [...] », effort de combinatoire reprise « sur des feuillets les plus divers non pour une synthèse discursive, mais pour des recueils pouvant alimenter, peut-être, des publications²⁷ ». Le terme « rhizome » est également mis en relief par Micheline Hontebeyrie, dans son article intitulé « Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s)²⁸ ». Elle relève que « *Le chantier scriptural qui, né de l'amour, s'étale sur 25 années, se révèle exemplaire d'un fonctionnement en rhizome : ramifications verticales dans la temporalité, horizontales dans la simultanéité des supports*²⁹ ». En invoquant un rapprochement génétique avec le hasard pur, Régine Pietra écrit : « *Il ne serait pas question des états successifs d'un même texte en élaboration*

*mais, si l'on accepte ces comparaisons un peu outrées, de jeux de cartes que l'on appellerait ou encore d'une liaison rhizomatique entre les textes*³⁰. »

À ce stade un rappel de définition du « rhizome » serait utile. Il s'agit d'une « tige souterraine vivace, souvent horizontale, émettant chaque année des racines et des tiges aériennes³¹ ». Comme l'a rappelé Janeta Ouzounova-Maspéro, cette acception botanique revêt aussi une signification *métaphorique* en philosophie, celle de souche conceptuelle à partir de laquelle rayonnent d'autres notions et idées, rattachées à la source génératrice de leur fonctionnement³². L'on pourrait y ajouter une légère réserve : brûlant l'étape de la comparaison et de la similitude, les processus complexes qui sont à l'œuvre dans l'écriture de Valéry sont immédiatement *identifiés* avec le sens qu'ils véhiculent. Les rapprochements « rhizomatiques » prendraient forme au moment même de leur énonciation. Ainsi aurait-on affaire à la mise en place d'une conceptualisation liée pour l'essentiel au fonctionnement d'un « univers imaginaire » : l'action suggestive de l'image serait aussi importante que les concepts et les perceptions qu'elle est censée circonscrire.

D'où la mise en œuvre de nombreuses perspectives et notions – celles d'alimentation, de ressourcement, d'irrigation (formule imagée singulièrement pertinente), d'aimantation, de rayonnement, d'interaction et d'interface, d'échange, renvoi, écart et tangente, d'enchevêtrement et d'entrelacs combinatoires. Ces opérations s'organisent en réseaux d'échange complexes, qui se révèlent à l'état manuscrit de l'écriture – celle-ci comprenant en outre la multiplicité de gestes qui font des brouillons et des états divers de l'inscription un formidable réservoir de possibles heuristiques. Entrent bien sûr dans cette catégorie les ratures, offrant à l'occasion un espace d'ornementation ou de simple « rêverie » en forme de gribouillis, ainsi que les retours et les reprises de tel élément initialement intervenu dans le cours du déroulement créateur. L'écriture peut cheminer sous forme de dialogue, de face-à-face ou en colonnes, recouvrant tel espace donné à écrire de va-et-vient, de croisements, d'échos et de renvois. À cette tapisserie cousue de fils entremêlés vient

s'ajouter un éventail très étendu de niveaux graphiques, tous orientés vers le développement ou la clarification illustratifs des propos – des dessins au crayon ou à l'encre, des graphiques, des échelles de mesure, et assez souvent des aquarelles. En un geste continu ces dernières sont appelées à prendre le relais de la réflexion à des moments où le langage est mis de côté, comme s'il était considéré inapte à rendre la plénitude de telle perception, telle expérience intense du vécu.

Dans son annotation de « L'Ange », Jean Levaillant écrit : « *S'il y avait un centre, il serait ici : toutes les forces de décentrement s'y recourent, par une structure de séparation*³³. » La remarque, formulée au conditionnel, donc hypothétique – se prête à de multiples développements, car elle fait rebondir la dynamique de cette interface « Présence-Absence » qui se situe au cœur de la créativité valéryenne. De même Nicole Celeyrette-Pietri, partant d'un « univers décentralisé », met l'accent dès le titre de sa thèse³⁴ sur le passage, le transfert entre envois et renvois, et sur la mouvance et le changement qui en découlent. Ces formes diverses de l'activité créatrice seraient à même de rendre compte de ce qui s'annonce dans l'écriture et la pensée comme la circulation, l'effervescence et la virtualité constante des idées – le « bouillonnement » des énergies inventives.

Dans cette masse de sollicitations, peut-on parler de « structuration » et d'opérations de causalité ? Ici encore, la « structure » a vite fait de faire état de ses limites. Tout au plus pourrait-on procéder en dégageant les grandes « lignes de force » de tel segment de la pensée. Il s'agirait plutôt d'entrelacs, d'interfaces, sujets à des démarches par « fonction », comme le précise Nicole Celeyrette-Pietri³⁵ dans une synthèse lumineuse des répercussions sur Valéry à la prise de connaissance du livre d'Ernst Mach (*La Connaissance et l'Erreur*³⁶). Œuvrant en interaction avec un travail de « variation » reconduit de proche en proche, les « grandeurs variables » qui en résultent « [...] ne sont pas saisissables isolément, puisqu'elles se tiennent toutes dans un réseau de relations mutuelles³⁷ ». En témoignent les imbrications,

très richement reconduites par Valéry, de certains chantiers de réflexion, tels Rêve/Sommeil, Attente/Surprise, ou la conjonction triadique et multidimensionnelle du « Corps/Esprit/Monde ».

Peut-on pour autant s'en tenir à ces seuls constats ? S'il y a déplacement et variation, de quel ordre sont-ils ? De telles interrogations sollicitent des approches « pluridimensionnelles », car la problématique dépasse les limites d'une attente « linéaire » et « successive » de la mise en écriture. Les limites du langage dans l'expression de la complexité – images, idées naissantes, perceptions fugaces, saisies en passant, reconduites et remaniées mais à distance de leur apparition initiale – en font bien entendu partie, surtout en ce qui concerne la définition valéryenne du « beau », comme « *Caractères contradictoires – Négatifs – / Infini sous forme finie* » – comme Valéry l'indique en 1944 dans une note des cahiers³⁸. Il y dégage la portée « contradictoire », privative, toujours à resaisir, à reprendre – travail « inachevable », comme l'attestent les nombreuses récurrences consacrées à l'expression de ce que le seul langage n'est pas toujours à même de circonscrire de manière adéquate. Dès 1935 une entrée avait cerné de plus près les rapports qui sont à l'œuvre entre la beauté et le langage :

Beauté – signifie *inexprimabilité* – (et désir de ré-éprouver cet effet). [...] / *Inexprimabilité* signifie non qu'il n'y ait pas des expressions – mais que toutes les expressions sont incapables de restituer ce qui les excite – et que nous avons le sentiment de cette incapacité ou irrationalité comme de véritables propriétés de la chose-cause. [...] / De l'ineffabilité – « Les mots manquent » – La littérature essaye par des mots de créer l'état du manque de mots³⁹.

Il conviendrait surtout de stabiliser, autour d'assises exploitables, l'ensemble de ces appréciations, puisqu'au premier regard on ne peut les saisir que dans leur diversité et leurs métamorphoses. Il importerait aussi d'élargir la portée de l'analyse vers d'autres registres de la création, notamment celui du ressourcement

musical auquel Valéry a fréquemment recours – celui des strates « harmoniques » et « mélodiques » qui viendraient étayer et enrichir la seule saisie des textes dans leur portée linguistique, respectivement « verticale » (paradigme) et « horizontale » (syntagme).

Une étude exemplaire de Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie⁴⁰ s'attache à dégager des « incidences génétiques » qui informent des domaines de réflexion dans les *Cahiers* de Valéry. Sous les facettes de « Journal de l'homme quelconque », « Traiter de l'Éros », « Le journal dessiné », « Ego Scriptor » et « Une "manière de voir" Histoire et Politique », certains linéaments essentiels d'une ossature de la pensée et de la sensibilité sont dégagés et synthétisés avec pertinence et finesse. L'on pourrait simplement regretter que le bien-fondé de la notion d'« incidence » ne soit pas creusé dès l'Introduction : le terme prend sans doute sa place dans l'éventail d'ampleur qui auréole les opérations de l'« Entre-deux » ici exposé. Ceci a fortiori que les auteures dégagent pour finir « une pensée en acte », faite de « "transformations" », « "substitutions" » et « "combinaisons"⁴¹ ». Le terme connote le « rayon d'action » d'une cheville ouvrière, ainsi que celui du fortuit, du surgissement par hasard (ce dernier jouant un rôle capital dans la révision en profondeur opérée par la reconnaissance par Valéry du rôle indispensable joué par l'aléatoire) – perspectives qui ont partie liée avec les déclinaisons réhabilitées d'une « manière de voir » en « Entre-deux ».

À ceci près : le terme « incidences » peut sans doute prendre sa place dans la panoplie d'investigations mathématiques (« angle d'incidence » en géométrie) qui se déroule dans les *Cahiers*. Il paraîtrait toutefois plus problématique de le voir figurer en tant qu'« effet » et « répercussion », qui définissent son statut – ce qui tendrait à restaurer une manière de percevoir et de conceptualiser par raisonnements, ancrés dans la causalité et les conséquences. L'univers de la créativité valéryenne ne fonctionne pas suivant des dominantes mesurables ; il est trop sujet à la variabilité de ses échappées et lignes de force

qui, elles, ne se soumettent pas à des principes de réglementation usuels, qu'ils soient d'ordre périodique, géométrique, symétrique ou autre. Les attributions d'une « pensée en acte » (« transformer », « substituer », « combiner ») militent contre le choix du mot – à moins qu'une acception plus large du terme (phénomène « incident » – ce qui est soumis au hasard, accessoire, non fondamental) ne vienne s'adjoindre aux « incidences » relevées, pour les élargir. Le cas échéant, tout ce qui a trait dans l'Œuvre à la musique, à l'esthétique ou à l'architecture par exemple, chacune éminemment digne de figurer comme des « incidences » majeures dans la trajectoire de la créativité, a voix au chapitre dans un relevé de ces « tentations » dont le « tableau » est dressé dès 1897 dans le grand registre intitulé « *Tabulae meae Tentationum – Codex Quartus*⁴² ».

Au-delà de cette dimension les notes des *Cahiers*, et les rédactions sur feuilles volantes à partir de 1909 (ensuite dactylographiées), posent la question de pouvoir repérer pour tel cycle ou telle agrégation de pensées l'élément déclencheur qui en fournit le creuset – c'est-à-dire, de trouver pour une étape de l'écriture et de réflexion la cheville ouvrière qui gère l'ensemble, et autour de laquelle s'organise le tout. L'image de l'univers ordonné autour d'un centre solaire et de ses planètes-satellites permet une saisie pertinente de ce fonctionnement. Mais dans cette démarche, quels critères faudrait-il retenir pour fonder l'analyse ? En appliquant celui de simple fréquence de recours à certains mots-clés ? Une remarque incontournable s'impose : il ne s'agit nullement de négliger des stimuli divers, venus augmenter ou ralentir au fil du temps le tracé des rythmes de créativité ; un principe évolutif doit être pris en compte. Il n'en reste pas moins qu'une mise en réseau coordinatrice de « thèmes » et de « variations » nous permet de percevoir comment et sous quelles conditions telle aire de créativité prend naissance et organise ses données internes.

Un domaine d'analyse statistique serait susceptible de fournir un outil pratique dans cette démarche – c'est la « Nodal Network Analysis »

(« Analyse en Réseaux Nodaux »). Largement répandue en recherches pluridisciplinaires, elle trace l'action, l'interaction et la réaction de telle entité donnée (molécule etc.) sur une autre. À un niveau à la fois banal et crucial son apport est incontournable dans le domaine pharmacologique par exemple, pour mesurer d'éventuels associations, facteurs pré-disposants et confondants d'une substance proposée. Serait-il envisageable d'utiliser cette technique de structuration analytique pour ré-examiner l'ensemble de l'Œuvre de Valéry ? Du point de vue des axes de créativité émergents pendant les années 1900-1912, par exemple : cette période semble dominée par une activité de plus en plus intense à partir de 1908-1909 de remaniement et de réécriture, qui prend la forme d'un corpus conséquent de feuilles volantes et dactylographiées – de changement aussi de support d'écriture, passant du cycle des grands registres à des cahiers de taille plus petite. On y constate d'ailleurs (et même avant – dans l'*Album de vers anciens*, « Hélène », « Naissance de Vénus », « Même Féerie », « Narcisse parle », « Été » en témoignent) des bribes de création poétique qui feront écho dans *La Jeune Parque*. Cette agrégation de textes est amplifiée encore par l'émergence progressive d'une réflexion soutenue, consacrée à l'interface « Attente-Surprise », à laquelle se ressourcera le poème⁴³.

Il serait légitime de soutenir que la voie poétique chemine jusqu'aux années 1920-1930, dont le pivot coordinateur pourrait être repéré dans *Charmes* et leurs prémices. Et le désordre croissant en Europe n'est pas sans marquer l'évolution de la pensée et jusqu'aux formes de l'écriture pour ce qui est de la période 1930-1940. Valéry multiplie les essais, les préfaces et les conférences sollicitées dans des pays divers, parmi lesquels l'Allemagne et l'Italie, en pleine ébullition politique et sociale.

L'on pourrait toutefois objecter que les occurrences complexes d'une « manière de voir » et de créer en « Entre-Deux », susceptibles de déplacement contextuel, rendent délicate une segmentation en décennies, celle-ci tenant donc de limitations artificielles. D'un côté, il n'est pas faux de prétendre que toute l'activité

créatrice chez Valéry fait état d'une porosité et d'une perméabilité – et qu'une argumentation procédant par « tranches » mettrait ainsi en question des divisions chronologiques rigides ; surtout, elle minorerait l'optique même qui oriente les recherches ici exposées. De surcroît, on aurait tort d'après cette critique d'accorder trop d'importance à la seule dynamique « poétique », l'« hypostasiant » superficiellement au détriment de la vaste mouvance épistémologique et inter-générique de l'Œuvre.

C'est négliger toutefois que l'axe « poétique » relève d'abord, et surtout, d'un ressort *poétique* : l'on rejoint dans ce dernier un ressourcement génétique fondamental dont le propre est de transgresser des divisions et catégorisations de quelque nature que ce soit – temporelles et génériques, entre autres. Dans cette nouvelle approche de l'œuvre valéryenne il importera surtout de mettre en relief un objectif de première importance, celui qui consiste à faire ressortir tels axes générateurs, gérant l'ensemble de l'activité créatrice. En effet, il ne s'agit pas d'un axe mais de multiples, se déclinant de façon évolutive. C'est par exemple l'interface éminemment variable qui se met en place entre le « Moi » (et plus largement les rapports de ce qui prendra dans les *Cahiers* le sigle « Corps-Esprit-Monde ») et le Tout auquel ils restent étroitement apparentés. Peu à peu Valéry prend conscience d'un risque, ressenti dès les années 1890 dans une dimension à dominante abstraite⁴⁴. Au cours des années 1930, l'approfondissement du Moi ne peut ignorer une répercussion qui lui est afférente – celle du statut social et identitaire de l'*individu*. Le cahier « Août 1933⁴⁵ » témoigne de ce glissement, qui prendra de loin en loin des allures inquiétantes, concrétisées par le dérapage et la dérive politiques, et complétant le seul schéma « individu-Tout » par un troisième facteur bien plus inquiétant, le « totalitarisme ».

Ces énoncés qui prennent volontiers le chemin de bribes de réflexion lancent certes un défi de cohérence et de corrélation. Dans ses analyses relevant les « difficultés⁴⁶ » de compréhension posées au lecteur par la

densité de composition syntaxique chez Mallarmé, Valéry nous offre un recours remarquable : ses essais brillent par la clarté de leur exposition, autant d'appréciations d'anthologie, des jalons-phare dans l'approche des voies créatrices du « Maître ». En même temps, ils amorcent chez Valéry des investigations-clé différentes, consacrées à sa propre manière de concevoir les voies poétiques qui naissent en lui. Cette interface essentielle part du « défaut des langues⁴⁷ », qui est intégré non pas comme carence mais comme tremplin vers d'autres formes d'énonciation poétique. Celles-ci empruntent des cheminements variables, mais unifiés dans le but de « suggérer » des objets, des sentiments ou des états d'esprit moyennant une condensation syntaxique hors norme. Le vecteur limite de ce renouvellement de « manières de voir » et d'appréhender le monde se lit bien sûr dans la typographie éclatée d'« *Un Coup de Dés...* ». L'approche radicale et novatrice des rapports « étagés⁴⁸ », selon Maurice Blanchot, qui tantôt résonnent tantôt chuchotent suivant la dynamique qui innerve l'espace de la page offerte et l'écriture, réserve une place de choix au rôle d'un « hasard » qui est accusé dès le titre. Loin d'interrompre et de fragiliser l'émergence « stellaire », le hasard alimente paradoxalement les réserves créatrices. Aussi la trajectoire Mallarmé-Valéry brasse-t-elle une méditation consacrée au hasard et fondée sur le risque. Sans emprunter la voie d'un éloge de l'« inspiration » – ligne de démarcation où le risque est fortement présent – Valéry accorde une place de choix à l'aléatoire, à la « trouvaille », qui peuvent surgir à tout moment dans le courant de la pensée. L'influence de Mallarmé et de la pensée qui sous-tend l'ensemble d'« *Un Coup de Dés* » transparait dans cette réflexion : quelle que soit la rigueur des démarches « méthodiques » ou « stratégiques », ayant pour but précis de déraciner l'imprévu, le hasard ne peut jamais être « aboli ». Notre choix d'ouvrir un volet ultérieur des recherches présentes à la date du 9 septembre 1898 est délibéré, car il découle d'une étape tout aussi déstabilisante que formatrice. Avec la disparition de Mallarmé le poids d'un possible héritage est relativisé,

et surtout renouvelé par des renvois, certes, au modèle mallarméen, mais aussi par des écarts sensibles engendrés par l'éclosion de nouvelles pistes exploratrices.

Comment « conclure » ne serait-ce que cette première étape de travaux en cours, suivant un tracé fait d'éléments indéterminés, provisoires, changeants, et tournés vers un « à-venir » de la pensée et de l'écriture valéryennes ? Les présupposés de l'interrogation semblent friser l'absurde, tellement ils paraissent fondés sur l'incertitude et l'approximation. Entre cause et effet, tour et détour, énonciation et reprise voire remaniement incessant, s'inscrivent une réciprocité paradoxale, des échanges qui font que la perspective d'un « aboutissement » s'éloigne à mesure que la distance à parcourir semble au contraire s'amoinrir. Différence capitale avec Proust : l'itératif d'un « Temps re-trouvé », impliquant le retour au début, mais investi des ressorts aptes à revivre et à refaire la trajectoire – faite de désillusions certes, de leurres aussi bien intellectuels qu'esthétiques et sentimentaux, de pièges tendus par un « connaître » rongé par la jalousie – dynamise la prise de conscience d'une issue possible au cheminement, et en une invitation au retour, propose le point final comme le point d'ouverture. Pour « *L'Ange* » de Valéry, ce sera tout autre chose : « *Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre*⁴⁹. » L'« éternité », en une expérience sans limite qui n'est pas entourée de vague, invite à refaire le cheminement de l'aventure de l'écriture, à la recherche d'elle-même. La juxtaposition d'une « connaissance » indéfiniment renouvelée, et d'une « compréhension » qui au contraire impose une borne à la tentative d'« inclure » les retombées qui découlent de la conjonction souhaitée mais déjouée des deux, relance la fonction d'un « Entre-deux » toujours présent, dont le deuxième versant du dialogue, faute d'aboutir, se résigne non à la fracture mais à une présence-absence fantomatique.

À la lumière de ces remarques une étude reste à réaliser concernant la rédaction de textes « remaniés », parfois de manière substantielle. Quel est le statut de ce que la science éditoriale

se limite le plus souvent à relever comme des « variantes » ? Est-il possible surtout de trouver la racine matricielle, le noyau focalisant, le « germe » de tel ensemble de réécritures ? En 1895-1896, Valéry découvre par hasard un roman de l'écrivain américain Stephen Crane ; « rencontre » qui nous met sur la bonne voie. Comme on le verra bientôt dans les deux prochains numéros de *LINKs*...

¹ Pour les abréviations bibliographiques se reporter à la note 1 de la première partie de cet article : « *L'Entre-deux* » de la créativité valéryenne I (1) ».

² « *MYSTÉRIEUSE MOI, pourtant, tu vis encore ! / Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore / Amèrement la même...* » *Œ*, I, p. 105.

³ *C*, XIX, p. 895 ; *C2*, p. 974.

⁴ Cf. l'arabe « çifr », « chiffre ». En physique, le « zéro absolu » désigne un point par rapport auquel les particules dont le mouvement génère la chaleur sont immobiles (c. -273.16° C).

⁵ *Œ*, I, p. 136-137.

⁶ *Paul Valéry, Cahiers 1894-1914*, Édition intégrale, établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, t. 1, 1987, p. 34.

⁷ *C*, I, p. 202 ; *C2*, p. 21.

⁸ *C*, XVI, p. 534. Pour une analyse des résonances captées par ce beau texte, voir Robert Pickering, « "On se parlerait sans paroles" : la texture de l'écriture dans *Mon Faust* », p. 121-139 in Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt (éds.), *Paul Valéry – Le cycle de « Mon Faust » devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, « Acta Romanica, Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie, Band 7 », 1991.

⁹ *C*, XI, p. 662 ; *C2*, p. 1284.

¹⁰ *C*, XVI, p. 509 ; *C2*, p. 1297 ; *MJ*, p. 205.

¹¹ *Œ*, I, p. 300.

¹² Michel Jarrety (éd.), *Poésie perdue – Les poèmes en prose des Cahiers*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2000.

¹³ *C*, XII, p. 190 ; *C2*, p. 1285.

¹⁴ *C*, XII, p. 190 [1927].

¹⁵ Ici de nouveau je réitère mes remerciements à Brian Stimpson, dont nous attendons la mise en ligne du trésor de recherches qu'est la bibliothèque de Valéry. Masahiko Kimura donne un résumé succinct de l'influence de Heisenberg sur Valéry (in *Le Mythe du Savoir : Naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry (1880-1920)*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 319, 327). On lit avec intérêt des notes de conversation en 1929 avec

Paul Langevin, portant sur la théorie quantique de Heisenberg (*C*, XIII, p. 781-782 ; *C2*, p. 871-872).

¹⁶ Jean-Marc Houpert, *Alphabets valéryens – Les modulations de l'être*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2019. Voir notamment, pour la notion de « modulation », les entrées « Modulations » (p. 313-366) et « Volutes » (p. 453 sq)

¹⁷ *C*, XII, p. 190.

¹⁸ *Œ*, I, Mélanges, « Le Vide et le Plein », p. 300.

¹⁹ Un texte de 1921 classé « Poème et PPA » et intitulé « Rochers », privilégie dès le début l'énonciation nominative, et évolue vers la réification reconduite des instantanés de perception – la matière diversifiée étant ressentie directement en termes de sensation : « *Stratégie / aventures – chaos. / Autels, dés immenses, sous-ventres d'éléphants, Thibets [sic]. Flaques, fissures, failles, clivages, fentes, tables, bases. / Rugueux, poli, / flaches, petits poissons ultra-rapides* ». *C*, VIII, p. 224.

²⁰ « *Qu'est-ce donc qui peut être plus spécifiquement humain [...] que l'effort intellectuel dégagé de toute pratique, et quoi de plus pur et de plus audacieux que son développement dans ces voies abstraites qui s'écartent parfois si étrangement vers les profondeurs de notre possible ?* ». *Œ*, I, p. 797.

²¹ *C*, II, p. 104.

²² *C*, II, p. 113.

²³ À ma connaissance une publication des données recueillies auprès de toutes les Équipes de l'ITEM dans ce contexte n'a pas eu lieu. Les citations suivantes renvoient à des propositions formulées par des membres de l'Équipe Valéry, et diffusées uniquement en interne. L'absence de référence après une citation renvoie aux feuilles distribuées. Certaines de ces personnes nous ont malheureusement quittés ; qu'elles reçoivent ici l'expression de mon profond respect, comme de ma plus vive reconnaissance envers leur contribution durable aux recherches valéryennes.

²⁴ Voir à ce titre Robert Pickering, *Paul Valéry – La Page, L'Écriture*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, « Littératures », 1996. Les chapitres II à VI sont pertinents aux orientations de cette étude.

²⁵ On ne peut citer ici que deux ouvrages et un recueil d'articles majeurs, faisant référence parmi d'innombrables publications : Ned Bastet, *Valéry à l'Extrême – Les au-delà de la raison*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 1999 ; Paul Gifford, *Paul Valéry, Le Dialogue des choses divines*, Paris, Corti, 1989 ; Pierre Thibaud (éd.) *La Pensée, la Trace – Valéry – Varia. Mélanges à la mémoire de Simon Lantieri*, Paris, L'Harmattan, 2001.

²⁶ Françoise Haffner, « Des grands registres aux feuilles volantes et aux petits cahiers (autour de 1908-1910) », in *Paul Valéry, Autour des Cahiers*, textes réunis par Hugues Laurenti, Paris ; Caen, La Revue des Lettres Modernes Minard, « Série Paul Valéry, 9 », 1999, p. 135-188.

²⁷ *Id.*, p. 179.

²⁸ Micheline Hontebeyrie, « Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s) », in *Genèse & Correspondances*, textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès, Paris, Éditions des Archives Contemporaines/ITEM, 2012.

²⁹ *Id.*, p. 171.

³⁰ Micheline Hontebeyrie et Françoise Haffner (éds.), *Le laboratoire génétique « feuilles volantes » et Cahiers*, Paris, L'Harmattan, « Études Valéryennes, 98-99 », 2005, p. 107-108 ; voir aussi la note 6, p. 116, qui renvoie au livre de Deleuze et Guattari, *Rhizome – Introduction*, Paris, Minitext, 1976.

³¹ *Le Petit Larousse illustré* 2001, p. 892.

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appliqué la notion de « rhizome » à des perspectives philosophiques et idéologiques, dans leur ouvrage *Rhizome – Introduction. op. cit.*

³³ Paul Valéry, « *La Jeune Parque* » et poèmes en prose (« *L'Ange* », « *Agathe* », « *Histoires brisées* », Préface et commentaire de Jean Levaillant, Paris, Gallimard NRF, « Poésie », 1974, p. 159.

³⁴ *Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979. La reproduction en couverture du croquis intitulé « Symétrie agitée » par Valéry (C, XVIII, 627) capte les tensions qui habitent le cheminement parallèle, tensionnel des interfaces dialogiques qui se dégagent de l'« Entre-Deux » de la pensée et de l'écriture. Il s'agit d'une illustration très pertinente des transitions, renvois et tangentes qui informent ce « centre » qui n'en est pas un.

³⁵ Nicole Celeyrette-Pietri, « Les Chantiers de l'écriture », in Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. IX, Paris, Gallimard, p. 250. Citant Ernst Mach elle écrit : « La méfiance à l'égard des notions de cause et d'effet conduit à préférer la notion de fonction qui les remplace avantageusement [...] ».

³⁶ Ernst Mach, *Erkenntniss und Irrtum* (1905) ; Ernst Mach, *La Connaissance et l'Erreur*, trad. fr. Marcel Dufour, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1908.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ C, XXVIII, p. 307 ; C2, p. 982.

³⁹ C, XVIII, p. 350 ; C2, p. 971-972.

⁴⁰ Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, « Incidences génétiques des Cahiers de Paul Valéry », in *Genesis* 32, 2011, p. 82.

⁴¹ Pour un développement de ces perspectives, voir notre *Genèse du concept valéryen – « pouvoir » et « conquête méthodique » de l'écriture*, Paris, Archives des Lettres Modernes 243, « Archives Paul Valéry, 8 », 1990, Chapitre 1 (« Vers une Écriture en acte – Lecture des premiers cahiers »).

⁴² C, I, p. 167-362.

⁴³ Nous développerons la pertinence de cette approche analytique dans un troisième volet de recherches (« L'Entre-deux » valéryen : registres et régimes poétiques de l'œuvre [9 septembre 1898-1912]).

⁴⁴ Ce fut le cas de l'essai « La Conquête allemande » (1897), devenu en plaquette *Une Conquête méthodique* (1924).

⁴⁵ Paul Valéry, *Août 1933 – Cahier inédit*, édition établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2019. Voir notamment p. 11-12, 38, où la situation préoccupante de l'individu face au « Tout » est accusée.

⁴⁶ Citons aussi l'étude de Malcolm Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. Étude qui fait autorité dans ce contexte.

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (1895), *Divagations*, in *Œuvres complètes* t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 208.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées NRF, 246 », 1959. Cf. chapitre IV « Où va la littérature », section v. 2 (« Une entente nouvelle de l'espace littéraire »), p. 346.

⁴⁹ *Œ*, I, p. 206.

Valéry et l'hypertexte

Robert Hillaire

Ce texte est daté, et sa publication aujourd'hui dans un tout autre contexte a d'abord le sens d'un témoignage sur la présence diffuse, mais toujours active, bien que sur un mode plus souterrain (comme beaucoup des grands noms incontestables du XX^{ème} siècle), de Paul Valéry dans les questionnements actuels autour de l'art et de la littérature. Ce texte était initialement destiné à la première livraison de la revue *Traverses* nouvelle formule, publiée au format numérique. En 1994, le président du Centre Pompidou de l'époque, François Barré, m'avait en effet confié la mission de repenser et d'actualiser *Traverses*, grande revue d'avant-garde publiée par le Centre depuis de nombreuses années. Et finalement de la remplacer par une nouvelle revue qui prendrait en considération la mutation numérique des supports de l'écrit et les conséquences qui en résultent dans les usages de l'écriture et les pratiques de lecture, l'économie générale de la culture et de la connaissance. Un premier document avait été produit, au terme de nombreuses consultations, qui constituait la première version de cette étude (sous le titre *Ex Machina*). Cette étude conduite précisément au moment de l'arrivée de l'Internet dans ce grand établissement de l'art et la culture, m'avait d'ailleurs permis de connecter plusieurs artistes numériques au réseau mondial émergent. Comment un grand établissement culturel allait-il se positionner face à l'arrivée de l'Internet, telle était la question posée dans cette étude ?

Pour accompagner ces changements, j'avais imaginé le sommaire d'un premier numéro de *Traverses* numérique, orienté plus spécifiquement vers les enjeux de ces mutations dans le champ de la littérature et de la poésie. Et, j'avais souhaité, comme lecteur toujours enthousiaste du fameux texte de Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité* (1929), souligner avec le texte que j'avais alors rédigé (Valéry et l'hypertexte), l'intelligence visionnaire de cet auteur, sa sensibilité anticipatrice des changements de paradigme qui se produisaient dans les relations entre les arts, les sciences et les techniques. Changements dont déjà témoignerait le livre d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance* (1979), et dont, pour éclairer les enjeux de ce projet de revue, mais aussi les mouvements de fond qui agitent le texte qui suit, il peut être utile de rappeler la teneur avec sa quatrième de couverture :

« L'ancienne alliance est rompue. L'homme sait enfin qu'il est seul dans l'immensité indifférente de l'Univers d'où il a émergé par hasard. » Notre science n'est plus ce savoir classique, nous pouvons déchiffrer le récit d'une « nouvelle alliance ». Loin de l'exclure du monde qu'elle décrit, la science retrouve comme un problème l'appartenance de l'homme à ce monde. Les théories scientifiques ne peuvent plus supposer la possibilité d'un savoir omniscient ; nous lisons, jusque dans leurs principes, les traces d'une activité d'exploration au sein d'une nature en évolution.

Les auteurs poursuivent :

Les métamorphoses de la science concourent à rétablir la communication entre ce qu'on a appelé les « deux cultures », scientifique et humaniste, à un moment où la science et l'avenir des hommes se trouvent étroitement liés. La science occidentale du XVIII^{ème} siècle appartenait à un contexte culturel bien déterminé. Aujourd'hui, elle

nous apporte des confins de l'Univers un message qui semble pouvoir s'intégrer dans un champ culturel plus vaste, un message plus respectueux d'autres interrogations et d'autres traditions. Le savoir scientifique se découvre aujourd'hui « écoute politique » de la nature, processus naturel dans un monde ouvert¹.

La première esquisse des enjeux de ce numéro de Traverses nouvelle formule se présentait comme un ensemble d'arguments en faveur d'un premier numéro autour du thème : "langages littéraires et génie logiciel" » :

- « De nombreuses raisons militent en faveur d'une première livraison autour de cet enjeu :
- . L'avènement des technologies de l'hypertexte est contemporain de la révolution structuraliste dans la théorie du récit. Sur les raisons de cette « contemporanéité », et avec le recul que donne le temps, il est possible de s'interroger aujourd'hui. Et il n'existe rien.
- . Un organisme comme l'Ircam appelle de ses vœux une plus grande collaboration avec « les gens du texte ».
- . Une hypothèse de cet ordre a été envisagée entre la revue virtuelle et la revue parlée.
- . Cette problématique permettrait d'initier concrètement un travail sur et avec les nouvelles technologies de l'écriture et de la lecture :
 - en aval (du côté des auteurs, avec par exemple, la mise à disposition d'auteurs de logiciels de traitement narratif, possibilité de comparer différents logiciels, de les tester les uns par rapport aux autres, dans le cadre d'un atelier qui pourrait avoir lieu sur une période donnée dans le Centre même, ou à l'intérieur d'un réseau de sites universitaires travaillant sur ces questions (et dont le Centre serait l'échangeur provisoire) ;
 - en amont (du côté des lecteurs), en leur adressant, en même temps que la publication finale, un générateur de textes du type de ceux avec lesquels travaille le département de Jean-Pierre Balpe à l'université de Paris 8, mais aussi en ayant recours à certains logiciels de lecture – les lecteurs, dans ce cas sont choisis parmi les auteurs – soit déjà standardisés, soit en cours de réalisation comme le Leca - lecture et critique assistées par ordinateur- voir annexe).
- . Sur l'ensemble des questions qu'une publication de cet ordre pourrait traiter, nous avons déjà identifié et contacté les principaux partenaires (voir annexe), lesquels nous ont donné un accord enthousiaste de principe.
- . Un projet de publication sur ce thème permettrait de valider de manière incidente les principales orientations philosophiques initiales du projet de revue :
- . Liens avec la tradition (ce serait une occasion de revisiter certaines œuvres majeures que la critique génétique, le travail assisté par ordinateur sur les manuscrits éclairent d'un jour nouveau, en même temps qu'un moyen de s'interroger sur les liens qui, de Diderot au Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, articulent la question de la littérature à celle de l'encyclopédie).
- . À partir de la tradition oulipienne et des grandes œuvres prospectives de ce siècle (Joyce, Borges, Roussel, etc.), de rencontrer certains courants philosophiques, épistémologiques ou scientifiques que nous avons voulu placer au cœur de notre projet, en particulier à partir de la question des modèles.
- . De vivifier la pluridisciplinarité à l'intérieur du Centre.
- . De mettre en œuvre certains des usages nouveaux de l'écriture et de la lecture auxquels nous avons voulu attacher le projet.
- . De situer d'entrée de jeu le projet dans sa dimension internationale.

Suivaient des « Idées de thèmes, pour les numéros à venir », si cette revue nouvelle formule avait vu le jour, ce qui ne fut pas le cas. Bien que les jugeant assez naïfs avec le recul du temps, je les livre comme autant de brouillons d'un projet porté par l'utopie d'une nouvelle alliance entre les arts et les sciences – corrélative aux mutations technologiques auxquelles nous assistions.

- 1) Conservation/tradition/révolution ?
- 2) Connexions et écriture
- 3) Le vivant et l'artificiel
- 4) Automates cellulaires/algorithmes génétiques
- 5) Légèreté/gravité
- 6) Du temps différé dans le temps réel ?
- 7) Eco
- 8) Leibnitz : la grande monade en expansion et l'horizon de la doctrine humaine
- 9) Industrie/post industrie
- 10) Le style et les Nouvelles technologies : aujourd'hui
- 11) Du collage aux chimères. Association, commutativité, multiplicité
- 12) Des échelles du temps dans les questions de l'art
- 13) Philosophies continentales et non continentales. Le point de la situation.
- 14) L'Oulipo aujourd'hui
- 15) Le Moyen âge et nous
- 16) Variations sur la postmodernité
- 17) La Noosphère (l'ère du savoir)
- 18) Les nouvelles technologies : Nord/Sud
- 19) La modélisation
- 20) Homme/animal/machine
- 21) Le nouveau paradigme existe-t-il ?
- 22) La reconnaissance des formes (morphogénèse)
- 23) Le mécénat et après
- 24) L'interactivité (en concertation avec la *Revue Virtuelle*)
- 25) Programmes
- 26) De la musique avant toutes choses (IRCAM + Internet, architecture)
- 27) L'incorporation (Minsky/Virilio)
- 28) Qu'est-ce que la computation ?
- 29) L'espace aujourd'hui
- 30) Genèse/ phylogénèse/morphogénèse
- 31) La rapidité
- 32) Technique et technologies
- 33) Variations/Variabilité
- 34) Les réseaux de « sens »
- 35) Espace critique
- 36) Le musée
- 37) Le trafic
- 38) Qu'est-ce qu'une génération ?
- 39) Art et photonique
- 40) L'exception culturelle

- 41) Le secret/la responsabilité
- 42) La notion de personne
- 43) L'invention de l'œuvre

Le texte qui suit – Valéry et l'hypertexte – s'appuie plus précisément sur un certain nombre de notes de Paul Valéry, pour l'essentiel extraites des Cahiers (1894-1945), afin d'évaluer en quelle mesure Valéry serait un précurseur des techniques modernes de traitement de texte, et, plus encore des effets qui en résultent quant au livre - à la connaissance en général.

Valéry et l'hypertexte

On assiste aujourd'hui à la prolifération d'usages nouveaux dans le traitement informationnel des textes, qui concernent l'écriture autant que la lecture. Pour une bonne part, cette mutation se joue autour d'une notion déjà largement utilisée et presque banalisée sur des réseaux comme Internet : l'hypertexte. Cela ne signifie pas pour autant que cette notion, aussi répandue soit-elle actuellement, aille de soi, loin s'en faut.

Curieusement, la réflexion théorique ne s'est pas encore vraiment saisie de cette question du côté de la littérature, autrement que de manière ponctuelle, et, en France par exemple, à l'exception remarquable de chercheurs comme Jean-Pierre Balpe et Jean-Louis Lebrave, ou de philosophes comme Bernard Stiegler, il n'existe pas, à notre connaissance, de théorie de l'hypertexte, visant à référer cette notion aux divers courants, qui, dans l'histoire ancienne ou plus récente, se sont donnés pour objet l'étude de la production écrite, et en particulier celle des genres et des formes littéraires.

Au point que ce même mot d'hypertexte, désigne selon les contextes, des objets finalement assez proches mais qui se seront jusqu'à maintenant superbement ignorés, et que son emploi, chez le théoricien de la littérature Gérard Genette, par exemple, se situe à mille lieues du sens qu'il reçoit chez des auteurs plus imprégnés de culture cybernétique, comme le sociologue américain Ted Nelson — l'un des inventeurs de l'hypertexte à travers son projet XANADU.

Chez le premier, l'hypertexte se range dans une classe particulière de textes, qui procède elle-même d'une typologie globale des

relations selon lesquelles un texte se constitue en relation avec d'autres textes, au même titre que l'architexte, l'intertexte, ou le paratexte², typologie qu'il résume sous le nom de *trans-textualité*. Mais cet emploi du concept d'hypertexte ne fait pas référence, chez Genette, à la nature spécifique du support, l'ordinateur, qui a contribué au succès de son emploi aujourd'hui ; même si les conclusions de Genette dans son livre *Palimpsestes* (1982) résonnent étrangement à l'unisson des prophéties de ceux qui, tels l'ingénieur américain Vannevar Bush puis Ted Nelson, furent à l'origine de l'hypertexte au sens informatique :

[...] une littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle), constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine³.

Pour sa part, Ted Nelson :

imagina un logiciel qui pourrait l'aider à enregistrer les multiples voies qu'empruntait son cerveau. Au début des années 1970, il pense à une bibliothèque universelle comme lieu de partage des idées. Il voulait donner accès à la littérature mondiale. Il pense à une vaste base de données indépendantes des machines particulières, grâce à une interface universelle. Ce serait un réseau d'interconnexions et d'interactions permettant les annotations, les commentaires⁴.

Ainsi, il y a plus qu'une vague correspondance entre, d'un côté, les divers courants de pensée qui ont contribué au renouvellement, non seulement des études littéraires, mais aussi peut-être de la littérature elle-même (et au fond à l'émergence d'un nouveau « modèle » littéraire d'ordre « combinatoire » plutôt que « mimétique »), et, de l'autre, la genèse progressive, puis la banalisation programmée, sur le Web, de l'hypertexte.

Dans le cas de Ted Nelson, c'est d'un outil qui rendrait compte, au-delà de la substitution du support informatique au livre imprimé, d'une autre expérience de la textualité. Expérience assez proche finalement des intentions proclamées de la nouvelle critique et du structuralisme : moins le texte achevé, ou comme disait Roland Barthes « la chute du signifié », que « l'emportement du signifiant » ; moins l'énoncé, que l'énonciation. Moins les horloges d'un récit porté par un narrateur omniscient, avec son début et sa fin souvent si convenus et qui n'autorisent qu'une lecture « linéaire », que l'inachèvement et la processualité infinie du texte, ou le principe d'un texte-rhizome qui se lirait dans tous les sens.

Moins, si l'on veut, le « lisible » que le « scriptible » — l'un des premiers enjeux de l'hypertexte étant le réagencement des relations entre l'écriture et la lecture, la mise en évidence de l'inséparabilité des pratiques d'écriture et de lecture.

L'hypertexte, comme support dynamique fondé sur les principes de navigation, de parcours dans un espace multiple, non linéaire, ouvert et dynamique, en tant qu'il nous fait plus, ou mieux, que le livre (du moins plus expressément) l'auteur de notre lecture, nous renverrait du côté du texte en train de se faire, du côté de l'indétermination des commencements, dont l'œuvre achevée dans le livre n'est jamais qu'une occurrence, qu'une manifestation forcément réductrice au regard de la multiplicité des possibles entre lesquels l'auteur a dû choisir.

C'est pourquoi, les études conduites actuellement dans le domaine de *la génétique des textes* se sont depuis quelques années focalisées sur la question de l'hypertexte, car, comme l'écrit Jean Louis Lebrave,

L'hypertexte au contraire empêche l'écrit de se figer à jamais dans sa trace ; en ré-introduisant le fonctionnement de la mémoire vivante, il permet un renouvellement complet des pratiques d'écriture et de lecture, et il apporte un outil approprié pour décrire, analyser et visualiser l'ensemble que constituent les manuscrits et l'œuvre qui en est généralement issue⁵.

Bref, il nous manque aujourd'hui un chemin qui permettrait de relier entre eux ces territoires (presque ces continents) appelés à se rapprocher malgré leur apparente dérive : les territoires de la pensée cybernétique, abondamment relayée aujourd'hui par les sciences cognitives, et les territoires de la pensée artistique, poétique et littéraire, dont on est en droit de penser, si l'on se réfère tout particulièrement à Paul Valéry, qu'ils procèdent eux aussi, et peut-être d'abord, d'une *science de l'esprit* (s'il faut absolument parler le langage des sciences de la cognition que l'on entend nous imposer).

En somme, il s'agirait aujourd'hui de voir en quelle mesure, certaines nouvelles technologies de l'écriture et de la lecture, sont déjà à l'œuvre chez certains auteurs, comme prophétie ou comme pressentiment, qui ont traversé, tels des météores, la Modernité.

Mais dans le cas particulier de Valéry, ce sont non seulement les relations entre genèse des formes et structures du texte littéraire ou évolution des supports techniques de l'inscription et de la mémoire, mais aussi les relations entre ces domaines de recherches, et l'ensemble des disciplines qui ont pour objet l'étude des modèles et systèmes de connaissances -et que le philosophe-ingénieur Jean-Louis LeMoigne range sous le nom « d'épistémologies constructivistes⁶ ».

Il va de soi que le présent texte ne vise à rien d'autre qu'au relevé de quelques indices qui, dans la pensée et la vision de Valéry, nous conduiraient sur cette voie.

Une telle approche aurait en outre le mérite d'ouvrir, à partir de Valéry, un espace à la recherche en épistémologie appliquée à cette technologie singulière qu'est l'hypertexte, en tant que support dynamique situé à la pointe de

la mémoire artificielle qui nous renvoie paradoxalement aux mécanismes qui régissent le fonctionnement de la mémoire vivante.

Ainsi, dans la littérature très éparsée que l'on peut lire à propos de l'hypertexte, on remarque que certains auteurs insistent sur les effets de désorientation et de surcharge cognitive liés à l'état de développement actuel de l'hypertexte, tel qu'on l'utilise sur le *World Wide Web*.

De même que l'on constate ce que les sciences cognitives actuelles doivent à la première cybernétique, celle des conférences Macy⁷, quelque peu oubliée aujourd'hui, de même s'agirait-il de montrer que l'hypertexte est déjà à l'œuvre dans certaines expériences littéraires majeures de ce siècle (œuvres qui paraissent épouser, de surcroît, les grandes questions épistémologiques de ce siècle et leur cortège d'incertitudes), comme appelé, avant la lettre de sa réalisation technique, par ce que l'ethnologue, archéologue et historien André Leroi-Gourhan désignait comme *tendance technique*.

Avant la lettre, c'est à dire plutôt avant son chiffre exact, car ce qui caractérise l'usage actuel des supports informatisés de l'écriture et de la mémoire, c'est leur *exactitude*. En ce sens, Bernard Stiegler a raison, pour penser et critiquer ce qui se joue dans la transition numérique, de préférer, au terme quelque peu galvaudé de prothèse, celui, plus approprié, d'*orthothèse*⁸. Et, si l'on y regarde d'un peu plus près, on s'aperçoit que la question de l'*exactitude* hante des auteurs comme Valéry, qui ne paraît se reconnaître de filiation que chez d'autres auteurs qui ont eux-mêmes fait de cette question le centre de gravité de leur œuvre. Il y a une filière de l'*exactitude*, qui nous conduit d'Edgar Poe et Stéphane Mallarmé jusqu'à Italo Calvino et l'Oulipo, en passant par Valéry.

Valéry et l'orthothèse

Chez Mallarmé, chez Edgar Poe, qui pensait que la nouvelle trouve son sens dans l'accomplissement d'une *forme abstraite*, l'*exactitude* est une forme de la conscience littéraire, ou plus précisément de la consistance littéraire. Et Valéry semble toujours l'avoir préférée à ce dont

l'enseignement des belles lettres est si friand : psychologie, beaux sentiments, conscience malheureuse ou mauvaise foi.

Mallarmé à qui Valéry, alors étudiant à Montpellier, écrit le 18 avril 1891 :

Une dévotion toute particulière à Edgar Poe me conduit alors à donner pour royaume au poète l'analogie. Il précise l'écho mystérieux des choses, et leur secrète harmonie, aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistes, et comme il sied, idéalistes violents... Alors s'impose la conception suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique, arrêtant des types simplifiés sur fond d'or et d'azur, et libérant le poète du pesant secours des banales philosophies, et des fausses tendresses, et des descriptions inanimées⁹.

Valéry et la génétique

En même temps que l'exactitude, un autre trait définirait assez bien Valéry : l'idée d'une pensée qui se cherche, qui procède par essais et par erreurs, par petites touches et par éclairs inattendus, qui privilégie le bonheur des commencements et les préfère, dans leur indétermination, à la certitude des conclusions et des choses achevées. Sauf, qu'en finir, c'est ouvrir, comme dans les nouvelles d'Edgar Poe, l'espace de ce qui s'achève vers l'au-delà d'une nouvelle forme abstraite, vers le vertige d'une indétermination de niveau supérieur. En abusant quelque peu du vocabulaire utilisé en sciences cognitives, en particulier par le biologiste et neuroscientifique Francisco Varela, on pourrait, et en forçant un peu le trait, dire des nouvelles d'Edgar Poe, qu'elles appartiennent au domaine de ces fameux systèmes auto-organisés, et les caractériser elles aussi par une forme de « clôture opérationnelle » : quand la nouvelle s'achève et que l'énigme semble résolue, du point de vue de la résolution d'un conflit ou de la découverte des causes d'un meurtre inexplicable, un monde autre s'ouvre, comme par exemple dans le *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841).

Ainsi, dans cette nouvelle, c'est la voix de l'assassin – parlant une certaine langue qu'aucun des locuteurs témoin de ses éclats de voix ne réussit pourtant à identifier autrement que comme une langue étrangère ; langue qu'il nomme bien qu'il ne la parle pas – qui porte l'énigme du récit. Certes, l'inspecteur (le chevalier) Dupin finit par découvrir le véritable auteur du meurtre (un singe de Bornéo), mais la voix aura contribué à l'opacification du réel et de son « entendement », en même temps qu'elle ne cesse d'ouvrir celui-ci vers un ailleurs improbable. L'énigme de l'autre langue est résolue, mais elle nous déplace inexorablement, *in fine*, sur un plan supérieur, nous laissant comme un goût d'inachevé (peut-être l'espoir d'une langue à venir, non encore écrite et non encore parlée au-delà de la différence des langues, et de la confusion de Babel) : une langue et une pensée qui *brouillonnent* exactement, dans l'éveil du possible. Et donc une pensée qui va, comme les puces, de sauts en sauts, plutôt que pas à pas. Ces sauts et ces bonds (le succès actuel des bonds, rebonds, et autres « je voudrais rebondir sur... », comme signe médiatique de l'exigence du « live » dans l'exercice de la pensée est à cet égard instructif) donnent à voir la pensée en acte, l'envers intime du décor, la tension et le temps essentiels du laboratoire mental.

Une pensée mise à nu par son cœur célibataire même. Son noyau dur, son foyer, et qui s'expose dans sa chair. Le corps de la pensée en acte ou en flagrant délit de corporéité : ainsi Valéry se surprend-il quelquefois à faire ceci ou cela, surprise qui vaut comme le signal donné à l'écriture ou la pensée pour commencer son enquête. De là, le fait que les disciplines les plus diverses de la science et de la médecine se soient intéressées récemment au cas Valéry : le sang, le temps, le cerveau, le sommeil, etc. Tout y est passé, comme en témoigne un récent colloque lui étant consacré¹⁰.

Mais là encore, il y aurait à s'interroger sur la relation entre deux faits caractéristiques et apparemment fort éloignés, de ces trente dernières années. D'un côté, l'insistance de la littérature moderne à s'exposer (et à exposer ces thèmes comme enjeux) comme faire, comme

fabrique, comme *poiesis*, ou pour reprendre un mot de Varela, comme « enaction » (« faire émerger »), à partir d'un environnement fortement singularisé de dispositifs techniques-physiques-mentaux (des systèmes mnémotechniques jusqu'aux outils spécifiques de la main qui écrit et de la bibliothèque). Et, de l'autre, le développement de systèmes techniques informatisés qui concourent eux-mêmes, à travers des interfaces de plus en plus sophistiquées et conviviales, à la personnalisation du travail des textes et à une interaction de plus en plus grande entre l'espace physique, « proxémique » de l'écrivain, et via l'internet, par exemple, des pans de plus en plus vastes de la bibliothèque universelle. Comme si la littérature avait sourdement enregistré l'idée selon laquelle elle serait bientôt « l'œuvre de ses outils », impuissante à remplir sa tâche (qui est l'inachèvement même, ou l'ouverture infinie de l'œuvre) sans se mesurer aux supports techniques de l'inachèvement et des cheminements dans le Livre comme totalité, qui s'annoncent au-delà du livre.

Ce Valéry des cheminements dans « *les plis jaunes de la pensée* » (Stéphane Mallarmé), celui dont, comme dit le mathématicien René Thom, la pensée procède par fragments, par blocs — le contraire d'une pensée de l'achèvement, c'est celui qui nous semble ouvrir la voie de ce qui, comme enjeu, s'annonce sous le nom d'hypertexte.

Qu'est-ce qu'un hypertexte ?

Selon Ted Nelson, un hypertexte est un système permettant de gérer une collection d'informations auxquelles on peut accéder de manière non séquentielle : il est constitué d'un « réseau de nœuds » et de liens logiques entre ces « nœuds ».

Les traits essentiels de l'hypertexte seraient *la non linéarité* (la lecture devient un processus discontinu, qui, comme la pensée, est de nature associative), *la non hiérarchie* (l'hypertexte bouscule les classements que nous opérons entre les œuvres littéraires, il met en cause l'*auctoritas*, la position de l'auteur, en relativisant la fixité du texte), *la connectivité* (les grains ou les blocs qui constituent un hypertexte se caractérisent par une forme de

connectivité qui permet de relier entre eux des blocs discrets, pour former des tissus d'informations, de suivre différents chemins à travers ces liens.)

Ces quelques traits, est-il possible de les retrouver, fût-ce sous une forme embryonnaire, dans le système Valérien ? Existerait-il donc un Valéry des *liens discrets*, un Valéry *granulaire, nodal, et hypertextuel* ? Oui, est-on tenté de répondre, si l'on en juge d'après les correspondances ou les *Cahiers*...

Ainsi, dans ses *Lettres à quelques-uns*, Valéry décrit-il *La Jeune Parque* (1917) à Aimé Lafont comme « une trame qui n'a ni commencement, ni fin, mais des nœuds »¹¹.

Ce serait là un Valéry granulaire, pour lequel l'écriture et la pensée seraient affaire de grain à moudre dans la langue, grains qui se « discrétisent » dans le *continuum* de l'écriture, mais dont l'éclat irradie en nœuds singuliers sur l'ensemble du texte, entendu non comme une progression linéaire, mais comme une totalité cristalline ou un kaléidoscope. C'est dans toutes les directions, y compris celles qui n'avaient pas été prévues ou imaginées par l'auteur que le texte irradie. La linéarité imposée par l'écriture à la pensée s'en trouve alors défaite, et chaque texte de Valéry est, à sa manière, un « *coup de dés* », qui fuse sur de multiples plans et dans de nombreuses directions. Curieusement, l'une des figures rhétoriques que semble privilégier Valéry, et qui accompagne comme une « note de basse » la totalité de ses textes fragmentaires, c'est l'*anacoluthie*, cette saute brusque d'humeur dans le flux textuel, cette brusque rupture par laquelle la pensée se porte en un éclair de sens au-delà d'elle-même et irradie sur le paysage textuel tout entier en le traversant de part en part : cet éclair de sens c'est comme un flot tourbillonnaire qui jaillirait *ex abrupto* dans la pensée, une effraction paradigmatique soudaine, qui forcerait le flux laminaire et syntagmatique du texte le *pas à pas* des mots à sortir de son lit, pour en cristalliser le sens.

Valéry et le cristal

Ce Valéry, granulaire et cristallin, n'a pas échappé à la perspicacité du romancier italien Italo Calvino, qui écrit dans ses *Leçons américaines*¹² :

Le goût de la composition géométrisante, dont nous pourrions retracer l'histoire en parcourant la littérature mondiale à partir de Mallarmé, repose sur l'opposition ordre/désordre, fondamentale dans la science contemporaine. L'univers se défait en un nuage de chaleur, il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, mais ce processus irréversible fait apparaître des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. L'œuvre littéraire est une de ces menues portions en quoi l'univers se cristallise, prend forme, acquiert un sens qui n'est nullement figé, ni définitif, ni raidi dans une immobilité minérale, mais aussi vivant qu'un organisme : le cristal pourrait servir d'emblème à une constellation d'écrivains aussi différents que Valéry, Pessoa ou Borges.

Car, ajoute Calvino :

La taille précise de ses facettes, comme la propriété qu'il a de réfracter la lumière, fait du cristal un modèle de perfection qui m'a toujours paru emblématique, et plus riche de sens encore, depuis que nous sont connues certaines propriétés des cristaux : naissant et se développant à la manière des êtres biologiques les plus élémentaires, ils constituent une sorte de pont entre le monde minéral et la matière vivante¹³.

Ce Valéry des formes et formules cristallines dont le sens n'est jamais figé, on le rencontre à tous les croisements de ses *Cahiers*, sous des aspects infiniment variés. Ainsi, dans ses *Fragments de mémoire d'un poème* (1937)¹⁴ :

Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ces actes virtuels, à peu près comme l'on tourne et retourne un objet avec lequel notre tact s'approprie. C'est là une manie ou une méthode, ou les deux à la fois : il n'y a pas contradiction. Il m'arrive

devant un paysage, que les formes de la terre, les profils d'horizons, la situation et les contours des bois et des cultures me paraissent de purs accidents, qui, sans doute, définissent un certain site, mais que je regarde comme si je pouvais les transformer librement, ainsi qu'on le ferait sur le papier par le crayon ou par le pinceau¹⁵.

Valéry et l'espace

En écho à Ilya Prigogine, voyant en Valéry – pour lequel *durée est construction* – un précurseur des théories modernes du temps¹⁶, on pourrait ici clairement identifier un Valéry précurseur de notre notion moderne de l'espace : non plus un espace donné *a priori*, mais un espace construit, un espace virtuel dont le modèle d'intelligibilité est impliqué dans la perception sensible de son apparence. Un espace, si l'on veut, dont l'apparence phénoménale affecte en retour le statut de réalité physique que nous lui attribuons. L'espace ne serait pas là, « étant donné », ou ne serait pas « vrai », il serait, comme disent les physiciens, une proposition (plus ou moins) pertinente, dont la pertinence dépend de la valeur ou du statut de réalité que lui attribue celui qui l'observe.

De même que l'hypertexte permet l'explicitation, la multiplication et la diversification des liens transversaux entre les éléments qui le constituent, de même l'espace valéryen ouvre à la virtualisation infinie des relations spatiales, et de leur aperception-intellection. Valéry déclare en ce sens :

Quand mon esprit n'est pas gêné dans sa liberté, et qu'il s'arrête de soi-même sur quelque objet qui le fascine, il croit le voir dans une sorte d'espace où, de présent et d'entièrement défini, cet objet retourne au possible...

Et ce qui me vient à la pensée m'apparaît assez vite comme un « spécimen », un cas particulier, un élément d'une variété d'autres combinaisons également concevables [...], une *facette* d'un système d'entre ceux dont je suis capable¹⁷.

Valéry, l'hypertexte et la mémoire

Dans le même sens, on pourrait considérer cette œuvre « virtuelle » à laquelle se prend à rêver Valéry dans le même texte comme une définition même de l'hypertexte, en tant que celui-ci est, avec d'autres dispositifs de traitement de textes, une prothèse qui vient suppléer au défaut de mémoire, et rendre ainsi possible, par délégation de compétences à la machine de zones de mémoire de plus en plus étendues, l'exercice libre de la pensée, c'est-à-dire libéré de la nécessité de se souvenir à chaque instant :

Ma mémoire n'est guère que d'idées et de quelques sensations. Mes événements s'évanouissent au plus tôt. Ce que j'ai fait n'est bientôt plus de moi [...] Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'un détermination unique et imitatrice du réel, celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable. Il m'est arrivé de publier des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations.

Intuition de Valéry, où s'annonce la possibilité d'une typologie alternative à l'opposition entre genèse et structure, entre support et processus, à laquelle le mathématicien Paul Montel répond en ces termes :

Votre goût de substituer, à la ligne suivie par le romancier, une autre trajectoire obtenue en adoptant, en chaque nœud, une direction différente de la sienne me rappelle la tentative de Boussinesq, qui enseignait à la Sorbonne la physique mathématique et avait l'âme religieuse. Il composa un *Essai de conciliation du déterminisme et du libre arbitre*. Le déterminisme conduit à définir la variation de chaque élément au moyen d'une équation différentielle. Les

conditions initiales déterminent le mouvement, d'une manière unique en général. Mais il y a des nœuds en lesquels l'équation admet plusieurs ou même une infinité de solutions¹⁸.

Valéry et l'épistémologie

Il apparaît que ces nœuds de Boussinesq se retrouvent, à travers l'étude de la non-linéarité, au cœur de plusieurs recherches contemporaines. Voici ce que dit Prigogine à leur sujet :

À l'époque, les nœuds de Boussinesq ne représentaient guère que des curiosités, mais aujourd'hui ils sont devenus un élément central dans de nombreuses disciplines qui étudient les processus marqués par les non linéarités et les bifurcations. Les bifurcations sont des points singuliers d'où émerge une nouvelle solution d'une équation différentielle qui peut avoir des propriétés entièrement différentes. C'est-à-dire que dans ces points singuliers il y a des possibilités différentes, et que le choix de la bifurcation ne peut dans beaucoup de cas être connu que par des théories statistiques [...]. Nous nous trouvons donc devant un monde qui contient des éléments du possible, des éléments où existent, justement, ces nœuds à partir desquels différentes situations peuvent naître.

Il poursuit :

Le « réel » n'est qu'une des réalisations de ces différentes situations. Il y a là un changement de perspective très important : le monde tel que nous le voyons aujourd'hui a été modifié, bouleversé par cette prise de conscience. [...] Il y a cinquante ans, l'aléatoire survenait dans le monde de la microphysique avec la mécanique quantique. Aujourd'hui, il réapparaît en force, mais cette fois-ci à notre propre niveau. Avant, on pouvait dire qu'au niveau macroscopique, l'aléatoire joue peut-être un rôle, mais que dans le domaine des phénomènes macroscopiques des êtres vivants formés d'un grand nombre de particules, il ne joue pas de rôle, parce qu'à cette échelle ce sont

les moyennes qui comptent. L'aléatoire réapparaît, cependant, sous forme de bifurcations, d'états nouveaux, de structures nouvelles, et nous arrivons ainsi à une vision différente du réel, surtout de la relation entre le réel et l'imaginaire. [...] ¹⁹

En ce sens, on doit reconnaître que la littérature, ou même la musique ont, ou auront depuis plusieurs décennies préparé le terrain de ces rencontres. De Joyce à Roussel, en passant par Calvino ou Borges, ou encore l'Oulipo de Pérec et *L'homme sans qualité* de Musil, l'idée de cette multiplicité, qui n'est ni la sujétion à un point de vue déterministe, ni le chaos absolu, offrent de la pensée littéraire et artistique l'image d'un vaste jardin des sentiers qui bifurquent.

Nous sommes ici au cœur du système valéryen, et de la percée qu'il représente dans les relations de l'art, de la science et de la technique.

Valéry, la connaissance, la littérature

Car de quoi est-il question dans cette substitution du *possible* au *réel*, sinon de la révolution épistémologique et du changement de paradigme amorcés voici un siècle ?

Ce qui est en cause, ce n'est rien moins que le passage d'un monde dans lequel l'art et la littérature (et la connaissance en général) sont un miroir de la nature, à un monde dans lequel ce modèle « représentationniste » est devenu obsolète.

Comme l'explique Prigogine, dans son texte sur Valéry et la question du temps :

dans le monde des structures multiples et des bifurcations, la situation est tout à fait différente : le réel devient presque un accident, un îlot parmi les possibles, parmi d'autres choix qui pouvaient se réaliser. Ce n'est pas que ces autres choix soient moins rationnels. Le réel et le rationnel ne s'identifient plus, et l'imaginaire, le possible se trouvent réhabilités au cœur même de la science. Il y a là un élément qui vient confirmer très fortement le point de vue de Valéry²⁰.

Ainsi, ces nouveaux outils de la pensée, tel l'hypertexte, prennent-ils tout leur sens dans le contexte d'une transition qui affecte en profondeur le statut même de la connaissance. À la vision scientifique marquée par le déterminisme, et à l'inscription de la pensée dans la filière alphabétique rectilinéaire, s'opposent une organisation nouvelle des formes et des contenus de la pensée et de la connaissance, marquée par les non linéarités et les bifurcations dont parle Prigogine. De même que tombe, depuis Einstein, l'illusion d'un monde et d'une réalité qui seraient indépendants de celui qui les perçoit, de même prend fin la tentation encyclopédique, qui hantait l'imaginaire scientifique et littéraire des Lumières jusqu'à nous ; il n'est désormais d'encyclopédie possible qu'inachevée, ouverte à la promesse d'un savoir en mouvement perpétuel, et qui, à ce titre, ne saurait prétendre à un quelconque absolu.

Exit la souveraineté d'un auteur qui règnerait en maître sur ses œuvres fixées pour l'éternité : les œuvres ne seront éternelles qu'à vibrer pour la nuit des temps aux yeux d'un lecteur singulier sous un jour différent.

Ce que pointe Valéry dans ses fragments, c'est ce caractère dynamique d'une pensée qui se cherche et se trouve en construisant son propre cheminement sur de multiples « sentiers qui bifurquent », de même que l'hypertexte vaut par le jeu des cheminements multiples auxquels il invite ses lecteurs devenus auteurs de leur lecture.

Car certains domaines de recherches, au croisement de la cybernétique et de certaines sciences « dures » comme la biologie moléculaire, trouvent aujourd'hui leurs applications dans les domaines les plus avancés de la technologie (intelligence et « vie » artificielle, automates cellulaires, etc.). Ce qui est en cause dans ces disciplines, c'est le dépassement du modèle de développement des sciences et des techniques de la modernité, fondé sur une vision déterministe de la nature et une notion linéaire du progrès. À la vision « englobante », « utopique », universelle, du projet moderne, succède un modèle de connaissance fondé sur les notions de milieu, d'échelles, monde des structures multiples et des bifurcations, et de la

combinaison des unités « discrètes » du traitement de l'information, et qui tend à mettre en avant les notions de multiplicité, de relativité, de contingence et de codétermination du sujet et de l'objet dans un milieu.

On retiendra que ce changement se produit aussi dans le champ de la néo-cybernétique, et qu'au modèle représentationniste des architectures des mathématiciens John Von Neumann et Alan Turing (pour Turing la cognition procède seulement de la représentation adéquate d'un monde extérieur prédéterminé)²¹, certains courants, représentés entre autres par Francisco Varela, opposent l'idée – qui doit beaucoup à la phénoménologie d'un Merleau-Ponty – selon laquelle la connaissance et la cognition

procèdent d'une interprétation continue qui ne peut être encapsulée dans un ensemble de règles et de présuppositions, puisqu'elle dépend de l'action et de l'histoire ; c'est un monde de significations qu'on s'approprie par imitation et qui devient partie intégrante de notre monde préexistant. De plus, nous ne pouvons nous exclure du monde pour comparer son contenu et ses représentations : nous sommes toujours immergés dans ce monde. En posant des règles pour exprimer l'activité mentale et des symboles pour exprimer les représentations, on s'isole justement du pivot sur lequel repose la cognition dans sa dimension vraiment vivante.

Et Varela d'ajouter :

Cela n'est possible que dans un contexte limité où presque tout est statique [...]. Le contexte et le sens commun ne sont pas des artefacts résiduels pouvant être progressivement éliminés grâce à des règles plus sophistiquées. Ils sont en fait l'essence même de la cognition créatrice. [...] L'idée fondamentale est donc que les facultés cognitives sont inextricablement liées à l'historique de ce qui est vécu, de la même manière qu'un sentier au préalable inexistant apparaît en marchant²².

Ainsi, ces recherches témoignent d'une évolution qui rappelle celle que l'on a vu se dessiner dans certaines œuvres, œuvres de l'art et de la littérature, qui, comme celles de Valéry, sont affaire de manipulations, de connexions, ou de combinaisons plus encore que de représentations, de systèmes viables et vivants, tel le cristal dont parle Italo Calvino, plutôt que vraisemblables. Viabilité de l'œuvre qui, de surcroît, ne se réduit pas à l'objet qui manifeste cette œuvre. Celle-ci n'a de sens que dans l'espace (et le temps) à la fois physique, mental et social, d'une « *réception attentionnelle* » et d'un contexte (Gérard Genette), un espace possible (et non donné *a priori*) aux yeux d'un spectateur-lecteur singulier.

Dans ce régime nouveau de la pensée, ce qui importe, c'est moins l'œuvre achevée que le processus génétique de la création :

Les œuvres m'apparaissent comme les résidus morts des actes vitaux d'un créateur. Je ne puis penser à une œuvre que je ne pense aux actions et aux passions d'un être en travail. Il faut confesser qu'une œuvre est toujours un *faux*, c'est-à-dire une *fabrication* à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement²³.

Valéry et la question de l'auteur

L'hypertexte, comme on l'a vu, et comme Valéry en a vu avant tout le monde le profil à l'horizon de son siècle, c'est bien cette mise en question de *la place de l'auteur, et de la position de maîtrise qu'il incarne par rapport au savoir*.

Une telle recherche commence par l'abandon pénible des notions de gloire et d'épithètes laudatives ; elle ne supporte aucune idée de supériorité, aucune manie de grandeur. Elle conduit à découvrir la relativité sous l'apparente perfection²⁴.

Et encore :

L'une des erreurs les plus fréquentes et les plus remarquables que l'on puisse commettre en spéculant sur les choses de l'art, est celle qui consiste à considérer les œuvres comme des entités bien définies. Il en résulte que l'esthéticien, anxieux de restituer la genèse de l'ouvrage, croit pouvoir s'élever de l'œuvre à l'auteur, par

une opération directe et en quelque sorte [...] linéaire. Il s'éloigne par-là, sans s'en douter, du vrai et du réel.

Et de préciser :

Du vrai, car un ouvrage ne peut être considéré que dans ou selon un observateur bien déterminé, et jamais en soi. Du réel, car la réalité de l'exécution de cet ouvrage est faite d'innombrables incidents intimes ou accidents extérieurs, dont les effets s'accumulent, se combinent dans la matière de l'ouvrage, lequel peut devenir à la longue, surtout s'il est très élaboré et maintes fois repris, un ouvrage sans auteur définissable²⁵.

Se pose en effet aujourd'hui la question épineuse de la place du « self » de l'auteur, dont les structurales années soixante-dix réclamaient la mort symbolique en vertu de la puissance tutélaire du texte et dont les contradictoires années quatre-vingt-dix hésitent à fixer le statut, partagées entre deux pôles contradictoires. D'un côté un culte excessif de l'intention *auctoriale* et un retour un peu suspect de la veine autobiographique. Et de l'autre, une ère du soupçon nouvelle version, liée à l'émergence souterraine d'autres catégories narratives très incertaines encore, dont les termes « hypertexte », voire « cyberfiction », constitueraient les repères fragiles (bien qu'ils s'inscrivent dans la continuité de certaines expériences littéraires déjà anciennes comme par exemple le mouvement de l'Oulipo), mais dont le mouvement profond et quasi anthropologique n'en est pas moins patent. Un second côté qui conduit un esprit aussi perspicace et perplexe que Gérard Genette à parler d'une sorte de « *néo-oralité numérisée*²⁶ » qui annonce peut-être le déclin irrémédiable de « l'auctoritas ». C'est d'ailleurs un trait paradoxal des nouvelles technologies de la mémoire et des nouveaux supports de l'écriture et de la pensée de déranger la belle ligne droite de leur histoire en devenir, et de pointer l'horizon d'une régression « primitiviste », dans laquelle les formes écrites du récit, dans ses diverses modalités génériques, se verraient, à la pointe de l'évolution technologique, progressivement confrontées à la résurgence de formes antérieures à l'âge

de l'écrit, et au retour de la pensée diffuse et multidimensionnelle, dont Leroi-Gourhan aperçoit les signes dès le *xix^{ème}* siècle avec l'apparition des journaux illustrés, le développement de la réclame. Avec l'hypertexte, la lecture elle-même devient « *un processus discontinu ou non linéaire qui, comme la pensée, est de nature associative, par opposition au processus séquentiel impliqué par le texte conventionnel*²⁷ ».

Valéry et Leroi-Gourhan

Dès lors, de nouvelles et redoutables questions ne manqueraient pas de se poser, et les catégories qui étaient encore en usage dans l'analyse des œuvres littéraires en tant qu'objets manifestés sur le support imprimé en seraient peut-être bouleversées. Car, comme l'écrit Jean-Louis Lebrave :

par une nécessité physique, ces objets, clos vis-à-vis de leur extérieur, se donnent à leurs lecteurs comme détachés de celui qui les a produits, et apparaissent comme des unités homogènes, cohérentes, achevées, et sans rapports direct avec le processus mental qui leur a donné naissance. Les documents de genèse illustrent à quel point le fonctionnement « naturel » de l'esprit est sans rapport avec ce mode linéaire, séquentiel et détaché qui caractérise l'écrit standardisé.

S'agirait-il d'une régression ? Ou alors, faudrait-il parler comme le fait Leroi-Gourhan lui-même d'une reprise de l'équilibre paléontologique ? Il faut se souvenir des conclusions (partiellement déprimantes) de Leroi-Gourhan, à la fin de son ouvrage fameux, *Le geste et la parole* (1964), qui ont dans le contexte de cet essai, et des liens que l'on voudrait ici établir ou rétablir entre les supports technologiques les plus avancées, la création poétique ou littéraire et le « fonctionnement de l'esprit », une résonance prophétique :

Malgré l'exercice intense de plusieurs générations, la reprise de l'équilibre paléontologique s'est rapidement amorcée et le mythogramme, sous forme d'illustration, a ressaisi les lectures dès le *xix^{ème}* siècle à mesure que l'alpha-

bétisation gagnait les classes populaires [...] Assez curieusement, on peut se demander si les techniques audio-visuelles changent réellement le comportement des anthropiens. On peut se demander aussi quel est le sort de l'écriture dans un avenir plus ou moins éloigné. Il est certain qu'elle a constitué, pendant plusieurs millénaires, indépendamment de son rôle de conservateur de la mémoire collective, par son déroulement à une seule dimension, l'instrument d'analyse d'où est sortie la pensée philosophique et scientifique.

Et Leroi-Gourhan ajoute :

La conservation de la pensée peut maintenant être conçue autrement que dans les livres qui ne gardent que pour peu de temps encore l'avantage de leur maniabilité rapide. Une vaste magnétothèque à sélection électronique livrera dans un futur proche l'information présélectionnée instantanément. La lecture gardera pendant des siècles encore son importance, malgré une sensible régression pour la majorité des hommes, mais l'écriture est appelée à disparaître rapidement, remplacée par des appareils dictaphones à impression automatique²⁸.

Il conclut :

Quant aux conséquences à longue échéance sur les formes du raisonnement, sur un retour à la pensée diffuse et multidimensionnelle, elles sont imprévisibles au point actuel. La pensée scientifique est plutôt gênée par la nécessité de s'étirer dans la filière typographique et il est certain que si quelque procédé permettait de présenter les livres de telle sorte que la matière des différents chapitres s'offre simultanément sous toutes ses incidences, les auteurs et les usagers y trouveraient un avantage considérable. Il est certain toutefois que si le raisonnement scientifique n'a rien sans doute rien à perdre avec la disparition de l'écriture, la philosophie, la littérature verront sans doute leur forme évoluer²⁹.

Tel serait le Valéry *hypertextuel* : dans sa volonté de manifester l'infinie variabilité des perspectives qui constituent la matière première des œuvres, et que leur apparence séquentielle et linéaire occulte dans leur manifestation finale :

Ce en quoi la vision des choses est transformée, et par quoi la multiplicité d'expressions possibles est montrée, cela m'excite³⁰.

Multiplicité et variabilité qui sont au cœur du projet des *Cahiers*, et qui expliquent sans doute l'engouement contemporain pour Valéry, engouement partagé par les points de vue les plus divers ; celui du philosophe, comme celui du scientifique ou de l'artiste.

Œuvre, qui, dans la perspective où nous nous plaçons est elle-même un hypertexte et qui, telle la vague qu'affectionnait Valéry, n'en finit pas de se former, de se déformer et de se reformer sous l'action de notre lecture, et que l'on peut relire à l'infini, ou dont on peut, cela revient au même, relier à l'infini les liens qui la constituent et la reconstituent dans l'espace-temps singulier de notre lecture.

Sous ce rapport, la lecture de l'œuvre serait la lecture de l'œuvre de l'œuvre, de même que Valéry a pu dire lui-même « qu'un poème complet, serait le poème de ce poème, à partir de l'embryon fécondé – et les états successifs, les interventions inattendues, les approximations³¹ ».

¹ Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1979.

² Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³ *Id.*, p. 453.

⁴ David H. Jonassen et Sherwood Wang, « Acquiring structural knowledge from semantically structured hypertext », *Journal of Computer-Based Interaction*, 20(1), 1993, p. 1-8.

⁵ Jean-Louis Lebrave, « Hypertextes - Mémoires – Écriture », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 5, 1994, p. 24.

⁶ Cf. Jean-Louis Le Moigne, *Les épistémologies constructivistes*, Paris, PUF, « Que sais je ? », 2007.

⁷ Conférences interdisciplinaires s'étant tenues à New York de 1942 à 1953 entre mathématiciens, logiciens, neurologues, anthropologues, psychologues, etc., dont le but était d'édifier une « science générale du fonctionnement de l'esprit ». (N.d.R.).

⁸ C'est-à-dire la mise en œuvre de certaines pratiques ou usages nouveaux de l'ordinateur et de logiciels qui reposent sur des langages préconstruits, des usages nouveaux tels que le paramétrage, des interfaces ou des langages très normalisés ou standardisés qui sont imposés à l'utilisateur.

⁹ Paul Valéry, « xviii. À Stéphane Mallarmé, Montpellier, [18] avril 1891 », in *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, « NRF », 1952, p. 47.

¹⁰ *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry, textes recueillis et présentés par Judith Robinson-Valéry*, Paris, Hermann, « Savoir », 1983. Livre résultant d'un Colloque tenu à Montpellier en 1982 « La science et l'homme. L'actualité de la pensée scientifique de Valéry ».

¹¹ Paul Valéry, « lxxi. À Aimé Laffont, Paris, septembre 1922 », in *Lettres à quelques-uns, op. cit.*, p. 144.

¹² Italo Calvino, *Leçons américaines, aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard 1991.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Paul Valéry, « Fragments des mémoires d'un poème », in *Œuvres I*, édition établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1957.

¹⁵ *Id.*, p. 1467-1468.

¹⁶ Ilya Prigogine, « L'actualité de la conception du temps chez Valéry », in *Fonctions de l'esprit, op. cit.*, p. 270.

¹⁷ Paul Valéry, « Fragments des mémoires d'un poème », *op. cit.*, p. 1469.

¹⁸ Cité par Ilya Prigogine, « L'actualité de la conception du temps chez Valéry », *op. cit.*, p. 263.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Turing est cependant à l'origine des premières études sur la morphogenèse (dont il propose en 1956 un modèle mathématique) avec ses travaux sur les « morphogènes » : mécanismes physico-mathématiques appelés depuis « structures de Turing ». Neumann, lui, avec Stanislaw Ulam, met au point des structures complexes comme les automates cellulaires. (N.d.R.).

²² Francisco Varela, *Invitation aux sciences cognitives*, trad. fr. Pierre Lavoie, Paris, Seuil, « Sciences », 1996.

²³ Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, « Le Livre », 1926, p. 107.

²⁴ Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », in *Œuvres I, op. cit.*, p. 1157.

²⁵ Paul Valéry, « La création artistique [Société de philosophie, 1928] », in *Vues*, Paris, La Table ronde, « Le choix, no 9 », 1948, p. 293-296.

²⁶ Voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992.

²⁷ *Hypermedia and Literary Studies*, Paul Delany et George P. Landow (eds.), Cambridge, The MIT press, « Technical communications », 1991.

²⁸ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, t. II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1964, p. 261.

²⁹ *Id.*, p. 262.

³⁰ Paul Valéry, *Cahiers*, XII, 37, Paris, *Éditions du C.N.R.S.*, 29 vol., 1957-1961. Désormais *Cahiers CNRS*.

³¹ Paul Valéry, *Cahiers CNRS*, XV [1932].

Scientific Perspectives, Humanities and Research

Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche

Homo Canis 2. Comment Diogène est-il devenu un chien

Christophe Kihm

Nous avons ouvert le premier chapitre d'« Homo Canis » dans le numéro 6 de LINKS¹ en appui sur des études scientifiques consacrées à des phénomènes de coévolution dont les hypothèses reposent sur la coexistence d'humains et de loups à l'ère du paléolithique supérieur. Ces hypothèses sont à l'origine de récits alternatifs de l'évolution, « en parallèle », fondés sur des relations mutuelles entre espèces, entre individus et environnements. Elles mettent en valeur des variations comportementales défaites du contrôle hégémonique de la génétique et des besoins adaptatifs auxquels on les rapporte encore fréquemment, en prêtant attention aux propriétés qui émergent d'interactions dans des contextes historiquement situés. Dans l'exemple que nous avons retenu, la trame de ces récits de la coévolution entre hominidés et canidés était dessinée par des liaisons entre des pratiques (la chasse), des savoirs (les cartes cognitives) et des organisations sociales (les meutes).



Jean-Léon Gérôme, *Diogène de Sinope*, Huile sur toile, 1860.

Mais la relation « Homo Canis » est aussi renseignée par d'autres récits qui s'inscrivent sur la trame naturelle et culturelle ouverte par les hypothèses de la coévolution. Qu'ils soient mythiques, légendaires ou circonstanciés, ces récits participent pleinement à l'écriture d'une histoire en parallèle.

L'un d'entre eux prend pour point de départ un infanticide et une louve « qui venait de perdre ses petits » et dans la relation interspèce qui réunit ses trois principaux protagonistes, Romulus, Remus et la louve capitoline, fait débiter l'histoire de ce qui deviendra la ville de Rome. Ce récit légendaire, qui convoque d'autres protagonistes, notamment des bergers et des oiseaux migrateurs porteurs de signes, décrit un monde dont la cohérence repose sur des relations entre des Dieux, des humains et des non-humains. Il introduit Romulus et Remus à une fable de l'évolution, dans les passages du sauvage (la louve) au pastoralisme (les bergers), et dans l'épreuve de la brutalité (*ferus*) consécutive à la rivalité entre les deux frères, qui précède la naissance de la Cité. Les différentes versions que prend ce récit, entre mythologie, poésie (Virgile, *Énéide*) et histoire (Tite Live, *Histoire de Rome depuis sa fondation* [Livre I, 4]) contribuent à l'établissement d'une continuité sur le plan des savoirs et à une *concordia* (harmonie) sur le plan social avec l'établissement d'un modèle héroïque pour la Cité².

Rechercher dans ces témoignages, ces légendes et ces mythes (les trois parfois mêlés, à l'exemple des récits portant sur les enfants-loups), des modes de coexistence entre des espèces, relever les pratiques, les affects, les savoirs intermédiaires qui y sont décrits est au cœur de l'enquête initiée par l'hypothèse « Homo Canis ». Il importe de comprendre comment se sont construites des relations interspèces dans l'histoire, non seulement parce que nos croyances, nos désirs et nos représentations participent de la construction de ces relations, mais parce qu'elles agissent concrètement sur nos pratiques. Pour y parvenir, on devra considérer avec le plus grand sérieux les récits, les légendes et les mythes, ceux de peuples autochtones ayant vécu aux côtés de loups ou de dingos³, mais aussi ceux

d'individus ayant modifié leurs existences aux côtés de chiens, car ils comportent les uns comme les autres des indices concrets de ces vies « en parallèle » et de leurs actions partagées. Diogène de Sinope, le philosophe-chien qui « cherchait un homme » compte parmi ces figures singulières ayant émergé de récits composites pour acquérir un statut légendaire. Sa singularité, qu'elle soit relevée dans des anecdotes relatives à des discours, des faits et des gestes transmis par des témoignages (ses écrits ont été perdus) ou précisée à travers la position assignée aux cyniques parmi les écoles de la philosophie antique⁴, intéresse notre enquête portant sur la création de relations intermédiaires entre les chiens et les humains. Dans ce cadre, il s'agira de comprendre comment se manifeste, en actes et en paroles, dans des manières d'être et de penser, une voie où l'éthique et l'éthologique se confondent, entre homo et canis, chez Diogène le cynique.

La parrésia : le spéculaire et le spectaculaire

L'anecdote est rapportée par Diogène Laërce dans ses *Vies et doctrines des philosophes illustres*⁵ : un jour que l'on demandait à Diogène de Sinope⁶ ce qu'il pouvait y avoir de plus beau chez les hommes, il répondit : « parrésia ».

Le dernier cours que donna Michel Foucault au Collège de France en 1984 fut, en grande partie, consacré à la « parrésia », aux pratiques du « dire-vrai », à la production de la vérité dans des actes qui appartiennent aux « formes aléthurgiques⁷ du discours⁸ ». Ce cours s'articule sur celui qui fut donné lors des deux années précédentes, *Le Gouvernement de soi et des autres*⁹, dont il constitue le second volet. Il s'inscrit dans cette enquête que Foucault consacra à la fin de sa vie au « souci de soi », à la vie philosophique comme « belle œuvre », à la construction « esthétique de l'existence¹⁰ ». L'étude des pratiques du « dire vrai » s'applique dans ce dernier cours à deux figures majeures de la philosophie grecque, Socrate et Diogène, dont les missions philosophiques « *Connais-toi toi-même* » et « *Changer la valeur de la monnaie* » tracent ici deux voies distinctes.

L'étude des formes aléthurgiques du discours a pour objet le « *type d'acte par lequel le sujet, disant la vérité, se manifeste* » autant que la « *forme [sous laquelle] se présente, à ses propres yeux et aux yeux des autres, celui qui dit vrai*¹¹ ». Foucault accorde donc une part déterminante à la visibilité de ces pratiques qui prennent forme, selon lui, dans un circuit de regards : celui, propre, que le sujet porte sur soi, et celui que l'on porte sur lui. Cette circulation des regards implique l'ajustement de deux dimensions dans la construction du sujet : la première réflexive et la seconde théâtrale.

Ces deux regards renvoient à un topos de la construction occidentale du sujet, prise dans l'épreuve d'un face-à-face avec soi et avec les autres, dans le double jeu d'un dispositif spéculaire et spectaculaire associé à une double évaluation de soi et des autres dans les écarts de l'identique et de la différence. Si Foucault ne retient pas, dans ces termes, cette partition entre le spéculaire et le spectaculaire, elle répond aux différents aspects de la pratique de la *parrésia* tels qu'il les décrit.

Une relation en miroir se met en place entre, d'une part, celui qui prend le risque de dire la vérité (le *parrésiate*) et celui qui accepte de l'entendre, dans un pacte qui réunit le courage de l'un à la grandeur d'âme de l'autre. Cette relation est encore convoquée dans la constitution par l'un, de l'autre comme sujet éthique, et par l'examen des manières de faire, d'être et de se conduire, de l'un et de l'autre : « *Le parrésiate ne révèle pas à son interlocuteur ce qui est. Il lui dévoile ou l'aide à reconnaître ce qu'il est*¹². »

Le mode d'apparition du *parrésiate* est spectaculaire, puisqu'il inscrit la vérité dans son corps même, affirme et expose ainsi aux yeux des autres une vie radicalement autre. Le cynique se reconnaît, par exemple, au fait qu'il porte toujours un bâton, une besace, un manteau et se promène pieds nus. Il a la barbe hirsute, il est sale. Figure de l'errance et de la pauvreté, il montre avec ostentation une vie sans ornement : « *Il permet de faire apparaître, dans leur nudité irréductible, les seules choses indispensables à la vie humaine, ou ce qui constitue son essence la plus élémen-*

*taire, la plus rudimentaire*¹³. » Foucault précise que le cynique porte à sa limite un principe de « *non-dissimulation* » pour accéder à une « *visibilité absolue* » et ainsi faire apparaître ce qui, dans l'être humain, appartient à un ordre de la nature et qui est bon : il incarne l'« *éclat de la naturalité sous le regard de tous*¹⁴ ». Enfin, selon Foucault, le courage est la condition première de cette naturalité éclatante, qui a pour effet le scandale dans la mesure où cette dernière s'oppose aux institutions et à leurs ordres.

Chez les cyniques, autant dans les manières d'agir, les styles comportementaux ou les puissances d'apparition, le spéculaire et le spectaculaire portent la manifestation du dire-vrai à l'épreuve du regard. La visibilité de la vie vraie relève de trois registres : l'éthique (à laquelle cette philosophie a toujours été rapportée), mais aussi l'éthologique et le morphologique qu'il nous semble important d'y ajouter. Si le courage, vertu morale, se reporte sur les axes spéculaire et spectaculaire, puisqu'il est mobilisé et par la discipline de soi et par l'adresse aux autres, il n'explique pas les relations de la naturalité et de la vérité, pas plus qu'il ne qualifie le lien du dire et de l'agir. C'est ici que « *canis* » intervient.

Une vie de chien en vertus

Le chien occupe une place paradoxale dans la culture grecque ancienne. Associé à des stéréotypes négatifs – rebelle, traître, vengeur aveugle, bête assoiffée de sang –, le terme prend valeur d'insulte. Proche du loup, mangeur de chair crue et nécrophage, le chien est un animal dont on peut mettre en exergue le caractère asocial. D'un autre côté, le chien est un compagnon au quotidien, un gardien qui peut, jusqu'à la mort et même ensuite, veiller sur les hommes et les femmes. Le monument funéraire érigé à Diogène par ses disciples à Corinthe, surmonté d'un chien, participe de cette tradition. L'ambivalence du chien s'explique par son statut particulièrement singulier, en tant qu'animal parmi les hommes à la fois paré de qualités humaines, mais qui, à l'inverse, peut être replacé dans l'animalité de laquelle l'humain se détache¹⁵. Dans un écrit de Diogène de Sinope qui n'a pas été conservé,

ayant pour titre *La République*, le philosophe encourageait à « *revêtir la vie des chiens*¹⁶ ». Cette adoption d'un mode de vie¹⁷ engage à se parer de qualités vertueuses et à épouser des logiques d'action en fonction d'une mission philosophique, le renversement des valeurs. Le registre des vertus passant du chien à l'humain est bien connu. Parmi les qualités morales prêtées aux uns et aux autres et mises en partage par la pratique de la *parrésia*, l'honnêteté et la franchise, l'absence de pudeur et une existence sans artifices, mais aussi une règle de vie qui consiste à se satisfaire, pour tout repas, de restes. Ces qualités touchent au discours de vérité, pris alors comme un aboiement et comme une mise en garde, c'est-à-dire comme une attention portée sur le vrai (par l'aboiement qui le signale) où se manifeste aussi une attention portée à l'autre (que l'on protège ou que l'on mord pour le prévenir). Cette articulation est plus singulière que les précédentes, assez attendues sur un registre moral, car elle crée une relation de la parole et des actes qui ne doit pas à la seule comparaison et ne peut être réduite à une *faire comme si* : parler comme si on aboyait ou défendre et prévenir comme si on mordait. Il faut, pour le comprendre, considérer avec sérieux ces paroles rapportées de Diogène. Comme on lui demandait quelle sorte de chien il était, il répondit :

Quand j'ai faim, un petit maltais ; une fois repu, un molosse ; je suis de ces chiens dont la plupart des gens font l'éloge, mais qu'ils n'osent, par crainte de l'effort, emmener avec eux à la chasse. C'est ainsi que vous n'êtes même pas capables de vivre en ma compagnie, par crainte des souffrances¹⁸.

Les autres chiens mordent leurs ennemis, mais moi je mords mes amis afin de les sauver¹⁹.

Première précision, Diogène est tantôt maltais tantôt molosse, au milieu des races canines et des caractères qu'on leur prête à la fois le plus léger et le plus massif des chiens, à la fois le plus affectueux compagnon et le plus redoutable gardien... mais, toujours, à la chasse²⁰. La chasse est une activité éprouvante qui demande une pleine santé mais aussi du courage

au risque du combat. Ainsi, l'effort pointé par Diogène renvoie-t-il à un athlétisme, à des techniques de corps qui permettent une pratique exigeante : entraînement à la souffrance et à la résistance physique, au froid et à la faim, à la chasse pour survivre et pour maintenir son indépendance et son autarcie, deux qualités qui se comprennent également sur un plan moral. Diogène, en aboyant, attire l'attention sur ou vers le vrai et peut réellement mordre pour protéger ou pour se battre, au péril de sa vie. Mais ce comportement-ci ne trouve sa signification que dans la chasse qu'il mène pour la pensée. La célèbre réplique qu'on lui prête livre l'objet philosophique de cette chasse : « *Je cherche un homme* ». Cette mise en parallèle de la *parrésia* et de la chasse s'effectue donc au prix d'un renversement : si Diogène est un chien, alors, il piste des humains.

Diogène agit en « *éclairé* » – terme que Foucault reprend à Épictète – « *en avant, au-delà du front de l'humanité, pour déterminer ce qui, dans les choses du monde, peut être favorable à l'homme ou peut lui être hostile*²¹ », mais il est aussi un pasteur (comme le sont par ailleurs les loups), gardien de troupeau contre les ennemis du vrai. Il s'applique ainsi aux deux exigences de la philosophie antique, éduquer et soigner, à partir desquelles s'articulent les relations du savoir et du savoir-vivre.

Changer la valeur de la monnaie

La mission philosophique qui fut confiée à Diogène par l'oracle du temple d'Apollon, à Delphes, engage à « *changer la valeur de la monnaie* ». Comment comprendre cette injonction et le fait qu'elle conduise à mener la vie d'un chien ? On peut avancer une première réponse à cette question en repartant des qualités vertueuses précédemment énoncées. La vie de chien se mène sans pudeur, sans honte, sans le respect des humains et s'accomplit aux yeux de tous. Quelques anecdotes célèbres de Diogène se masturbant en public ou de cyniques ayant des rapports sexuels dans la rue illustrent comment ces vertus, mises en actes, deviennent renversantes. Foucault souligne plus généralement à ce propos que la vie de chien, parce qu'elle se contente de l'essentiel, fait apparaître la « *fausse monnaie* » avec

laquelle sont fabriquées les autres vies. En raison du changement des valeurs qui conditionne la pratique cynique, la vie de chien devient la vraie vie. Ce renversement permet une valorisation de l'animalité et favorise une autre compréhension de la spectacularisation à laquelle le cynique expose ses actes, puisque c'est avec elle que s'accomplit la frappe d'une nouvelle monnaie. Foucault, dans une formule ramassée qui n'est pas sans évoquer celles de Diogène, en extrait une règle de vie :

[...] ce dont l'animal peut se passer, l'être humain ne doit pas en avoir besoin²².

Avec l'équivalence posée entre vie animale et vie humaine, dans l'échange de qualités entre chiens et humains qui bouleverse les lois, les conventions et les règles, c'est l'effigie de l'animalité qui se superpose à celle de l'humanité.

Dion Chrysostome, dans son discours *Diogène, ou des domestiques*, reproduit un argument du philosophe cynique à ce propos :

[Cédipe] reconnu en effet qu'il avait épousé sa propre mère, et qu'elle lui avait donné des fils ; par la suite, il eût peut-être mieux fait de n'en rien dire ou, du moins, de légaliser la chose aux yeux des gens de Thèbes : mais, tout au contraire, il la fit d'abord connaître à tous, puis il s'en indigna et se mit à proclamer à haute voix qu'il était à la fois le père et le frère de ses enfants, l'époux et le fils de sa femme. Ma foi ! Les coqs ne font pas tant d'histoires pour de telles aventures, non plus que les chiens, ni les ânes, ni même les Perses, qui passent cependant pour être les meilleurs gens de toute l'Asie²³.

L'effacement de cette ligne de partage entre l'humain et l'animal se traduit encore chez les cyniques par la remise en cause de tabous comme l'anthropophagie ou l'inceste – ce dernier étant observable dans la nature. De nombreux procès faits aux cyniques reposent sur le reproche de pratiques anthropophages et de relations sexuelles incestueuses dont les preuves font cependant défaut : le cynisme propose de

banaliser les désirs, les modes et les lieux de la pratique sexuelle, mais maintient le consentement mutuel. Il propose aussi de banaliser la mort lorsqu'il préconise l'absence de sépulture, de rites funéraires et de sacralisation des corps. Jean-Manuel Roubineau, spécialiste d'Histoire ancienne, trace à ce propos une ligne de partage entre les cyniques et les autres écoles de la pensée grecque, au sein desquelles la frontière entre l'humain et l'animal et, d'autre part, entre les humains et les dieux, est profondément inscrite²⁴.

De récentes analyses de la philosophie cynique suggèrent à ce propos que le « projet cynique consiste à franchir la ligne de démarcation séparant l'homme de l'animal, et donc à briser les limites symboliques et les tabous constitutifs de la condition humaine²⁵. » Cependant, plutôt que de renvoyer l'inclusion des cyniques parmi les animaux à une métaphysique qui restreint ses effets à l'élargissement de la condition humaine, on pourrait avancer que l'impératif de naturalité associé à des vertus et à des mœurs et donc à une morale et à une éthique, pose un cadre de vie pratique au cynisme. Dans ce cadre où se déploie la « parrèsia », la naturalité animale participe nécessairement de la cohérence et de la continuité de la parole et de l'action. En pratique, l'animalité prend la parole en écharpe et l'enroule autour de l'action : ce n'est pas que la parole vaille pour un aboiement, comme nous le remarquons précédemment, mais que dans l'articulation de la parole et des actes, on puisse aboyer. Comme Foucault le suggère :

Il me semble que dans le cynisme, dans la pratique cynique, l'exigence d'une forme de vie extrêmement typée – avec des règles, conditions ou modes très caractérisés, très bien définis – est très fortement articulée sur le principe du dire-vrai, du dire-vrai sans honte et sans crainte, du dire-vrai illimité et courageux, du dire-vrai qui pousse son courage et sa hardiesse jusqu'à se retourner [en] intolérable insolence. Cette articulation du dire-vrai sur le mode de vie, ce lien fondamental, essentiel dans le cynisme, entre vivre d'une certaine manière et se vouer à dire vrai, sont d'autant

plus remarquables qu'ils se font en quelque sorte immédiatement, sans médiation doctrinale, ou en tout cas à l'intérieur d'un cadre théorique assez rudimentaire²⁶.

Pour décrire plus précisément cette pratique, on pourra relier l'immédiateté, qui définit un style, à l'articulation d'une puissance d'apparition et d'une puissance d'affirmation, ici et maintenant. Ce style demeure, en l'absence d'écrits, l'héritage principal de Diogène, qui pour nous se formule dans un art de la réplique au sens théâtral comme au sens sismique (les apophtegmes), secondé par de nombreuses anecdotes²⁷. Il nous faudrait alors entendre que ce style est celui de l'aboiement et que le cynisme, philosophie du renversement de la valeur, applique aussi sa logique renversante aux relations de la parole et des actes. Non sans relever que le « vrai chien » n'a pas d'ennemi, quand bien même il est battu, insulté et calomnié, ce qui met en exergue une autre qualité de cet animal, sa bienveillance, Julien pointe une prévalence des actes sur la parole chez les cyniques Diogène et Cratès :

Quelle forme prenait donc le commerce avec nos philosophes ? Leurs actes précédaient leurs paroles²⁸.

Le cynisme renverse la relation anthropomorphique de l'homme et de l'animal établie par des fables où parlent les animaux en une exigence éthologique où apparition et affirmation trouvent avant tout leurs puissances en actes. Il nous faudrait alors entendre qu'aboyer est moins signifier que signaler et qu'avec l'animalité, dans la contraction de l'acte et de la parole, dans la subordination de la parole aux actes, se met aussi en partage une qualité essentielle de l'animal et du cynique : l'efficacité. Ni immanente, ni transcendante, ni métaphysique, la philosophie cynique serait avant tout efficace dans son exigence de signalement. Sous cette condition d'efficacité, un philosophe peut bien devenir un chien.

¹ « L'hypothèse "Homo Canis" : coévolution et parallélisme », *LINKs* 6 : <http://links-series.com/wp-content/revues/5->

6-Proust/23-Christophe_Kihm-L_hypothese_Homo_Canis_co-evolution_et_parallelisme-LINKs_serie_5_6.pdf
² Bernadette Liou-Gille, « La fondation de Rome : lectures de la tradition », in *Histoire urbaine*, Société française d'histoire urbaine, 2(13), 2005, p. 67-83.

³ Voir le remarquable travail de Brandy R. Fogg, Nimachia Howe et Raymond Pierotti, « Relationships Between Indigenous American Peoples and Wolves 1 : Wolves as Teachers and Guides », *Journal of Ethnobiology* 35(2), 2015, p. 262-285. Et l'ouvrage de Raymond Pierotti et Brandy R. Fogg, *The First Domestication. How Wolves and Human Co-evolved*, New Haven, Yale University Press, 2018. Pour les Dingos, on se reportera à l'ouvrage de Dedorah Bird Rose, *Le rêve du chien sauvage*, trad. fr. Fleur Courtois-Lheureux, Paris, La découverte, « Les empêcheurs de penser en rond », 2020 [2011].

⁴ Parmi nos principales sources pour cet article : Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Cours au collège de France (1984), Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes études », 2009 ; Jean-Manuel Roubineau, *Diogène. L'antisocial*, Paris, PUF, 2020 ; Marie-Odile Goulet-Cazé (dir.), *Diogène Laërce. Vies et Doctrines des Philosophes illustres.*, trad. fr. Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Le livre de poche, « Pochothèque », 1999.

⁵ Marie-Odile Goulet-Cazé (dir.), *Diogène Laërce, op. cit.*, p. 736. L'édition française ne reprend pas le terme grec, bien évidemment, qu'elle traduit par « franc-parler ».

⁶ Diogène de Sinope naquit environ en 413 avant J.-C. et mourut environ en 327 avant J.-C. Il fut contemporain de Platon et disciple d'Antisthène (lui-même élève de Socrate).

⁷ L'adjectif est construit à partir du substantif « *alêtheia* », la vérité.

⁸ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op. cit.*, p. 5.

⁹ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au collège de France (1982, 1983)*, Paris, Gallimard/Seuil, « Hautes études », 2008.

¹⁰ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op. cit.*, p. 149.

¹¹ *Id.*, p. 4.

¹² *Id.*, p. 19.

¹³ *Id.*, p. 158.

¹⁴ *Id.*, p. 234.

¹⁵ Pour de plus amples développements sur le sujet, on se reportera au livre de Jean-Manuel Roubineau, *Diogène. L'antisocial, op. cit.*, et tout particulièrement au chapitre « Diogène et les chiens », p. 107-114, dont nous tirons les principaux éléments de ce paragraphe.

¹⁶ Le substantif « *Kuôn* », en grec ancien, signifie « chien », dont dérive l'adjectif « *Kunikos* ». Le philosophe est *Kunikos*.

¹⁷ Diogène cité par Philodème de Gadara, in Jean-Manuel Roubineau, *Diogène. L'antisocial, op. cit.*, p. 104.

¹⁸ Marie-Odile Goulet-Cazé (dir.), *Diogène Laërce, op. cit.*, p. 728-729.

¹⁹ Jean Stobee, *Florilège, M.*, 13, 27, in Léonce Paquet (éd.), *Les cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 1988 p. 197, cité par Jean-Manuel Roubineau, *Diogène. L'antisocial, op. cit.*, p. 109.

²⁰ Les deux exemples du maltais et du molosse couvrent le spectre le plus large de la chasse, le plus petit chassant des rongeurs et le plus grand de grands prédateurs.

²¹ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op. cit.*, p. 154. La citation d'Épictète est la suivante (reproduite en note p. 162 du même ouvrage) : « *En réalité, le cynique est bien pour les hommes un éclaircisseur de ce qui leur est favorable et de ce qui leur est hostile. Et il doit d'abord explorer avec exactitude, puis revenir annoncer la vérité sans se laisser paralyser par la crainte.* », in Épictète, *Entretiens, t. I*, texte établi et traduit par Joseph Souilhé, livre III, entretiens XXII, 24-25, Paris, Les Belles Lettres, 1943, p. 73.

²² Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op. cit.*, p. 244.

²³ Dion Chrysostome, *Diogène, ou des domestiques*, X, 29-30, in *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, Léonce Paquet éd., Ottawa, éditions de l'Université, 1988, p. 215, cité in Jean-Manuel Roubineau, *Diogène. L'antisocial, op. cit.*, p. 106.

²⁴ Comme le précise le mythe de Prométhée : « (...) à la suite du partage des viandes opéré par Prométhée au bénéfice des hommes et au détriment des dieux, la condition humaine a changé, et s'est éloignée de celle des dieux, pour se placer définitivement à mi-chemin entre condition divine et condition animale. » Jean-Manuel Roubineau, *Diogène. L'antisocial, op. cit.*, p. 105.

²⁵ *Id.*, p. 104-105. L'auteur reprend cette thèse à Susanne Husson, *La République de Diogène. Une cité en quête de la Nature*, Paris, Vrin, « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique » 40, 2011.

²⁶ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op. cit.*, p. 153.

²⁷ Voir le chapitre que lui consacre Diogène Laërce dans ses *Vies et doctrines des philosophes illustres*. Cf. Marie-Odile Goulet-Cazé (dir.), *Diogène Laërce, op. cit.*, p. 703-738.

²⁸ L'empereur Julien, *Contre Héracléios le Cynique*, in *Cœuvres complètes, t. II, 1^{ère} partie, Discours de Julien Empereur (VI-IX)*, texte établi et traduit par G. Rochefort, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1963, § 9, p. 56-57.

Les images embarquées

Jill Gasparina

Lors de ces quatre dernières années, au fil de la collecte, de la documentation et de l'analyse d'images d'habitats spatiaux issues du champ de la recherche spatiale et de la culture, réalisées dans le cadre du programme de recherche « Habiter l'espace extraterrestre¹ », j'ai été amenée à m'intéresser à une pratique récurrente chez les spationautes : l'image embarquée. Tandis que je cherchais des documents sur les aménagements intérieurs des habitats spatiaux (notamment des photographies de communication publiées par les agences spatiales ou la presse, parfois compilées par des amateurs²), j'ai commencé à remarquer au second plan de certaines images des éléments iconographiques d'un autre ordre. Il s'agissait d'images dans l'image, d'éléments visuels et matériels occupant une partie de ces habitats, des espaces par ailleurs très contraints et majoritairement dédiés à la technique. J'ai ainsi réalisé que s'ils sont des travailleurs et des laborantins, les spationautes sont aussi les curateurs de leur lieu de travail et de vie.

Le fait que les archives photographiques des programmes spatiaux laissent entrevoir une présence constante d'images dans les véhicules orbitaux ou dans les stations m'a décidée à établir plusieurs pistes de travail. Il me fallait enquêter pour identifier ces images qui apparaissaient de manière accidentelle dans les photographies. Ce travail me réserva d'étranges

surprises, telle la découverte d'un immense portrait du poète Vladimir Maïakovski dans la station Saliout 7³ ou celle de la récurrence de peluches, paquets de bonbons et autres fantaisies pop à bord de la Station Spatiale Internationale (ISS)⁴. Plus généralement, j'ai commencé à m'interroger sur les enjeux de cette démarche consistant à sélectionner, afficher



Berezovoy et Lebedev à bord de Saliout 7, 13/05/1982-10/12/1982

L'image montre le premier équipage à bord de Saliout 7, Berezovoy et Lebedev. On distingue un portrait du poète Vladimir Maïakovski, reprenant en noir et blanc la mosaïque rouge et blanche visible dans la station de métro Maïakovskaïa à Saint-Petersbourg, inaugurée en 1967. Toutes les images sont consultables sur le site <https://habitat-extraterrestre.ch> (Accès sur demande.)

et parfois associer des images en contexte spatial et j'ai constitué un corpus de plus de deux cents images embarquées.

En guise d'introduction, diverses typologies pourraient être proposées pour cerner la nature de ces images. La première concerne leur matérialité. Photographies argentiques, images imprimées, peintes, dessins, images dont le support est un objet (calendrier, vêtement, couverture de livres, de disques, lingettes, denrées diverses), images brodées/tissées (notamment les patchs de mission), ou encore images synthétiques (écran d'ordinateur, interface informatique) : les images embarquées relèvent de plusieurs types matériels, qui se diversifient au cours du temps. Les documents les plus anciens du corpus remontent aux années 1970 (programmes Saliout et Skylab⁵). Ils rendent compte d'une certaine parcimonie dans

l'organisation visuelle des premiers intérieurs spatiaux, avec la présence de quelques rares photographies et images imprimées. Avec l'allongement des durées des missions et l'amélioration des conditions matérielles de vie à bord (sophistication croissante de l'alimentation, apparition d'espaces privés, augmentation du nombre des missions de ravitaillement et des possibilités de divertissement...), de nouvelles images font leur apparition (*packaging*, objets personnels et décoratifs). La multiplication des écrans et interfaces informatiques dont certaines vont jusqu'à présenter le visage jovial et synthétique d'un assistant de bord⁶ montre par ailleurs que la matérialité des images embarquées a à voir avec une histoire technique des conditions du vol et du séjour spatial.

Une seconde ligne de description passe par l'évaluation de l'iconicité de ces images, croisant représentations figuratives, abstraites,



Cosmonauts Together in Space, 01/08/1979, Roscosmos
 Le cosmonaute Georgy Grechko, deuxième à droite, avec son partenaire spatial Yuri Romanenko, à droite, et deux cosmonautes en visite à bord du laboratoire spatial en orbite Salyut 6.
 Les portraits de Brejnev et Kroutchev qui s'ajoutent à ceux des cosmonautes rappellent ici le lien de subordination entre les cosmonautes et le sol, et le pouvoir qui s'impose à eux, même à distance.



Valeri Riumin, Bertsi Farkas et Valeri Kubasov à bord de Saliout 6 (1980), 1980
 On aperçoit, dans le fond, une peinture de coucher/lever de soleil, possiblement de Galina Balashova.

Cosmonaut Yury V. Usachev, Mir-21 Flight Engineer Aboard Russia's Mir Space Station, 03/1996
 Le cosmonaute Yury V. Usachev, ingénieur de vol de Mir-21, dans ses quartiers d'habitation à bord de la station spatiale russe Mir. Le nez de la navette spatiale Atlantis, qui s'est amarrée à Mir le 23 mars 1996, lui sert de décor temporaire par la fenêtre.



logotypiques et typographiques. Elle a le mérite de montrer, comme l'ont fait certains artistes appropriationnistes à partir des années 1980 en suivant le principe de « l'abstraction trouvée⁷ », que tout peut faire image, même un drapeau ou une bannière militaire. Une dernière ligne s'intéresserait à l'observation du contenu thématique des images embarquées. Chronologiquement, les premières qui soient identifiables appartiennent au domaine russe et elles ont un contenu politique. Un second type est constitué par les images de nature professionnelle. Les pionniers du spatial y figurent en bonne place (le scientifique Constantin Tsiolkovski⁸, Youri Gagarine, mais aussi Sergueï Korolev, l'ingénieur qui fonda le programme spatial soviétique et le dirigea jusqu'à sa mort en 1966). Dans le même ordre d'idée, les portraits d'équipage ornent aussi fréquemment les intérieurs d'habitats, tout comme les images de fusées. Mais progressivement ces deux grandes catégories, exclusives, laissent la place à d'autres contenus, qu'ils soient religieux (icônes, Christ, croix), artistiques (images décoratives, portraits d'artistes), ou plus largement personnels (photos de famille, dessins d'enfants).

Ces tentatives de classement typologique ont le mérite de nous introduire à un corpus aussi large que diversifié. Mais, on le voit, elles aboutissent rapidement à une aporie, tant la nature des images semble impossible à distinguer strictement des usages auxquels elles sont destinées. Ainsi, faut-il considérer un portrait de Youri Gagarine accroché en majesté au centre de la paroi d'un module de l'ISS comme une image de nature politique (souvenir d'un glorieux pionnier du spatial russe), professionnelle (signe d'appartenance à la petite communauté des voyageurs de l'espace) ou religieuse (à la manière d'un genre de porte-bonheur) ? Une aquarelle de paysage relève-t-elle de l'imagerie personnelle (un joli souvenir de vacances en famille), ou doit-elle être considérée comme un outil (un support psychologique, du matériel de recherche) ?

Dans l'article qu'il a consacré à la cohabitation avec les images en Occident du XIII^{ème} siècle à nos jours, l'historien Pierre-Olivier Dittmar

rappelle qu'« une image ne peut être analysée comme une simple représentation, mais comme une présence toujours susceptible de s'inscrire dans une interaction avec les femmes et les hommes qui l'accueillent chez eux⁹ ». Rapportée à une définition de l'environnement spatial habité, cette approche relationnelle doit nous conduire à questionner, plutôt que leur nature, les types d'interactions qui s'établissent entre ces images et les habitants, et, partant, à se demander comment elles peuvent contribuer à l'habitabilité de structures extraterrestres.

Le terme « habitabilité », dans son acception générale, désigne au plus simple l'adéquation d'un environnement avec les processus de vie quotidienne qui s'y déroulent. Comme l'explique l'architecte et chercheuse du spatial Sandra Häuplik-Meusburger, il n'appartient d'ailleurs pas initialement au vocabulaire des premiers ingénieurs ou designers du spatial¹⁰ et il ne s'installe que progressivement dans le lexique de la recherche, à mesure que les missions s'allongent et engagent une réflexion sur les conditions de vie à bord des habitats spatiaux qui dépassent la seule exigence de survie. Mais quand la NASA engage en 1968 le designer Raymond Loewy¹¹ pour travailler sur le programme Apollo (puis ensuite sur Skylab), c'est en tant que « consultant en habitabilité ». L'apparition des usages techniques du terme (« *habitability studies* », « *habitability guidelines* »...) montre ainsi une prise en compte de plus en plus sophistiquée des interactions entre les habitants de l'espace et leur environnement, et plus généralement d'un spectre de besoins de plus en plus étendu (santé, confort physique et psychologique). Et elle coïncide justement avec la multiplication à bord des images embarquées. Il semble donc légitime de se demander comment ces dernières contribuent à la production de l'habitabilité ?

Je ne peux répondre à cette question par une traversée exhaustive de mon corpus, d'autant que sa constitution comme son analyse sont toujours en cours. Je souhaite cependant pointer certains problèmes spécifiques que posent ces images à l'habitabilité et dresser plusieurs lignes de partage dans les usages qui en sont faits, à la manière d'une introduction à leur étude.

Usage programmé vs usage désintéressé

La présence d'images personnelles dans les habitats spatiaux est largement attestée dans le corpus, dès l'époque de MIR¹² (1986-2001). Mais qu'en est-il des usages programmés de l'image ? Dans les années 1960, les études sur l'habitabilité spatiale établissent un lien de causalité entre la richesse perceptuelle de l'environnement spatial dans lequel les spationautes évoluent et leur productivité.

Dans cette perspective, Galina Balashova, architecte intérieure historique du programme spatial russe¹³, prend en compte très tôt le rôle des images. Ses premiers croquis pour le Soyouz en 1963 intègrent des images peintes au décor du cockpit. Un dessin réalisé l'année suivante précise la nature de ces images, puisque sa proposition comporte l'inclusion d'une peinture marine à l'intérieur de l'habitat. Balashova réalise également par la suite des aquarelles de paysages pour « égayer la capsule¹⁴ ». Sa réflexion sur l'inclusion des images décoratives est à mettre en rapport avec ses usages de la couleur dans l'aménagement intérieur de MIR, un outil non seulement fonctionnel (visant à l'amélioration de l'orientation en gravité zéro, au compartimentage et à la reconnaissance des espaces), mais aussi destiné à améliorer le confort psychologique et physiologique des spationautes (sensation accrue d'espace, amélioration de l'humeur...). Balashova sera cependant la seule à s'intéresser explicitement au rôle des images décoratives dans le contexte spatial.

Du côté américain, si les études mettent en lien la richesse perceptuelle de l'environnement spatial et l'augmentation des performances des astronautes, leur propos englobe de multiples stratégies visuelles qui ne se limitent pas à l'image. En 1971, par exemple, un rapport réalisé par une division de la Garrett Corporation (Los Angeles) pour le compte du Marshall Space Flight Center étudie la manière dont l'usage des couleurs, des lumières ou des matériaux de surface peut stimuler l'appareil sensible des spationautes en faisant appel à des artistes (notamment Robert Irwin et Billy Al Bengston). Mais rien n'est dit sur le rôle spécifique des images. Récemment, la perspective de vols de longue durée dans le *deep space* a relancé l'intérêt

pour l'image, intégrée dans le cadre de la création d'environnements entièrement simulés ou en réalité mixte (partiellement physique, partiellement synthétique) ou encore sous la forme de fenêtres virtuelles. Les dispositifs de cette nature n'appartiennent donc pas seulement au domaine de la science-fiction, de *Soylent Green* (*Soleil vert*, Richard Fleischer, 1973) à *Sunshine* (Danny Boyle, 2007) en passant par *Ad Astra* (James Gray, 2019) : ils ont pu être testés lors de diverses missions analogues (qui ont lieu sur Terre mais qui reproduisent certaines conditions de vies extraterrestres) et font l'objet de recherches actives¹⁵. La mission Mars 500¹⁶ a par exemple permis d'expérimenter EARTH (Emotional Activities Related to Health) un dispositif technologique mis au point par des chercheurs espagnols, utilisant la réalité virtuelle afin de réduire le stress induit par le confinement. L'un des modules, intitulé « Well-Being through Nature », repose ainsi sur l'immersion des sujets dans une simulation d'environnements naturels¹⁷. Plus récemment, les recherches menées par la NASA dans le prototype expérimental d'unité d'habitation pour le *deep space* (HDU-DSH) se sont également penchées sur des fenêtres virtuelles visant à offrir, dans des espaces réduits et contraints par la nécessité de se protéger des radiations, un « *volume apparemment étendu*¹⁸ ». L'image est désormais perçue comme un outil susceptible d'offrir un soutien psychologique, la monotonie de l'habitat constituant un facteur de risque qu'il faut contrebalancer.

Espaces d'accrochage dédiés vs espaces improvisés

Une seconde ligne de partage permet de distinguer les espaces dédiés à l'accrochage des images des espaces improvisés. L'image se caractérise par sa nature pervasive, c'est-à-dire sa capacité universelle à se faufiler et s'exposer partout, via des supports aussi divers que les vêtements, les objets ou les emballages (la complexité visuelle de ces environnements est d'ailleurs remarquable). Mais l'étude du corpus fait apparaître que certains lieux sont spécifiquement dédiés à l'accueil d'images, ce que Dittmar nomme des « *lieux de fixation*¹⁹ ». Des recherches plus approfondies permettront

de déterminer avec certitude si la localisation de ces espaces relevait du simple usage ou d'une volonté d'ingénierie ou de design, mais il est vraisemblable qu'en ce domaine, la pratique soit première. On retrouve ainsi dans notre corpus des espaces d'accrochage dont la localisation semble stabilisée. C'est le cas d'un petit pan d'espace mural transformé en cimaise et localisé à proximité des sièges des cosmonautes dans les stations Saliout 6 et 7. C'est également le cas d'un espace que l'on peut également localiser dans le module central de MIR (à proximité de l'entrée des cabines individuelles), ainsi que dans le module Zvezda de l'ISS. Ces surfaces réduites (un mètre carré au maximum) s'apparentent ainsi à de menus espaces d'exposition qui ne permettent d'accrocher que des images de petite taille (Balashova réalisait d'ailleurs des copies de taille réduite de ses paysages, l'espace intérieur des Soyouz ne permettant pas d'intégrer les formats originaux).

La présence des images dans les habitats produit plusieurs effets. Pour commencer, elles créent de fait un espace photogénique, un fond bricolé devant lequel les spationautes posent lors des traditionnels portraits d'équipage. La localisation de ces espaces met également en évidence la dimension culturelle de certaines images. Que les portraits de Gagarine ou Tsiolkovski apparaissent sur les photographies dans un dispositif surplombant et centré (en dépit de la gravité zéro) rappelle la disposition des images religieuses dans les lieux de culte et confère à l'ensemble une certaine solennité. Ces lieux constituent enfin des dispositifs associatifs, en permettant à plusieurs images de fonctionner ensemble. En d'autres termes, ils produisent un cadre qui permet d'associer les images et, partant, d'en moduler le sens. L'association de portraits de pionniers constitue par exemple de petits mémoriaux à l'histoire de la conquête spatiale. Dans un autre ordre d'idées, le mélange d'imagerie professionnelle et intime (calendriers fantaisie, photos personnelles) rend visible la nature hybride des habitats extraterrestres qui sont à la fois des lieux de travail et des lieux de vie marqués par une activité domestique. À chacun de ces lieux correspond d'ailleurs un mode d'accrochage,

les quartiers privés se prêtant à des manières de faire plus libres (accrochage en nuage, superpositions).

Images privées vs images de communication

À bord, il apparaît évident que certaines images sont destinées à être rephotographiées et que leur présence est déterminée par des impératifs de communication, là où d'autres sont destinées à un usage privé, domestique (elles sont d'ailleurs plus difficiles à trouver dans les archives, car elles ne sont pas traitées comme des sujets). On remarque ainsi dans les archives des programmes Saliout, premières stations spatiales à être mises en service dès 1971, des portraits photographiques de Lénine, mais aussi de Léonid Brejnev, un duo qui varie occasionnellement en fonction des missions et des équipages. Le programme de coopération internationale pacifique Intercosmos, dont les premiers vols débutent en 1978, fait ainsi accéder de nouvelles nations à l'espace, une ouverture qui se traduit en images. Lorsque Vladimir Remek, citoyen tchécoslovaque est accueilli à bord de Saliout 6, en mars 1978, l'équipage pose devant un portrait de Gustav Huzak (président de la République socialiste tchécoslovaque de 1975 à 1989). La même année, le polonais Pyotr Klimuk rejoint également la station. L'équipage pose alors devant une copie du « Manifeste de juillet²⁰ ». En 1980, c'est Arnaldo Tamayo Méndez qui est envoyé à bord de la station, les photographies montrant alors un drapeau cubain.

Si on ne trouve pas de portraits similaires dans les stations américaines ou chinoises, ni même à bord de la Station spatiale internationale (ISS), les drapeaux y sont cependant bien présents et jouent le même rôle : la photographie devient un support de propagande à destination de la Terre, attestant par des symboles nationaux du succès des programmes spatiaux, ou rappelant constamment par l'image, les enjeux politiques, diplomatiques et idéologiques d'un programme spatial tourné vers la coopération internationale.

À l'inverse, les images dont on remarque la présence dans les quartiers privés ont pour fonction de délimiter, comme les objets personnels, une bulle domestique qui n'a pas vocation à

faire l'objet d'une opération de communication.

Images-liens vs images autonomes

La dernière ligne de partage qui m'intéresse oppose les images destinées à maintenir un lien avec le terrestre à celles qu'on pourrait décrire comme autonomes.

Les premières sont de différentes natures, mais la forme du paysage est récurrente. Qu'elle soit peinte, imprimée ou photographique, l'image de paysage terrestre fonctionne comme un rappel des origines planétaires des spationautes. À cet égard, l'habitat spatial constitue une petite arche de Noé où l'on emporte avec soi des symboles de la Terre, tantôt réalistes, tantôt idéalisés à la manière de photos de banques d'images (paysages tropicaux et exotiques, vues de montagnes...).

Les images autonomes, destinées à se sentir chez soi non pas en tant que terrien, mais en tant qu'habitant de l'espace, sont bien plus rares. Certaines photographies relevant de la mise en abîme jouent ce rôle. On pourrait citer ici la photographie de Barbara Morgan et Tracy Caldwell Dyson à bord de l'ISS (STS-118, 2007), sur laquelle on aperçoit cette dernière tenant une photographie de Clayton Anderson et Sunita Williams, prise au même endroit lors de la mission précédente (STS-117, 2007). L'espace de référence de cette image à l'intérieur de l'image est un habitat extraterrestre, dans lequel il s'agit de se localiser, de s'inscrire par la redondance.

Il apparaît évident que le développement de missions de longue durée verra ces images autonomes se multiplier. Quelles formes visuelles pourraient remplir cette fonction, aider les spationautes à quitter la Terre ? Ou, pour paraphraser l'introduction de l'article cité plus haut, quel type d'image sera nécessaire « *dans un environnement totalement étranger et susceptible de vous tuer²¹* » ? Des photographies extravéhiculaires ? Des images du cosmos, comme cette intrigante peinture solaire dont on trouve la trace à bord de Saliout 6 (probablement attribuable à Balashova) ? Des clichés de naissance d'enfants mis au monde à bord

d'un véhicule perdu dans le *deep space* ? Des paysages extraterrestres de Chesley Bonestell²² ? Pour l'heure, seule la science-fiction nous alimente en images autonomes. Mais il sera peut-être bientôt possible de tracer une nouvelle ligne de partage entre images temporaires et images de longue durée, selon les missions et séjours auxquelles elles sont associées. En attendant, le besoin impérieux de s'entourer d'images qui se manifeste à travers ce corpus, montre que la pratique de l'accrochage extraterrestre reste largement déterminée par des enjeux terrestres : créer un territoire habitable où se rejouent des partitions spatiales traditionnelles (privé/public), et se souvenir de la Terre.

¹ « Habiter l'espace extra-terrestre » est un programme de recherche financé par le Fonds national de la recherche scientifique (Suisse), mené de 2018 à 2022 sous la direction de Christophe Kihm à la HEAD-Genève, en partenariat avec le l'Observatoire de l'Espace (CNES, Paris).

² Par exemple spacefacts.de, un site amateur géré par Joachim Becker, fonctionnaire allemand de la Défense désormais à la retraite, qui a compilé des milliers de photographies publiques de la NASA, mais aussi des images de Roscosmos relayées par l'agence de presse russe TASS.

³ Saliout (« Salut » en français) est un programme spatial russe qui a mis en orbite sept stations spatiales, certaines à usage civil, d'autres militaires. La première station est lancée en 1971. La dernière mission s'achève en 1985. Saliout 7 est désorbitée en 1991.

⁴ L'ISS est une station spatiale internationale dédiée à la recherche scientifique. Elle est toujours en service. Les premiers composants sont mis en orbite en 1998, mais des modules habités ou non pressurisés sont ajoutés régulièrement à la structure. La première mission habitée est lancée en 2000. Elle peut accueillir un équipage permanent de six spationautes.

⁵ Skylab (abréviation de « Sky laboratory », laboratoire du ciel) est une station spatiale américaine, conçue comme un prolongement du programme Apollo. Elle est mise en orbite en 1973 et reçoit trois équipages de trois astronautes entre 1973 et 1974. Elle est désorbitée en 1979.

⁶ L'assistant robotique CIMON (pour Crew Interactive Mobile Companion) a par exemple été envoyé en 2018 à bord de l'ISS. Il présente l'aspect d'une

boule de la taille d'une grosse tête, dont la face avant est occupée par un écran qui représente les traits d'un visage.

⁷ Voir Vincent Pécoil, « Abstraction and Appropriation », *Art Monthly* 285, avril 2005, p. 7-10.

⁸ Constantin Tsiolkovski (1857-1935) est un scientifique russe, formé comme mathématicien. Marqué par la philosophie cosmiste, il s'intéresse dès les années 1880 au voyage spatial. Ses travaux pionniers sur la propulsion qu'il publie dans l'ouvrage *L'Exploration de l'espace cosmique par des engins à réaction* en 1903, font qu'il est considéré comme le père de l'aéronautique moderne. Il imagine également, dans les années 1920, le principe des fusées à étage. Néanmoins, il a travaillé longtemps seul, et dans l'ombre. La reconnaissance de ses travaux est tardive : ce n'est qu'après la Révolution de 1917 qu'ils trouvent un large écho. Un cratère de la face cachée de la Lune porte son nom.

⁹ Pierre-Olivier Dittmar, « Co-habiter avec les images. Pour une anthropologie historique de l'image domestique (XIII^e-XXI^e siècles) », *Images Re-vues* 15, « Trajectoires biographiques d'images », 2018. <https://journals.openedition.org/images-revues/6022>

¹⁰ Sandra Häuplik-Meusburger, *Architecture for Astronauts, an Activity-based Approach*, Vienne, Springer, 2011, p. 2.

¹¹ Raymond Loewy (1893-1986) est un designer industriel français, naturalisé franco-américain. Il émigre aux États-Unis à la fin des années 1910 et connaît un succès international à partir des années 1930. Loewy est l'une des figures majeures du mouvement streamline qui promeut des formes simplifiées, inspirées par l'aérodynamisme des voitures, avions, bateaux ou trains, et célébrant la vitesse et la technologie.

¹² MIR (« paix » et « monde » en russe) est une station spatiale russe. Elle est mise en orbite en 1986 et détruite lors de sa rentrée atmosphérique en 2001. Elle est conçue comme une suite du programme Saliout et elle est destinée à héberger des missions longues (six mois et plus). Au cours de son exploitation, elle est utilisée dans une perspective de coopération internationale et accueille occasionnellement des spationautes européens, japonais ou canadiens.

¹³ Galina Balashova (1931-) est une architecte spatiale et artiste russe qui a travaillé pour le programme spatial soviétique de 1963 à 1991. Elle a contribué à l'aménagement intérieur du vaisseau Soyuz et de la station spatiale MIR et a réalisé de nombreuses illustrations pour ces deux programmes. Elle a également dessiné de nombreux patches pour les missions. Son travail a fait l'objet d'une mono-

graphie en 2015 qui a permis de redécouvrir son importance (voir Philipp Meuser, *Galina Balashova: Architect of the Soviet Space Programme*, DOM Publisher, 2015).

¹⁴ Galina Balashova, « Des espaces aménagés », entretien avec Gérard Azoulay, in *artpress2* 44, « Images de l'espace », février 2017, p. 53.

¹⁵ Voir notamment Michael Gernhardt et alii, *Deep Space Habitability Design Guidelines Based on the NASA NextSTEP Phase 2 Ground Test Program*, NASA, Johnson Space Center, Houston Texas, novembre 2019 (<https://ntrs.nasa.gov/citations/20200001427>) ; Olga Bannova, Sandra Häuplik-Meusburger, Sheryl Bishop, Jorge D. Camba, « Mixed reality in the design of space habitats », *ROOM* 23, 2020, p. 58-63.

¹⁶ Mars 500 est un programme russe simulant les conditions d'une mission aller et retour vers Mars, qui s'est déroulé pendant 520 jours, en 2010-2011, dans un complexe architectural expérimental situé dans la banlieue de Moscou.

¹⁷ Cristina Botella, Rosa M. Baños, Ernestina Etchemendy, Azucena Garcia-Palacios et Mariano Luis Alcañiz Raya, « Psychological Countermeasures in Manned Space Missions : "EARTH" System for the Mars500 Project », *Computers in Human Behavior*, 55(10), 2016 ; Sandra Häuplik-Meusburger, *Architecture for Astronauts: An Activity-based Approach*, Vienne, Springer, « Springer Praxis Books series », 2011.

¹⁸ A. Scott Howe, Robert L. Howard, Nathan Moore, et Michael Amoroso, « Designing for Virtual Windows in a Deep Space Habitat », International Conference on Environmental Systems (ICES), Vail, CO, juillet 2013.

¹⁹ Pierre-Olivier Dittmar, « Co-habiter avec les images », *op. cit.*

²⁰ Le « Manifeste du Comité polonais de libération nationale », également connu sous le nom de « Manifeste de juillet » (ou « Manifeste du PKWN »), est un manifeste politique, rédigé par le Comité polonais de libération nationale (PKWN), une administration soutenue par les Soviétiques en opposition au gouvernement polonais en exil basé à Londres. Il a été officiellement proclamé à Chelm le 22 juillet 1944.

²¹ Olga Bannova, Sandra Häuplik-Meusburger, Sheryl Bishop, Jorge D Camba, « Mixed reality in the design of space habitats », *op. cit.*

²² Chesley Bonestell (1888-1986) est un architecte et illustrateur américain considéré comme le père du Space Art. À partir des années 1940, ses illustrations de paysages extraterrestres, publiées dans des magazines à grand tirage connaissent une grande popularité. En 1951-53, il collabore avec Werner

von Braun pour une série de publications dans le magazine *Collier's*, qui constitue un tournant dans la popularisation de la « conquête » spatiale. Il a également travaillé comme décorateur ou conseiller en effets spéciaux pour de nombreux films de science-fiction dans les années 1950-1960.



S118E09265

Tracy Caldwell and Barbara Morgan Holding a Picture of Clayton Anderson and Sunita Williams 08/08/2007-21/08/2007

Tracy Caldwell Dyson tient une photo de Clayton Anderson et Sunita Williams. Elle a été prise au même endroit que la présente photo, devant une autre photo, sur la paroi arrière, de Patty Robertson. Patty Robertson était une astronaute en formation, morte après un accident d'avion.

L'informatique quantique : chance ou miroir aux alouettes du XXI^{ème} siècle ?

Benoît Prieur

La course à la construction d'un ordinateur quantique telle qu'elle est décrite par la presse économique ou généraliste est un mantra. C'est en tout cas ainsi qu'un observateur lointain du sujet pourrait percevoir un sujet a priori aussi opaque. Opaque car sa nature n'est que trop rarement expliquée. Les enjeux réels ne sont que rarement discutés et les bienfaits éventuels pour la civilisation pratiquement absents de tout propos généraux sur le sujet. Débattre du sujet est pour le moins difficile car cela suppose d'éclaircir plusieurs aspects : il faut préalablement expliquer et définir ce qu'est l'informatique quantique, pour mieux analyser ce qui semble constituer une course à la détention de l'ordinateur quantique le plus puissant possible. Cette compétition qui voit la participation de certains États et certaines firmes multinationales, est d'autant moins lisible qu'elle s'accompagne d'une guerre de la communication ou de la non-communication autour du critère principal de cette course au long cours : quelle est l'entité la plus avancée aujourd'hui dans la conception d'un véritable ordinateur quantique, et non d'un simulateur, dont la puissance s'évalue en nombre de bits quantiques (qubits) de ladite machine.

1. Un ordinateur quantique, c'est quoi ?

1.1. Des notions issues de l'infiniment petit
À l'origine, il y a la physique quantique. La physique quantique n'est ni plus ni moins que la physique de l'infiniment petit, et donc celle du mouvement et des comportements au niveau atomique. Les préceptes qui régissent le mouvement et l'état des particules au niveau atomique ou subatomique forment donc cette branche de la physique. L'un des aspects tout à fait fascinant de la physique quantique est sa mise en équation, sa compréhension théorique au cours du premier quart du xx^{ème} siècle, alors même que l'observation des phénomènes ainsi mis en équation, et donc d'une certaine manière leurs vérifications, n'est intervenue qu'à partir du dernier quart de ce siècle. Quelques notions issues de la physique quantique sont au cœur du fonctionnement même d'un ordinateur quantique, et donc à ce titre, de ce qu'est l'informatique quantique : il s'agit de la superposition, de la mesure et de l'enchevêtrement (intrication).

1.1.1. Superposition et mesure quantiques, ou l'expérience du « chat de Schrödinger »

Au niveau quantique, c'est-à-dire dans l'infiniment petit, les particules possèdent ce que l'on ap-

pelle un état superposé. Prenons l'exemple d'une pièce de monnaie avec laquelle on s'amuse à jouer à pile ou face.

1.1.1.1. Pile ou face quantique

Jouons d'abord à pile ou face, avec notre pièce de monnaie, dans notre monde à nous, tel que nous le connaissons, lequel, bien évidemment, n'obéit pas aux lois de l'infiniment petit. On s'apprête à lancer la pièce pour déterminer ensuite si le résultat est pile ou face. Quelques secondes avant le lancer, il n'y a aucun état lié au résultat. On sait simplement que le résultat sera soit *pile*, soit *face*. On est dans un contexte classique, que l'on pourrait modéliser par un programme informatique, en informatique dite classique : une variable booléenne (*vrai* correspond à *pile*, *faux* correspond à *face*) modélise la valeur de notre lancer. Cette variable ne sera valorisée qu'une fois le lancer effectué et, selon le résultat du lancer, sera de valeur *vrai* ou *faux*. La donne est sensiblement différente dans le monde quantique. L'état quantique (métaphorique) de notre pièce de monnaie est en quelque sorte une combinaison de son résultat après le lancer et l'obtention du résultat. C'est comme si notre pièce de monnaie avait une prescience probabiliste du futur

résultat. Il y a une chance sur deux de faire *pile* et une chance sur deux de faire *face*. L'état quantique avant le lancer est donc une sorte de combinaison de ces deux résultats possibles : il est composé d'une certaine manière d'une moitié de *face* et d'une moitié de *pile*, sans présumer du résultat. Cet état étrange illustre la *superposition quantique*. Il est constitué d'une composition linéaire probabiliste du résultat futur. Ici, le lancer n'a que deux résultats possibles. S'il y avait 25 résultats possibles, l'état superposé serait une combinaison linéaire de ces 25 résultats possibles pondérés par la probabilité de leur réalisation respective. Cet état superposé s'interrompt par le lancer lui-même : une fois le lancer effectué, l'état quantique sera soit complètement *face*, soit complètement *pile*. La superposition est donc interrompue, une fois la *mesure quantique* effectuée. Le lancer représente ici la mesure quantique.

Ainsi l'état d'une particule est une combinaison des différents états possibles après mesure quantique, une superposition des différents résultats possibles (pondérés par la probabilité que chaque possibilité se réalise) : cet état superposé s'interrompt par la mesure, qui d'une certaine manière, nous reconnecte au monde classique : l'état après mesure est alors une et une seule des possibilités participant à la superposition.

L'illustration allégorique de la superposition et de la mesure quantiques est d'ailleurs le propos de l'expérience de la pensée dite du chat de Schrödinger.

1.1.1.2. Le chat de Schrödinger

Rappelons le propos de cette expérience de l'esprit, dont l'objectif est le même : faire comprendre les notions respectives de superposition et de mesure. Le scénario de cette expérience pour le moins morbide : un petit chat est enfermé dans une boîte opaque, on ne peut pas voir ce qui se passe à l'intérieur, dans laquelle un dispositif lié à une fiole de poison peut se déclencher à tout moment, de sorte que l'on ne peut pas savoir si le chat est vivant ou mort. Les deux états possibles, *vivant* et *mort*, sont considérés comme équiprobables. Ainsi le chat est-il dans un état superposé combinant *vivant* et *mort*. Le seul moyen

de savoir si le chat est effectivement mort ou vivant est d'ouvrir la caisse et de vérifier l'état de santé du petit chat. Cette ouverture de la caisse symbolise la mesure quantique qui interrompt la superposition quantique et qui nous reconnecte au monde de la physique classique : le chat est soit vivant, soit mort.

Une autre notion, sans doute encore moins intuitive, est utilisée de manière centrale en informatique quantique. Il s'agit de l'intrication (ou enchevêtrement quantique).

1.1.2. L'intrication quantique

Comme nous venons de l'expliquer, les particules ont un état quantique superposé dans l'infiniment petit. Durant la première moitié du xx^{ème} siècle un phénomène surprenant et foncièrement contre-intuitif a été identifié par les scientifiques. Il s'agit de l'*intrication quantique* qui consiste à voir deux particules dont les états quantiques sont non seulement les mêmes, mais qui plus est, sont liés ; ceci quelle que soit la distance en kilomètres, en dizaines ou en centaines de kilomètres, qui sépare les deux particules. Ce phénomène a été l'objet de grandes controverses scientifiques, opposant en particulier les physiciens Niels Bohr et Albert Einstein, sur l'intervention éventuelle du principe de causalité dans l'explication de ce phénomène. Ainsi Einstein participa à l'élaboration d'une expérience de la pensée nommée le paradoxe EPR (Einstein-Podolsky-Rosen), qui consiste entre autres à éloigner suffisamment les deux particules, de manière à ce que la causalité, schématiquement la transmission de la première particule intriquée à la seconde, se heurte à l'indépassable que constitue la vitesse de la lumière. Les expérimentations modernes démontrent que le point de vue de Bohr est judicieux : la mesure quantique de la première particule entraîne instantanément l'intrication de la seconde particule avec la première. Einstein, au contraire, convaincu que le phénomène restait dans le champ du déterminisme classique, pensait que l'état intriqué était antérieur à la mesure quantique, ce qui lui fit dire d'ailleurs pour illustrer cette posture la fameuse formule « Dieu ne joue pas aux dés ». Bohr lui répondit : « Mais qui êtes-

vous, Albert Einstein, pour dire à Dieu ce qu'il doit faire ? ». La vérification expérimentale de la thèse du scientifique danois surviendra bien après son décès à partir des années 1980, avec l'expérience d'Alain Aspect.

1.2. Et l'ordinateur quantique devint réalité
Sur la base des quelques notions précédemment abordées, il est possible d'écrire des algorithmes quantiques, utilisables sur des ordinateurs quantiques qui n'existaient pas encore, dès les années 1970-1980. Dans les années 1990, c'est l'emballement avec l'algorithme de Deutsch-Jozsa, à l'intérêt faible mais qui supplante en théorie et en termes de performances son concurrent en informatique classique, l'algorithme de recherche de Grover, ou encore l'algorithme de Shor pour la factorisation d'entiers naturels. Ce dernier se trouve avoir un fort impact sur la vie réelle, en l'occurrence concernant des échanges interbancaires.

Un tel algorithme actif sur un ordinateur quantique suffisamment puissant, déterminé par le nombre de qubits en entrée, peut en théorie casser les clés utilisées dans les transactions bancaires.

Le nombre de *qubits* (bits quantiques) correspond au nombre de particules en entrée du programme quantique sur lesquels on peut appliquer des superpositions grâce à des transformations successives opérées par des portes quantiques (équivalent quantique des portes logiques des ordinateurs classiques). Les entrées sont donc ces qubits ; les sorties du programme correspondent aux résultats obtenus une fois les différentes mesures quantiques effectuées.

La fin des années 2010 a vu l'accélération de la fabrication de prototypes d'ordinateurs quantiques. De tels projets ne sont guère évidents à conduire et plusieurs solutions s'offrent aux

acteurs importants qui s'y lancent. Il s'agit en général de piéger des atomes, que l'on refroidit à une température proche du zéro absolu (-273 degrés celsius) dans un contexte qui conduit en général à une grande instabilité du système. La réalisation de l'ordinateur quantique n'est donc qu'une étape. Encore faut-il qu'il réponde correctement aux attentes de ses concepteurs : il est supposé comporter des erreurs quantiques minimales, et donc se comporter de façon cohérente à chaque étape. L'application des portes quantiques doit se faire sans erreur, ainsi que les mesures quantiques du programme. La maîtrise de l'*erreur quantique* est donc un enjeu fondamental de la fabrication d'un ordinateur quantique. Le nombre de qubits en entrée est évidemment un critère important, encore faut-il que l'erreur quantique soit maîtrisée tout au long des programmes quantiques qui tournent sur l'ordinateur quantique.

une communication épurée mais effective chez certains acteurs comme Google, mais quasi-inexistante de la part de la recherche militaire américaine. Quant au géant chinois, impossible de connaître son niveau d'avancée, alors même qu'il est plus que probable que ce pays investit des sommes colossales sur le sujet.

Il s'agit alors sans doute de considérer cette course comme l'opposition de deux camps : le camp occidental largement porté par les États-Unis, sa recherche militaire et celles de ses grands acteurs privés, motivé par la volonté de protéger la sécurité des échanges interbancaires de l'occident, auquel s'oppose le géant chinois. Le quantique apparaît donc comme un des multiples champs d'opposition entre les États-Unis et la Chine.

La recherche européenne sur le sujet, ou même nationale en France, paraît bien symbolique dans cette course dont les investissements financiers, aux montants importants mais dérisoires en comparaison de ceux annoncés chez les deux géants américain et chinois. S'exprime sans doute ici le fait de se positionner sur un sujet de souveraineté pour les décennies à venir, positionnement qui risque de se conclure par des résultats en deçà des espoirs : on se bornera sans doute à placer une activité quantique symbolique quelque part sur le continent européen.

2. Le quantique, une course à l'arme nucléaire ?

Qui donc se lance dans une telle entreprise de conception d'un ordinateur quantique le plus puissant possible, c'est-à-dire en maximisant le nombre de qubits en entrée et en minimisant (en maîtrisant du moins) l'erreur quantique de chaque exécution ?

Le défi technologique, son coût inhérent, implique que très peu d'acteurs sont en capacité de se lancer réellement dans la conception d'un ordinateur quantique viable à plusieurs dizaines voire centaines de qubits en entrée. Quelques États bien sûr, et quelques firmes majeures du numérique, toutes américaines, Google, Microsoft et IBM en particulier seulement.

Il est manifeste d'abord que les communications inhérentes à la construction d'une machine quantique viable et puissante obéissent à des règles que l'on ne rencontre guère que dans la recherche militaire : données peu vérifiables, publications scientifiques éparses et peu vérifiables elles aussi. Aucun journaliste scientifique n'est par exemple convié à visiter les lieux d'expérimentation ou à suivre les programmes quantiques dont les résultats font l'objet de rares publications. Exprimé autrement : impossible de savoir où en sont exactement les différents acteurs. Il existe toutefois

3. Le quantique ou le vide de perspective

Car c'est bien là que la question se pose. Quels sont les bienfaits espérés de cette course au quantique pour la civilisation ? Un certain régime de justification évoque des espoirs dans le domaine de la chimie, de l'élaboration de molécules et donc dans celle de certains médicaments. Un pas de côté confirmerait toutefois que la mise au point d'une machine quantique puissante et fiable est avant tout nécessaire si le camp d'en face est en capacité de l'obtenir. Les éventuels bénéfices sont bien hypothétiques et ne permettront certainement pas de résoudre ne serait-ce que quelques-unes des problématiques posées par le défi planétaire actuel et à venir : celui du réchauffement climatique et donc ni plus ni moins celui de la vie sur terre.

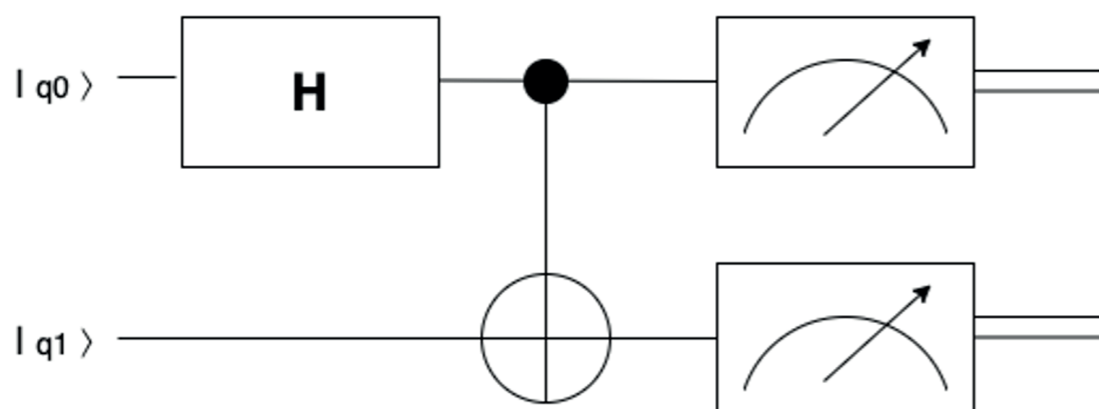


Fig. 1. Schéma d'un circuit quantique prenant en entrée deux qubits sur lesquels on applique une porte de Hadamard (H), puis une porte C-NOT, avant d'effectuer deux mesures en sortie (crédit : Benoît Prieur - CC0).

Que le bloc occidental, au travers de sa recherche publique, cherche à maintenir sa souveraineté en détenant l'arme quantique que le géant chinois pourrait bientôt détenir (s'il ne la détient pas déjà) est bien le minimum qu'il puisse faire pour imposer une coexistence pacifique comme l'a permis détention respectives de l'arme atomique par le passé.

Mais qu'il cherche à développer un secteur économique du quantique, mobilisant ainsi des dizaines de milliers de cerveaux aguerris à la multidisciplinarité, peut légitimement laisser sceptique : la science a d'ores et déjà fait son travail constatif en annonçant le chaos climatique qui approche. Ces chercheuses et

autres ingénieurs se montreraient sans doute plus utiles en contribuant à réinventer et réorienter les usages collectifs et les modes de vie vers la sobriété.

Le quantique et ses activités inhérentes apparaissent finalement comme l'expression d'une futilité irresponsable dont l'utilité pour le devenir de l'humanité reste à démontrer. La machine quantique sera probablement viable, certes. Elle est fascinante, c'est vrai. Mais quel bienfait ? On ne sait toujours pas.

Art et sciences cognitives — nouvelles perspectives

Marcin Sobieszczanski

Les études des processus cognitifs œuvrant en toile de fond des pratiques artistiques accompagnent les sciences cognitives dès le début. Portées récemment à l'état de maturation, elles sont en train d'accuser un tournant décisif que nous tâchons de définir dans cette revue. La théorie de l'externalisation des organes cognitifs, centraux et périphériques, sous forme de corpus des faits esthétiques, constitue un apport original de l'art à la compréhension de la cognition sociale.

Prolégomènes

Cet essai synthétique passe d'abord en revue les contributions des sciences cognitives à l'esthétique et à la compréhension des pratiques artistiques. Certains fondateurs des sciences cognitives (Gibson, Arnheim) étaient de fins connaisseurs de l'art et en tiraient littéralement l'inspiration pour leurs recherches en cognition et perception. De là vient la porosité entre ces disciplines et l'éclairage réciproque dont bénéficient certains objets neurophysiologiques (neurones miroirs et autres « résonateurs ») et processus cognitifs (*arousal* : états de l'éveil sensoriel ; *curiosity* : curiosité primale). Mais cette concomitance des évolutions de l'esthétique « naturalisée » ou encore « scientifique », et des sciences cognitives, aux vues d'un certain nombre de faits expérimentaux et de nouvelles construc-

tions théoriques est en train d'accuser un tournant. Premièrement, il s'agit de jeter les ponts interdisciplinaires entre l'art, la culture et les médias de manière à pouvoir éclairer ces domaines des récents résultats, notamment sur les rapports généalogiques entre les protolangages multisensoriels, le langage vocal articulé et les médias post-langagiers, et ceci dans l'optique de la neurophysiologie des comportements culturels des animaux ainsi qu'à l'aune de la découverte des mécanismes de l'implémentation cérébrale du premier média post-langagier, l'écriture alphabétique. En ressort une nouvelle vision des rapports entre la génétique, l'épigénétique et la propagation sociale et transgénérationnelle dans le domaine des comportements esthétiques. On établit aussi le parallélisme entre l'évolution des capacités médiales de l'Humain et l'évolution

des dispositifs technologiques informatiques où s'impose la tendance à la ré-analogisation des périphériques d'entrée et de sortie d'information face à la complexification des strates supérieures des unités logico-algébriques. Ce parallélisme peut être affirmé par la distinction, chez l'Humain, de deux classes d'influx nerveux, a-topiques et topiques, à la jonction desquels s'articulent différents types de cognition, sans qu'un déterminisme confortable pour le sujet puisse légiférer sur ses stratégies comportementales face à l'infinie complexité et l'imprévisible événementialité du milieu naturel. L'hypothèse de l'externalisation du substrat neural du cerveau et de ses circuits sensoriels dans le substrat des produits culturels et spécialement esthétiques peut, dès lors, être avancée. La théorie de l'autonomie du substrat neuro-environnemental de l'art autorise des perspectives particulièrement intéressantes sur le champ de la cognition sociale. Les pratiques coercitives exercées par le système des beaux-arts instauré au milieu du XVIII^{ème} siècle dans les pays européens et occidentalisés ont biaisé durablement non seulement le système philosophique dominant en esthétique, en l'occurrence le kantisme, mais aussi toute la cognition sociale exprimable en termes de doxa esthétique commune. La théorie de l'externalisation permet alors de revenir sur le tissu du trésor artistique accumulé par des populations. Elle permet d'y voir, à la place de la critique génétique caractéristique de notre aire culturelle, les lignes de tension, la structuration et la sédimentation fonctionnelle du substrat neuro-environnemental de l'art qui bien qu'étant l'émanation du cerveau humain devient, grâce à son autonomie évolutive, un appui de la cognition sociale. Il jouerait le rôle de stabilisateur envers des formations neuronales ad-hoc et prendrait en charge une partie du phénomène de synchronisation des circuits cérébraux et perceptifs induit par la pratique active et passive de l'art.

Ce que les sciences cognitives apportent à l'esthétique : l'état de l'art

En les personnes des pères fondateurs de l'esthétique cognitive, les comportements esthétiques ont trouvé dès le départ un savant mixte

des sciences cognitives et des connaissances en matière d'art. James J. Gibson¹ a associé les pratiques de l'art à la perception et à la représentation mentale de l'espace environnemental, Rudolph Arnheim² les a rattachées aux fonctions supérieures de la production du sens de l'objet culturel et de la construction de son axiologie. Le but partagé de ces deux démarches a été de sortir les études de l'art de la scientificité « molle » et de leur donner des assises solides, sans tomber dans les travers du scientisme positiviste. L'apparition des sciences cognitives au début des années 1960 a donné l'occasion de réaliser l'ancien projet des historiens d'art Heinrich Wölfflin³ et d'Alois Riegl⁴ d'accomplir ce périlleux exploit épistémologique : la sphère la plus subjective et individuelle de tous les comportements humains a pu être appréhendée dans la même visée que l'inscription écologique du sujet humain en général.

Depuis les travaux inspirés par l'école, dite « sciences de l'art », du psychologue expérimental Robert Francès⁵, les recherches en esthétique cognitive explorent, en théorie et en empirie, deux positions complémentaires : soit on recherche un hypothétique mode de perception spécifiquement esthétique, position centrée sur le sujet perceptif et sur ses capacités, soit on postule l'existence d'un « cerveau esthétique », d'un centre « résonateur » pouvant réagir aux stimuli sensoriels provenant du contact avec les œuvres d'art et capable de traiter cette information afin d'en extraire le sens particulier et propre à tous les artefacts culturels, position centrée sur l'objet esthétique et sur ses attraits.

Plusieurs neurophysiologistes et plusieurs esthéticiens dotés d'outils des sciences cognitives ont abordé l'acuité sensorielle de certains artistes, ou parfois même les carences physiologiques retrouvées chez certains maîtres historiques qui en ont fait le cachet de leur unicité⁶. D'autres ont mis l'accent sur les habiletés cérébrales, notamment en analysant le processus de discrimination des intervalles musicaux chez les musiciens professionnels⁷. Enfin, une longue tradition objectaliste s'est installée indépendamment des autres avec le but de mettre en évidence le statut unique des

œuvres recelant les caractéristiques phénoménologiques remarquables, telles « harmonies », « proportions », « topologies », tantôt « riches » tantôt « sobres » etc.

Ces résultats ont fait l'objet d'une polémique dans les années 1990 sur la question de la « généralité » des activités esthétiques. Évidemment, à défaut de disposer d'un organe cérébral spécialisé et assimilable à une souche de cellules possédant les caractéristiques communes, les cognitivistes s'ingénient à trouver les réseaux fonctionnels impliquant plusieurs circonvolutions cérébrales collaborant dans certaines circonstances. Les pistes intéressantes sont aussi ouvertes par différentes polyvalences fonctionnelles ou par certaines catégories de neurones disséminées dans plusieurs sous-organes et pouvant jouer un rôle spécifique. Les neurones « miroirs » sont de ceux-là. Responsables de l'imitation et de la synchronisation kinesthésique, ils participent également dans les processus de l'empathie entraînant une chaîne de réactions émotionnelles dont certains auteurs revendiquent le rôle dans la réception des couches narratives et argumentatives de l'œuvre d'art⁸.

Parallèlement, le behavioriste canadien Daniel E. Berlyne⁹ initie les recherches sur les états de l'éveil sensoriel (*arousal*) qui, couplés à la curiosité primale (*curiosity*) accompagneraient systématiquement tous les comportements esthétiques. Cette position pencherait évidemment vers la généralité voire l'innéité du facteur esthétique chez l'Humain.

Il y a cinq ans, les recherches et les polémiques en esthétique cognitive ont atteint le stade, notamment sur le terrain francophone, de synthèses d'approches¹⁰ et de monographies des controverses¹¹, qui sont élaborées par les philosophes et les théoriciens de l'art ayant pour dénominateur commun l'épistémologie de la *naturalisation* de l'art et de sa science.

L'hypothèse « médiale » de l'art et les données expérimentales récentes¹²

La prise en compte de quelques éléments factuels apparus dans le cadre plus large des études de la culture, réoriente l'esthétique cognitive vers les perspectives qui ne répondent plus aux exigences de l'objectivation cognitiviste du

subjectif. Ni la spécificité ni la généralité de l'art ne sont non plus à prouver à l'aune des mutations épistémologiques que ces résultats ont provoqué :

– L'hypothèse de la présence « médiale » de l'Humain dans sa niche écologique a permis d'assimiler l'art au domaine des médias, - les médias multi-sensoriels pré-langagiers, le média langagier et les techniques médiales post-langagières à dominante sensorielle (visuocentrés, audiocentrés et somatocentrés). L'art, pour exercer son ministère, au lieu de se servir de différents médias, est média lui-même, ou plutôt une sorte d'expérimentation médiale ayant pour but le prototypage créatif de nouveaux effets cérébraux de médias.

– Les récentes études de la culture humaine sur le fond de l'hypothétique (plus pour longtemps) culture animale¹³ ont permis aux neurosciences la ré-investiture de la vision darwinienne.

– Les avancées de l'archéologie des aires langagières permettent la formulation des hypothèses à la fois sur l'ancienneté du langage et sur la nature de la communication pré-langagière¹⁴.

– La découverte des caractéristiques du substrat neuronal implémentant les techniques scripturales a permis d'amorcer la maîtrise des mécanismes physiologiques propres aux médias post-langagiers¹⁵.

– Les hypothèses concernant la propagation sociale et la transmission trans-générationnelle épigénétique de la culture ont permis de sélectionner les nouveaux types de substrats neuronaux candidats à l'implémentation des fonctions médiales¹⁶.

– Les technologies des médias informatisés depuis la fin des années 1990 (la quasi-totalité des médias) accusent actuellement le tournant de la ré-analogisation de leur versant périphérique (capteurs et interfaces) qui correspond à la diversification naturelle des influx nerveux abreuvant les organes sensoriels et les centres de la cognition supérieure

impliqués dans les opérations portant sur les symboles et les ontologies relationnelles¹⁷.

– L'hypothèse de l'externalisation du cerveau par la créativité culturelle a permis de comprendre le rôle stabilisant et enrichissant de la culture en tant que pression symbolique exercée sur la niche écologique¹⁸.

Ce que l'esthétique apportera aux sciences cognitives : l'état de l'artefact

Le problème à résoudre par les cognitivistes face à l'art n'est plus de comprendre comment les fonctions esthétiques sont incarnées dans les mécanismes neurophysiologiques. Les médias avec leur fer de lance artistique sont le moyen de contact avec le milieu. Ce contact s'exerce circulairement, au moyen du biofeedback d'une nature particulière. Le cerveau étant à l'origine des artefacts continue à les enrichir. La dynamique des artefacts stabilisant temporellement la représentation de l'environnement travaille de concours avec les états du cerveau et participe pleinement à l'édifice de tous les objets mentaux qui y prennent naissance. Les circuits cérébraux n'implémentent pas les « contenus » de la pensée culturelle, ce sont toutes les connexions synaptiques et leurs trains de décharge qui sont les contenus.

Ce constat jette une lumière intéressante sur la question de la « nouveauté ». Si la perception de l'environnement naturel est assurée par les routines neurales « ouvertes » sur l'événementialité, la perception de l'environnement saturé en artefacts demeure non seulement « ouverte » mais elle est de surcroît « pro-ouverte », c'est-à-dire les connexions synaptiques déléguées à la fonction de l'accueil des objets culturels sont des « montages ad-hoc »¹⁹. Si on peut postuler l'existence d'un auto-monitoring des états cérébraux, le « sentiment » issu de la pratique active et passive de la créativité culturelle ressemblerait à la perception interne de l'expérience de la construction du monde mental chez l'Humain à la sortie de la période périnatale.

Les artefacts produits par l'effort du cerveau sont, dans leur temporalité et dans leur topologie

perceptive et symbolique, *bijectivement* liés, diraient les mathématiciens, à la dynamique et à la topologie propre aux objets mentaux. La difficulté de raisonner dans le cadre de cette vision vient du fait que cette corrélation ne met pas face à face deux objets, - elle s'engage à mettre en miroir deux complexités... D'un côté se dresse l'infinie richesse du monde, d'un autre côté la redoutable complexité cérébrale, parachevée par le processus de l'humanisation, et toujours évolutive.

Du point de vue strictement physiologique, les influx nerveux, pour prendre en charge le milieu environnant à partir des données sensorielles, se divisent en deux grosses catégories : ceux qui, prolongeant les périphéries du SNC (système nerveux central), observent un homéomorphisme entre le champ sensoriel dont ils dépendent et l'aire corticale correspondante²⁰, et ceux, proches du néocortex, qui fonctionnent par rapport au monde monitoré, externe et interne, sur le mode de dénotation et de connotation symboliques. Si jusqu'à présent la logique modale, prévalant dans la science occidentale, s'employait à comprendre les relations directes entre la sphère symbolique et le réel, le vrai problème de la neurophysiologie actuelle est plutôt de comprendre quelles sont les relations entre les deux classes d'influx nerveux, a-topiques et topiques. Le « réalisme cognitif » « *squeeze* » en quelques sorte le trésor de la dialectique conceptuelle remontant à l'Antiquité grecque et décentre le débat de la réalité du réel de l'axe « cerveau / réel » vers le terrain des mécanismes construits « écologiquement » au cours de l'Évolution sur l'axe « les organes de la perception / le cortex ». Cette nouvelle dialectique écologique dit en substance que l'extension artefactuelle du cerveau s'acquiert à force de la ré-investiture esthétique, au sens baumgartenien de science de la sensorialité, du cerveau²¹.

La théorie du traitement cérébral « biofeedbackal » des afférences sensorielles, développée par le neurobiologiste Semir Zeki²², donne un aperçu pertinent des processus neuro-culturels. Mais elle est peu convaincante au regard de la neuro-esthétique que ce chercheur, proche dans sa méthode de Jean-Pierre Changeux,

prétend fonder dans les années 1990. À notre connaissance, seules les analyses des variations picturales de Bacon sur le pape Innocent X par Velázquez, entreprises par Louis-José Lestocart²³ proposent les considérations cognitives débouchant sur la compréhension des processus du feedback bio-artefactuel. Le choix des variations sur une œuvre préexistante n'est pas un hasard, au contraire — c'est la seule voie permettant de savoir comment Bacon en s'appuyant sur un artefact a pu livrer l'expérience de l'émergence instable du sens symbolique à partir de l'enchaînement neuronal rétinotopique²⁴.

Pour comprendre la circularité qui s'engage entre le cerveau, les organes sensoriels et les artefacts culturels, il ne suffit pas de connaître la manière dont cette circularité serait prise en charge par le cerveau. Au contraire, il faut comprendre la nature du substrat neuro-environnemental de l'art et des médias lui-même, sachant que l'environnement est caractérisé par un certain coefficient de saturation en artefacts. Cette « nature de l'artefact » est désormais le challenge épistémologique de l'esthétique cognitive et constitue l'amorce de l'apport décisif que des études de l'art et des médias apporteront aux sciences cognitives, un apport tellement spécifique qu'aucun autre type d'études cognitives ne saura s'y substituer.

Ce que le renversement de l'esthétique kantienne apporte à la compréhension de la cognition sociale

Il n'est toujours pas aisé de penser l'esthétique autrement que sur le mode expérientiel. L'expérience d'un objet spécifique, l'expérience d'une conscience spécifique qui fonde cet objet, le désintérêt de l'attitude de ceux qui pratiquent ces expériences – le kantisme instaure ce cadre conceptuel au travers de la « troisième critique » publiée par Kant en 1790 et la phénoménologie le confirme dans ses deux acceptions : de l'immanence solipsiste et de la mondéité perceptive. Quand l'expérience esthétique est pensée dans le cadre de la « contemplation de la nature », la théorie atteint son paroxysme. C'est le philosophe, spécialiste d'esthétique, Mikel Dufrenne

lui-même qui s'y aventure²⁵, avec la panoplie de clichés qui solidifient intellectuellement le dernier soubresaut du système occidental des beaux-arts, instauré par l'érudit Charles Batteux vers 1748²⁶ et démantelé dans sa version scolaire, dans les pays européens, dans les années 1970. C'est seulement 70 ans plus tard, que les deux siècles et demi de l'emprise de ce système esthétique peuvent être considérés en tant qu'un incident de la cognition sociale dans l'histoire culturelle des communautés qui l'ont pratiqué.

En effet, avant de se retrouver devant l'instance du goût social que le système des beaux-arts, dans son versant de consécration et dans son versant d'apprentissage, présuppose en tant qu'une donnée préalable, il convient de se demander par quels moyens ce système instaure son instance de références esthétiques. Et ceci n'est pas une question relevant d'une quelconque critique de la civilisation occidentale, c'est une question de l'impact que différentes pratiques et exercices coercitifs peuvent avoir sur la cognition sociale, question posée à toutes fins utiles par les recherches en évolution actuelle du cerveau et de ses périphériques sensoriels.

La mise en perspective de l'objet esthétique issu de l'activité des acteurs du système des beaux-arts et son pendant, la forclusion de la perception spécifique de cet objet, réservée aux esprits raffinés, s'avèrent alors nécessaires pour la compréhension du phénomène de la vie artistique dans son acception naturelle. À notre connaissance, Robert Vallée (1922-2017), l'ancien président de World Organisation of Systems and Cybernetics, donne à cette vision son expression la plus précise²⁷. Sa modélisation du système cognitif établit le pont entre *percipere* et *facere*, ainsi que le veut la célèbre dichotomie latine.

Tentons une exégèse historicisée. Sur le plan théorique, le kantisme a bénéficié très tôt des idées de l'un des plus illustres élèves de Christian Wolff, Alexander G. Baumgarten²⁸. L'introduction de la science de la sensorialité au sein de l'esthétique²⁹ ne pouvait que déboucher sur l'inéluctable ultérieure *naturalisation* des rapports sujet/objet, et donc paradoxalement sur l'abolition même de cette relation *dualiste*.

Robert Vallée démontre depuis ses travaux initiés dans les années 1950 que, dans les systèmes de contrôle dont les systèmes cognitifs constituent le cas le plus complet, la fonction d'observation débouche nécessairement sur la fonction pragmatique, où l'observation et les stratégies praxiques se mélangent dans une seule et même *connaissance* pour laquelle l'exfoliation *transcendantale* ne saurait qu'être superfétatoire. De là vient l'importance des objets créés par les êtres capables de conscienciser cette connaissance.

Le fait anthropien, et avant lui celui qui procède des activités de la culture animale, recèle à la fois la perception sensorielle et la praxis ou la *poièse* consciente et volontaire. Les deux sont de nature perceptive/informationnelle et de ce fait sont consubstantielles. Mais si la production est la fonction de la perception, elle ne peut pas représenter l'infinie richesse existentielle de la chose perçue. Elle en retraduit en *produit* seules les affordances perceptives³⁰. De ce fait, elle présente des caractéristiques *remarquables* et seulement *remarquables*. Nous disons alors que la fabrication accuse un certain appauvrissement causal, compensé à court terme par son efficacité existentielle événementielle, la perception étant un épiphénomène ou encore un événement. Il lui manque un élément qui permettrait de la relier à la Nature qui s'accomplit bien au-delà de l'événement à court terme. L'esthétique ne peut pas être seulement perceptive et praxique, elle doit être aussi autonome dans son évolution, afin de fournir par le biais de cette évolution l'infinie richesse et profondeur existentielle des choses de notre environnement. Autrement dit, le produit humain s'affranchit de la couche perceptive et praxique et devient pour le sujet culturel un objet de connaissance à part entière. En tant qu'artefact génétiquement subordonné, il ne l'est évidemment pas, nonobstant le sujet s'attache à lui puisqu'il est capable d'évoluer en tant que son émanation émancipée, ce processus accomplissant pleinement l'œuvre de l'objectalisation. Dans cette mesure, le sujet peut suspendre sa propre évolution à celle de l'artefact, comme il l'a fait précédemment, durant toute la *poièse* de ses organes de contrôle,

par rapport à son environnement.

L'évolution des capacités cognitives humaines résulte de la façon dont se sont construites les pièces du système nerveux et perceptif tout au long de l'histoire des espèces qui ont afflué vers l'état dans lequel nous demeurons actuellement. Cette ancienneté se retrouve tout entière dans la physiologie de nos organes de perception et de traitement d'informations³¹. Aussi, tout ce qui se produit en termes d'organogénèse dans le domaine de l'acquisition et du traitement de l'information, s'est produit en fonction de la somme des événements qui ont parcouru à certaines vitesses et avec certaines occurrences, notre niche écologique. La complexité de notre système nerveux, avec en premier lieu la complexité de notre cerveau, reflète fidèlement la complexité spatiale et temporelle de l'univers où les sujets humains évoluent à force de leurs capacités perceptives. Mais le fait de produire, introduit dans cette « théorie des complexités miroirs » une complexité supplémentaire, celle de l'objet culturel avec lequel le sujet co-évo-lue comme il co-évo-lue avec ce qui l'entoure dans l'univers abiotique et dans la biocénose. Dans la vision duale d'un cerveau et de ses dépendances, construits durant l'évolution, et avant tout durant l'homínisation, à l'image de l'environnement, le sujet cognitif est l'élément causalement passif dans la boucle de rétroaction duale. Dans la vision du sujet produisant, le cerveau et ses dépendances se construisent simultanément en fonction de l'environnement et en fonction des produits culturels qui saturent cet environnement. Ce tiers élément permet, *in fine*, au sujet cognitif de devenir sujet créatif et de surpasser sa passivité causale. C'est une sphère autonome et vivante, au sens de la métaphore sociale et au sens propre. En tant que métaphore sociale, la culture vit et évolue dans ses successifs enrichissements historiques et dans sa diversité spatiale. Elle est immaîtrisable et indomptable. Mais à partir de l'époque cybernétique et sous l'influence du développement de l'informatique et de l'évolution de ses périphériques d'entrée et de sortie d'information, l'objet artistique se dote de capacités cognitives propres, garantes de son autonomie vitale³². C'est une

évolution parallèle à celle des machines dites cybernétiques qui automatisent les fonctions du système nerveux, machines dont on observe la première génération, s'étalant depuis les années 1950 aux années 1970, avec les machines à proto-perception et à proto-intelligence, et la génération actuelle, avec les multisenseurs et le traitement dynamique de l'information circulant entre les appareils interconnectés et autopoïétiques qui en sont dotés.

L'évolution d'un organisme qui se transforme en fonction de la sphère vivante produite par lui-même ne peut pas être pensée de la même manière que l'évolution d'un organisme qui s'adapte à la sphère vivante dont il fait partie sous le mode de *passivité causale* ou de *retard causal*. Le sujet créatif co-évolue avec son produit culturel sous le mode d'émanation. Le produit culturel et spécialement le produit artistique, lié directement à la perception, sont une véritable externalisation des organes cérébraux et perceptifs. Cette affirmation peut paraître métaphorique du point de vue physiologique, mais elle est à prendre en tant que modèle du parallélisme de la croissance et des superpositions des couches élémentaires et des couches supérieures, d'un côté des circonvolutions cérébrales et des circuits sensoriels, et d'un autre côté des unités structurelles et fonctionnelles de la matière signifiante de base et des entités systémiques supérieures de la matière signifiante des produits complexes de la culture et de l'art en particulier.

Sans ce parallélisme de deux genèses – physiologique et culturelle, les deux parties concomitantes de la cognition, le monitoring du réel et l'extrapolation théorique sur la base des objets symboliques ne pourraient pas s'emboîter. Le hiatus qui sépare les processus neurobiologiques de base, au niveau cellulaire et subcellulaire, de la pensée symbolique, volitionnelle et émotive, du moment où il est conscientisé, nécessite, pour le bon fonctionnement de deux, l'existence d'une externalisation d'appui, à la fois proche causalement, en tant que produit, et autonome en tant qu'objet doté des caractères bio-cognitifs.

Robert Vallée considérerait que le système cognitif impliquant un objet d'observation et

d'action sur lequel un sujet exerce sa pression gnosique, est un système dégénéré. C'est la raison pour laquelle, depuis l'apparition de la conscience dans l'évolution des espèces, se fait sentir la nécessité d'un double système cybernétique où l'objet et le sujet ont le même statut cognitif³³.

L'art est un tiers terme, entre l'homme et l'environnement. Il permet les réajustements des hypothèses ad-hoc produites par le cerveau humain à la charnière entre la sensorialité et la pensée abstraite. Il évolue à la vitesse de l'évolution de ces réajustements, de façon analogue au développement cognitif de chaque individu qui le produit. Si ce développement est lent parce que la niche écologique de référence est stabilisée, il n'en est pas moins immédiat. C'est le cas de l'évolution bien connue des traditions millénaires qui, restant dans le cadre de l'éco-évolution de la population qui les porte, s'impacte de toute inflexion individuelle de chaque « maître » successif. Ce mécanisme est alors le garant de tout saut qualitatif nécessaire si les conditions éco-évolutives accusent un changement majeur comme, par exemple, le passage brusque de la ruralité à la citadinité. Dans ce dernier exemple, combien caractéristique de la situation culturelle des populations actuelles des pays dits émergents, force est de constater la plasticité de la genèse des productions esthétiques qui accompagnent ledit passage de la cognition sociale. Et à l'envers, on ne peut que s'étonner que la même évolution sociale dans les pays dits occidentaux s'opérait au niveau artistique à coups de combats d'idées et d'exclusions des vastes populations créatives, exclusions compensées par des soubresauts spectaculaires des individus. Somme toute, cela n'a rien d'étonnant du moment où l'institutionnalisation du « goût » à des fins dilatoires, s'est mise à l'endroit de la plasticité qu'offre le mécanisme de la triple circularité environnement / produit esthétique / sujet cognitif...

Si, comme le prétendait le kantisme, « la fonction attribuée au jugement de goût » est « le lieu privilégié de l'intersubjectivité³⁴ », l'intersubjectivité en question doit être pensée, indépendamment de toute idée de « goût », en tant que flux de la coévolution cognitive parcourant

circulairement le substrat neuro-environnemental de l'art. Depuis les recherches pionnières de la fin des années 2010 sur la cognition sociale avec l'application de la méthode d'*hyperscanning*, ce flux révèle la plus intéressante facette de la cognition sociale : la synchronisation collective de certaines activités cérébrales³⁵. Les résultats les plus probants de ces recherches apparaissent du moment où la synchronisation passe par la pratique des objets artistiques, notamment à support vidéo-graphique³⁶. Mais tout reste à faire dans ce domaine, les cognitiens actuels, à la différence de Gibson et Arnheim, sont rarement au fait des pratiques artistiques les plus récentes et dans leur choix du matériel expérimental reviennent au traditionnel corpus consacré par une prétendue instance de goût³⁷. Cette étonnante situation où les expérimentateurs mettent la main sur la « bonne » corrélation de paramètres sans pouvoir l'interpréter à la hauteur de la complexité dynamique du système qui la supporte, nécessite la relance des considérations théoriques à laquelle cette critique de la « troisième critique » prétend contribuer.

¹ James J. Gibson, « The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures », *Leonardo* 11(3), 1978, p. 227-235.

² Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1974.

³ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena su einer Psychologie der Architektur*, München: Buchdruckerei von Dr. C. Wolf und Sohn, 1886.

⁴ Aloïs Riegl, A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienna: Anton Schroll, 1908.

⁵ Robert Francès (éd.), *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, Paris, PUF, « Psychologie d'aujourd'hui », 1968.

⁶ Jean-Pierre Changeux, *La beauté dans le cerveau*, Paris, Odile Jacob, 2016.

⁷ Pierre Lemarquis, *Portrait du cerveau en artiste*, Paris, Odile Jacob, 2012.

⁸ David Freedberg et Vittorio Gallese, « Motion, emotion and empathy in esthetic experience », *Trends in Cognitive Sciences* 11(5), 2007, p. 197-203.

⁹ Daniel E. Berlyne, *Conflict, Arousal and Curiosity*, New York, McGraw-Hill, 1960; Daniel E. Berlyne, *Studies in the New Experimental Aesthetics. Steps*

toward an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation. New York, Wiley, 1974.

¹⁰ Edmond Couchot, *La Nature de l'art. Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, Paris, Hermann, 2012.

¹¹ Jacques Morizot, (dir.), *Naturaliser l'esthétique ? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, Rennes, PU de Rennes, « *Æsthetica* », 2014.

¹² Ce chapitre résume la partie centrale de notre dernier ouvrage Marcin Sobieszczanski, *Les médias immersifs informatisés. Raisons cognitives de la ré-analogisation*, Bern, Peter Lang, 2015.

¹³ Zoe Bukovac, Alan Dorin, Valerie Finke, et al., « Assessing the ecological significance of bee visual detection and colour discrimination on the evolution of flower colours », *Evolutionary Ecology*, 31(2), 2017.

¹⁴ Sophie A. de Beaune, « L'émergence des capacités cognitives chez l'homme : 1, Les premiers hominidés. 2, Les Néandertaliens, 3, Le processus de l'invention : approche cognitive », in René Treuil (dir.), *L'archéologie cognitive*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, « Cogniprisme », 2011, p. 33-90 ; David McNeill, D., *How Language Began : Gesture and Speech in Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

¹⁵ Franck-Emmanuel Roux, Olivier Dufor, Carlo Giussani et al., « The graphemic/motor frontal area Exner's area revisited », *Annals of Neurology* 66(4), 2009, p. 537-545.

¹⁶ Eva Jablonka et Marion J. Lamb, *Epigenetic Inheritance and Evolution: The Lamarckian Dimension*, Oxford, Oxford University Press, 1995 ; Eva Jablonka et Marion J. Lamb, *Evolution in Four Dimensions – Genetic, Epigenetic, Behavioral, and Symbolic Variation in the History of Life*, Cambridge, The MIT Press, 2005.

¹⁷ Marcin Sobieszczanski, *Les médias immersifs informatisés, op. cit.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jérôme Dokic, « Situated Representations and Ad Hoc Concepts », in María José Frápolli (ed.), *Saying, Meaning and Referring : Essays on François Recanati's Philosophy of Language*, Basingstoke; New York, Palgrave-Macmillan, « Palgrave Studies in Pragmatics, Language and Cognition », 2007.

²⁰ Louis J. Hoffart, J. Conrath, Frederic Matonti et al., « Étude en IRM fonctionnelle 3T de l'organisation rétinotopique du cortex visuel », *Journal Français d'Ophtalmologie* 30(8), 2007, p. 830-836 ; Dale Purves, George J Augustine, David Fitzpatrick et al. (ed.), *Neuroscience*, 2^{ème} ed., Sunderland, Sinauer Associates, 2001. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK10799/>

²¹ En référence au philosophe prussien Alexander

Baumgarten (1714-1762), auteur *Æsthetica (Esthétique)*, 1750), qui introduit la notion moderne du terme « esthétique ». (N.d.R.).

²² Tomohiro Ishizu et Semir Zeki, « A neurobiological enquiry into the origins of our experience of the sublime and beautiful », *Frontiers in Human Neuroscience*, 11 November 2014.

²³ Louis-José Lestocart, *L'expérience dynamique, Complexité, neurodynamique et esthétique*, L'Harmattan, « Poïesis », 2012.

²⁴ La rétinitopie est l'organisation spatiale des réponses neuronales à des stimuli visuels. (N.d.R.).

²⁵ Mikel Dufrenne, « L'expérience esthétique de la nature », *Revue Internationale de Philosophie*, 9(31) (1), 1955, p. 98-115.

²⁶ Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747; Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics Part I », *Journal of the History of Ideas*, 12(4), 1951 ; Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics Part II », *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 1952.

²⁷ Robert Vallée, « Rencontres avec Heinz von Foerster : des "eigen-values" à la remise d'une médaille d'or », in Evelyne Andreewsky et Robert Delorme (dir.), *Seconde cybernétique et complexité : rencontres avec Heinz Von Foerster*, Paris, L'Harmattan, « Ingenium », 2004, p. 107-121 ; Robert Vallée, « Observation, decision and structure transfers in systems theory », 2nd European Meeting on Systems Research, Vienna, 1974, in Robert Trappl et Franz R. Pichler, (eds.), *Progress in Cybernetics and Systems Research*, vol.1, Washington, Hemisphere Publishing Corporation, 1975, p. 15-20.

²⁸ Alexander G. Baumgarten, *Aesthetica*, Francfort, Oder, 1750-1758.

²⁹ Herman Parret, « De Baumgarten à Kant : sur la beauté », *Revue Philosophique de Louvain* 87, 1992, p. 317-343

³⁰ James J. Gibson, « The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures », *op. cit.*

³¹ Leonid L. Moroz, Kevin M. Kocot, Mathew R. Citarella et al., « The ctenophore genome and the evolutionary origins of neural systems », *Nature* 510(7503), 2014, p. 109-114.

³² À notre connaissance, ce processus commence avec la production, en 1958, des « Artons » interagissant avec l'environnement vivant grâce aux premiers capteurs de tri postal, par l'artiste polonais Włodzimierz Borowski, voir Józef Bury, « La culture cybernétique et les démarches expérimentales dans l'art des pays de l'Est. L'exemple de la Pologne », *Archée*, 2008.

³³ Robert Vallée, *Cognition et système : essai d'épistémologie-praxéologie*, Limonest, L'Interdisciplinaire, 1995, p. 90.

³⁴ Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique. Série Esthétique », 2008, p. 24.

³⁵ Guillaume Dumas, Fanny Lachat, Jacques Martinerie, Jacqueline Nadel, Nathalie George, « From social behaviour to brain synchronization : Review and perspectives in hyperscanning », *IRBM* 32(1), 2011, pp. 48-53.

³⁶ Uri Hasson, Ohad Landesman, Barbara Knappmeyer, Ignacio Vallines, Nava Rubin, David J. Heeger, « Neurocinematics: The Neuroscience of Film », *Projections. The Journal for Movies and Mind* 2(1), 2008, p.1-26,

³⁷ Exemple typique de cette tendance : Arthur P. Shimamura, (ed.), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2013.

« Même les pierres pleurent¹ » À propos de deux ouvrages en lien avec l'Ukraine

Johanna Blayac

Le 24 février 2022, lorsque les troupes russes de Vladimir Poutine ont commencé à bombarder et à envahir l'Ukraine, j'étais sur les rives du Dniepr. J'étais avec Hans Reiter dans le hameau de Kostekino, très exactement dans la maison où Boris Ansky était né, en 1909, et où il s'était caché, sans doute, après que l'appareil soviétique l'avait déclaré « ennemi de l'État », et où sa mère avait « [mis] en sécurité le cahier de son fils » dans les parois de suie de la cheminée, avant de « sortir [- sans doute -] et [de] se diriger avec les autres Juifs de Kostekino vers l'endroit où l'attendaient la discipline allemande, [Hans Reiter et le détachement de l'Einsatzgruppe C], la mort ». Non, en fait, je n'étais pas vraiment – pas physiquement – sur les rives du Dniepr avec le jeune Hans Reiter, à l'hiver 1941 ; je lisais². Le 24 février 2022, la Russie a donc lancé une offensive sur plusieurs villes et régions de l'Ukraine, et la guerre est revenue en Europe. Immédiatement, les chaînes d'information continue se sont organisées en conséquence – invitation d'experts, grands reporters et militaires, analystes, délégués d'associations représentant telle ou telle fraction du peuple ukrainien en France, interprètes, duplex (parfois embarrassants par la désinvolture des présentateurs) avec des Ukrainiens et des Français vivant en Ukraine. Dans le secteur de l'édition, la mobilisation n'a pas tardé non plus.

Les libraires ont mis en avant toute une série d'ouvrages susceptibles d'éclairer la situation – c'est-à-dire, pour l'essentiel, des ouvrages sur Poutine, sur la Russie, sur l'Union soviétique, sur la révolte du Maïdan, sur la guerre du Donbass. Citons notamment parmi eux les livres de l'autrice biélorusse Svetlana Alexievitch, comme *La Fin de l'homme rouge* (traduit du russe par Sophie Benech, Actes Sud, 2013), de l'écrivain ukrainien russophone Andreï Kourkov, en particulier le récent *Les Abeilles grises* (traduit du russe par Paul Lequesne, Liana Levi, 3 février 2022), ceux de la regrettée journaliste russe Anna Politkovskaïa, tel *La Russie selon Poutine* (traduit du russe par Valérie Dariot, Buchet/Chastel, 2005), ainsi que l'ouvrage du journaliste français Benoît Vitkine intitulé *Donbass* (Les Arènes, 2020), ou encore *Comprendre le poutinisme*, de l'universitaire française Françoise Thom (Desclée de Brouwer, 2018), fille du fameux mathématicien René Thom.

Les éditeurs, eux, se sont mis en quête de nouveautés.

On peut, pour se rendre compte de cet afflux de nouveautés (qui reste modeste si l'on sait que plus de 300 livres sont publiés chaque jour en France), se connecter au site placedeslibraires.fr, chercher « Ukraine » et trier les ouvrages ainsi affichés non par « Pertinence », qui correspond au classement par défaut, mais par « Date de parution ». À l'heure où j'écris, le 14 mai 2022, on compte ainsi 27 ouvrages publiés depuis le mois de mars, et 20 livres annoncés jusqu'au milieu du mois de septembre – dont un court texte d'André Markowicz, grand traducteur de la langue russe et poète français, intitulé *Et si l'Ukraine libérait la Russie ?* (Le Seuil, 3 juin 2022). Néanmoins, tous les ouvrages parus et à paraître en lien avec l'Ukraine ne s'afficheront pas lors de cette recherche. Pour deux raisons, *a priori* : premièrement, leur titre ne contient pas « Ukraine » ; deuxièmement, leur publication est si hâtive que les éditeurs n'ont pas encore eu le temps de l'annoncer officiellement. Dans la première catégorie, mentionnons le « journal de guerre » tenu à Kiev sous

forme de blog entre le 24 février et le 5 avril par l'autrice et photographe ukrainienne Evgenia Belorusetz (aujourd'hui réfugiée à Berlin), publié en temps réel en allemand (sa langue originale) par l'hebdomadaire *Der Spiegel*, en anglais sur le site de la revue *Artforum*, et en français sous la forme d'un livre : *Il est 15h30 et nous sommes toujours vivants – Journal de guerre* (traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, avec la collaboration de Françoise Mancip-Renaudie, Bourgois, 7 mai 2022)³. Une partie des recettes générées par cet ouvrage, qui dénonce notamment l'inaction du monde occidental, sera reversée par l'éditeur français à l'association France Terre d'Asile.

Peut-être aurez-vous remarqué que je n'ai fait mention jusqu'ici d'aucun ouvrage traduit de la langue ukrainienne. À ce stade en effet, que cela soit en lien avec l'actualité ou non, il semble qu'il y ait très peu d'ouvrages traduits de l'ukrainien en français⁴. Le répertoire de l'Association des Traducteurs littéraires de France (ATLF) ne dénombre parmi ses membres qu'une seule traductrice de cette langue. Même l'ouvrage réunissant « vingt-trois discours choisis parmi les plus marquants de ceux que le président ukrainien Volodymyr Zelensky a prononcés depuis la veille de la guerre », publié chez Grasset le 11 mai 2022 en avant-première mondiale « avec l'accord des autorités ukrainiennes sur la base de textes autorisés », et dont les recettes seront intégralement « reversé[e]s à l'organisme de soutien au peuple ukrainien géré par l'ambassade d'Ukraine à Paris », est « traduit de l'anglais et annoté par Raphaël Zyss⁵ ». Naturellement, l'anglais est aujourd'hui une langue véhiculaire essentielle.

Mais il existe aussi de fait une diaspora ukrainienne de plus ou moins longue date dans le monde anglophone et européen, dont deux auteurs que j'ai eu l'heur de lire sont issus.

Le premier, Serhii Plokhy, est historien, professeur à l'Université de Harvard, spécialiste de l'Ukraine et notamment auteur d'un ouvrage intitulé *The Gates of Europe. A History of Ukraine*, publié pour la première fois chez Basic Books à New York en 2015, et mis à jour en 2021. Ce livre paraîtra donc en français dans les prochains mois – chez un éditeur dont

j'ignore l'identité car l'éditeur par qui j'ai reçu le texte, via une consœur traductrice, n'en a pas obtenu les droits. Le second, Yaroslav Trofimov, est un auteur et journaliste, correspondant du Wall Street Journal pour les affaires étrangères, qui s'est tout récemment (mais bien avant le déclenchement de la guerre actuelle) lancé dans l'écriture fictionnelle. C'est son (premier) roman, *No Country for Love*, inspiré d'histoires de famille bien réelles, qu'aucun éditeur anglophone n'avait encore retenu alors, qui a agité fin avril la foire du livre de Londres (London Book Fair), où les âpres enchères pour la traduction française ont été remportées par Slatkine & Compagnie⁶.

The Gates of Europe

The Gates of Europe. A History of Ukraine de Serhii Plokhy, dédié « Au peuple ukrainien », propose une synthèse de l'histoire de l'Ukraine depuis l'Antiquité – avec les cités grecques de Crimée, les Scythes et les Sarmates – jusqu'à la chute de l'URSS et au conflit russo-ukrainien initié au début de l'année 2014. Une histoire de l'Ukraine ou, plutôt, une histoire du territoire de l'Ukraine actuelle, car il ne s'agit pas de prétendre ou d'essayer de démontrer qu'une nation ukrainienne existe depuis des temps immémoriaux ; nous ne sommes plus au XIX^{ème} siècle, du temps du père fondateur de l'historiographie ukrainienne moderne, Mykhaïlo Hrushevsky (1866-1934). Aujourd'hui, les historiens ne se permettent plus de plaquer sur le passé les identités, les motivations et les sensibilités de leur époque.

Le but principal du livre, nous dit Plokhy, est d'examiner l'histoire sur le temps long afin de comprendre ce qui sous-tend les événements actuels en Ukraine et leur impact sur le monde. Toutefois, si l'historien explicite sa pensée dans l'introduction, ce sera de fait au lecteur d'effectuer les recoupements au fil du texte en attendant d'arriver à l'épilogue intitulé « The Meanings of History ». Dans l'introduction, l'auteur nous dit que les « Portes de l'Europe » du titre ne sont qu'une métaphore – une métaphore à ne pas prendre à la légère, tel un « gimmick marketing », mais une métaphore tout de même. Dans l'épilogue, les choses sont plus claires : car c'est en effet l'usage et la

conception même de l'Histoire qui façonnent le conflit actuel et impliquent ainsi toute l'Europe.

Le constat/postulat de départ de Plokhy, également illustré par des cartes, est convaincant : l'Ukraine, située à la jonction de l'Europe et de l'Eurasie, entre forêts et steppe, a constitué un point de rencontre tantôt pacifique, tantôt conflictuelle entre :

- divers peuples (nomades et sédentaires)
- diverses cultures (païennes, nordiques et slaves ; chrétiennes, entre orthodoxie et catholicisme ; musulmanes, avec notamment la Horde d'Or et le khanat de Crimée ; juives, en particulier avec le courant hassidique)
- et entre divers Empires (romain, ottoman, et encore ceux des Habsbourg et des Romanov).

En somme, nous dit-il, la région a été façonnée par le frottement de multiples frontières internes et externes jusqu'à former un éthos unique à même de transcender les identités régionales, ethniques et culturelles – même si la construction de cette nation multiethnique et multiculturelle demeure un « *work in progress* ».

C'est ce que refuse la Russie, qui s'appuie sur une lecture toute particulière du passé soviétique, mais aussi impérial et partant médiéval qu'elle partage avec l'Ukraine, sa « Petite Russie » – tout en dénonçant la « décadence de l'Occident ».

Voici quelques données me semble-t-il intéressantes sur ce passé « partagé », notamment tirées de la très riche et dense histoire de l'Ukraine de Plokhy.

Au cours du XX^e siècle, l'indépendance ukrainienne a été déclarée à quatre reprises :

- en 1918-1920, à Kiev puis à Lviv, mais la Russie bolchevique d'un côté et la nouvelle République de Pologne de l'autre ont rapidement – et violemment – repris les choses en main ;
- en 1939 en Transcarpathie, alors qu'Hitler démantelait la Tchécoslovaquie et entendait rendre la région à la Hongrie ;

- en 1941 à Lviv, sous l'égide de l'Organisation des nationalistes ukrainiens de Stepan Bandera (OUN), qui fut alors envoyé en camp de concentration en Allemagne ;

- et puis en 1991, après le « Premier Maïdan » de 1990 à Kiev puis l'éviction de Mikhaïl Gorbatchev à Moscou, pour l'ensemble du territoire ukrainien. Le Parlement ukrainien se prononça pour l'indépendance le 24 août, et la population, ou plus exactement 90 % des 84 % de votants, lors du référendum du 1^{er} décembre, qui signa *de facto* la fin de l'Union soviétique.

Le mot « Ukraine », lui, est apparu pour la première fois à la fin du XII^{ème} siècle sous la plume d'un chroniqueur de la Rus' de Kiev (ou Ruthénie Kiévienne pour éviter toute confusion avec le terme de « Russie »). Il désignait alors la steppe s'étendant de Pereïaslav (au sud de Kiev sur la rive orientale du Dniepr) à la Galicie (où se trouve Lviv, fondée au XIII^{ème} siècle). La Rus' de Kiev, fondée par le prince viking Oleg de Novgorod à la fin du IX^{ème} siècle, regroupait les différentes tribus slaves de l'Ukraine, de la Biélorussie et de la Russie. Mais à la fin du XII^{ème} siècle, elle était sur le déclin : elle laissait peu à peu place à de multiples principautés slaves qui allaient bientôt tomber sous le joug des hordes mongoles.

En 1918, au moment de la proclamation d'indépendance à Kiev, les étudiants ukrainiens tués par les Bolcheviques (un temps repoussés grâce à l'aide de troupes allemandes et austro-hongroises en échange de blé) furent enterrés avec les honneurs militaires à l'endroit même où un prince viking du nom d'Askold, assassiné par les troupes d'Oleg, fut prétendument enseveli en 882, date de la fondation de la Rus' de Kiev⁷.

Aujourd'hui, l'Ukraine et la Russie exhibent sur leurs billets de banque l'effigie du grand souverain de la Rus' de Kiev Iaroslav le Sage (mort en 1054 – et par ailleurs père d'Anne de Kiev⁸, épouse du roi des Francs Henri 1^{er}), mais l'Ukraine le représente avec une moustache de style cosaque, l'archétype national de l'homme libre et courageux, et la Russie avec une barbe évoquant celle du tsar Ivan le Terrible.

La figure du cosaque, généralement associée à l'armée russe dans l'imaginaire français, est devenue une sorte de parangon dans la psyché ukrainienne après le démantèlement du Hetmanat, l'État cosaque situé sur les rives du Dniepr entre le milieu du xvii^{ème} et la fin du xviii^{ème} siècle, qui a combattu tour à tour tous les empires voisins.

L'œuvre fondatrice de la littérature ukrainienne moderne, l'*Eneïda* du poète et dramaturge Ivan Kotliarevsky, publiée en 1798 mais toujours pas traduite en français, est une parodie de l'*Énéide* de Virgile, dans laquelle les Cosaques sont les Troyens.

De la même manière, l'autre œuvre phare de la littérature ukrainienne, le recueil *Kobzar* (ou « barde ») du poète et artiste Taras Chevtchenko, publié pour la première fois en 1840, célèbre dans une veine somme toute assez romantique les exploits passés des Cosaques tout en déplorant le déclin de l'Ukraine⁹.

Côté politique, l'historien Nikolai ou Mykola Kostomarov, d'ascendance russo-ukrainienne, a certes consacré une biographie au premier dirigeant de l'État cosaque, le hetman Bogdan Khmelnytsky, mais il a surtout publié, en 1847, un ouvrage intitulé *Le Livre de la genèse du peuple ukrainien*, appelant à la création d'une fédération slave dont l'Ukraine serait le centre¹⁰.

Enfin, pour ne citer que quelques exemples emblématiques, quand le compositeur Mykhailo Verbytsky et le poète Pavlo Tchoubynsky ont créé le poème patriotique *Chytche ne vmerla Ukraïny* (« L'Ukraine n'est pas encore morte ») au début des années 1860, à Lviv – alors qu'une bataille faisait rage pour savoir quel alphabet les Ukrainiens de Galicie dépendants de l'Empire austro-hongrois devaient utiliser, et que l'Empire russe en profitait pour bannir toute publication en langue ukrainienne – ils célébraient les héros du passé, en particulier le chef cosaque Severyn Nalyvaïko (mort en 1597). Ce chant, choisi pour être l'hymne national à la fin des années 1910 mais censuré par les Bolcheviques, fut utilisé, de même que le drapeau jaune et bleu créé en Galicie durant la première Guerre mondiale, au moment de la déclaration d'indépendance de 1939 en Transcarpathie. Il fut définitivement adopté pour

symboliser la nation le 5 décembre 1991, puis inscrit dans la Constitution de 1996 – après une légère intervention grammaticale : on ne dit plus « L'Ukraine n'est pas encore morte », mais « La gloire de l'Ukraine n'est pas encore morte, ni sa liberté ! »

Sur le plan culturel, la question de la langue¹¹ et de l'histoire ukrainiennes reste aujourd'hui un enjeu majeur. La Russie de Poutine n'a de cesse, dans les zones qu'elle occupe, de remplacer la signalétique pour y faire figurer la langue russe, ainsi que les manuels d'histoire. En réponse, l'Ukraine a récemment mis en place un plan de lutte contre la propagande russe dans les bibliothèques du pays, chargées de « remplacer la littérature de propagande russe par des textes ukrainiens de qualité et des ouvrages publiés par des éditeurs ukrainiens¹² ».

No Country for Love

Le roman *No Country for Love* de Yaroslav Trofimov, sans être pour autant naturaliste, nous permet d'appréhender ce qu'a pu être le quotidien des habitants de l'Ukraine dans les années 1930-1950. Pour rappel d'ordre général, au début des années 1930, sous Staline, non seulement la politique d'ukrainisation mise en place dans les années 1920 fut complètement abandonnée, et les artistes, les intellectuels et les opposants réprimés, déportés, assassinés, mais une grande famine (Holodomor en ukrainien) orchestrée par les autorités soviétiques fit près de 4 millions de morts dans les campagnes. L'Ukraine, notamment Kiev avec le massacre de Babi Yar, fut également l'un des principaux théâtres de la politique d'extermination nazie entre l'été 1941 et l'automne 1943 (ou plus officiellement le printemps 1944). Après ces horreurs, les Soviétiques furent accueillis en libérateurs, mais ils pratiquèrent à leur tour des purges drastiques parmi les supposés « collaborateurs » des nazis.

Le texte de Yaroslav Trofimov, inspiré nous dit-il d'histoires de famille, peut évoquer à certains égards un journal de souvenirs, et pourrait sans doute aussi susciter l'intérêt de producteurs de télévision ou de cinéma. Le prologue, les 43 courts chapitres répartis en 6 parties et l'épilogue sont tous situés dans

l'espace et dans le temps ; chacun débute par un en-tête indiquant le lieu, le mois et l'année. Toutefois, le texte n'est pas écrit à la première personne.

Le prologue s'ouvre à Kiev, en mars 1953. En pleine nuit. Une femme, Darya, postée à la fenêtre derrière « un lourd rideau de velours rouge » (signe de la mise en scène ?), est témoin de l'assassinat de son mari, un colonel du ministère de la Sécurité d'État, par une silhouette elle aussi familière. Quelques minutes plus tard, le téléphone fourni par la Sécurité d'État sonne ; on demande à parler à son mari. Elle ne signale pas ce qu'elle a vu ; son mari n'est pas rentré. On lui indique qu'elle n'a aucune raison de s'inquiéter et on lui souhaite bonne nuit. *Cut*.

Le chapitre qui suit s'ouvre à Kharkiv en décembre 1930, quelques heures avant la fin de l'année, dans un salon de coiffure où une toute jeune femme répondant au nom de Debora demande, magazine américain à l'appui, la coupe de cheveux de l'actrice Louise Brooks. On ne saura pas avant le chapitre 26 (partie 3), c'est-à-dire à peu près à la moitié du livre, qui est Darya par rapport à Debora ; on ne saura pas non plus avant le chapitre 42 (partie 6) quel type de lien l'assassinat auquel Darya assiste dans le prologue entretient avec la mort de Joseph Staline, le 5 mars 1953. Le roman s'achève en juillet 1954, dans la station balnéaire de Trouskavets.

Yaroslav Trofimov, journaliste de métier, offre ici un récit bien ficelé, tant par la construction que par la multitude de petites touches à même de brosser un contexte géo-historique précis en peu de mots, et sans discours. On rencontre ainsi au fil du livre plusieurs milieux (employés, ouvriers, paysans, militaires, intellectuels, agents du Parti et de la police secrète), plusieurs cultures, plusieurs langues (dont le dialecte *sourjyk*, mélange de russe et d'ukrainien compris par tous) et plusieurs types de nourriture, par exemple. Néanmoins, si l'écriture est fluide et accessible, et le fond romanesque à souhait, quelques références peuvent aussi échapper au lecteur qui ne connaîtrait pas bien l'histoire de l'Ukraine. C'est sans doute ce qui explique la réticence

première des éditeurs anglophones ; depuis le déclenchement de la guerre actuelle, à n'en pas douter, ils se sont tous mis à se documenter. Du côté français, chez Slatkine & Compagnie, on se réjouit également d'avoir acquis un texte qui s'inscrit dans la lignée des romans de Luca Di Fulvio, un des auteurs phares de la maison, traduit par Elsa Damien. Pour ma part, même s'il est de moindre ampleur, je pense que *No Country for Love* pourrait aussi rappeler *L'Art de la joie* de Goliarda Sapienza (traduit de l'italien par Nathalie Castagné, paru au départ chez Viviane Hamy en 2005, et notamment réédité en format poche aux éditions du Tripode en 2016). Yaroslav Trofimov, comme Luca Di Fulvio et Goliarda Sapienza, est d'ailleurs de nationalité italienne – et par ailleurs francophone.

Comme il n'est pas possible de dévoiler l'ensemble du livre ici, je vais me contenter d'évoquer trois points, éléments ou aspects à mon sens particulièrement marquants dans la première partie du livre.

D'abord : l'enthousiasme communicatif de la jeune Debora, 17 ans, issue d'une famille juive laïque et russophone de la petite ville d'Ouman, à plusieurs centaines de kilomètres au sud de Kiev. Nous la rencontrons donc dans un salon de coiffure de Kharkiv, le 31 décembre 1930, bientôt coiffée du fameux carré court de Louise Brooks – grâce à un exemplaire de *Vanity Fair* abandonné par un des ingénieurs américains qui aident les Soviétiques à bâtir l'usine de tracteurs pour laquelle elle travaille elle aussi. Même si le texte est à la troisième personne et qu'il n'y a pas de descriptions *stricto sensu*, on a un peu l'impression de découvrir la ville (le tramway qui circule entre les voitures à chevaux et quelques rares automobiles américaines ou allemandes, les cinémas, les gratte-ciels futuristes qui vont bientôt accueillir le siège du gouvernement ukrainien, la cathédrale de la Dormition qui abrite désormais le radiodiffuseur national, et puis surtout les librairies, qui proposent les derniers romans russes et ukrainiens, mais aussi beaucoup d'ouvrages récents traduits de l'allemand, du français, de l'américain – sans

avoir à se soucier des droits d'auteur puisque l'Union soviétique ne reconnaît pas les lois capitalistes du copyright – par ses yeux, et l'on sent la confiance qu'elle éprouve pour son avenir et celui de son pays malgré les évidentes lacunes de la vie quotidienne. Toutes proportions gardées en matière d'écriture et de contenu, cela rappelle la fougue jubilatoire de certains personnages scientifiques du *Capital rouge* de Francis Spufford (éditions de l'Aube, 2016).

Ensuite : la présence du romancier ukrainien Valerian Pidmohylny, simplement dénommé Valerian ; c'est la mention du titre de son dernier roman, *Misto* (La Ville, 1928 – non traduit en français) qui permet de l'identifier. Debora le rencontre lors d'une soirée organisée après la parade du Premier Mai 1931 dans un appartement de l'immeuble Slovo (littéralement « Mot »), bâti spécialement à la fin des années 1920 pour accueillir les écrivains et les poètes ukrainiens – ceux-là même qui seront réprimés par le régime soviétique de Staline après la dénonciation de la politique d'ukrainisation, le retournement se mettant en place à partir de novembre 1931 si l'on en croit le texte de Trofimov. De fait, les intellectuels, universitaires et artistes présents à cette soirée se retrouvent autour du slogan « Loin de Moscou ! ». Apprenant que Debora lit des auteurs étrangers à la mode (Stefan Zweig, Romain Rolland), tandis que lui s'évertue à traduire des classiques (notamment Balzac), Valerian lui demande si elle songe à devenir écrivain : « Bonté divine, non ! s'exclame-t-elle — Pourquoi pas ? demande-t-il — Vous plaisantez, n'est-ce pas ? Écrire sur quoi ? Je n'ai rien à raconter, il ne m'est rien arrivé. — Eh bien dans ce cas, c'est que tu as de la chance. Beaucoup de chance. » Cette brève conversation impliquant un personnage réel, et mettant par ailleurs en abîme l'acte d'écrire, marque un tournant dans le roman.

Enfin : « *la chaude lumière de coucher de soleil qui colorait la neige d'orange et de rose* » après que Debora a retrouvé, en février 1933, dans le village de Pisky (*a priori* dans le Donbass), son amie Olena enchaînée à un banc avec

trois autres femmes, poussant des cris d'animaux en attendant d'être envoyée en prison pour avoir « *fait de la soupe [avec la chair] de son propre fils* », alors qu'elle avait déjà détaillé sa propre mère en morceaux pour le nourrir lui et ne pas mourir de faim elle-même. C'est à n'en pas douter paradoxal, mais en lisant cette courte description du ciel, je me suis dit que cette phrase-là, cette lumière-là, à ce moment précis, on ne pouvait pas l'inventer.

Je vous laisse découvrir la suite – jusqu'à la station balnéaire de Trouskavets, en juillet 1954. L'ensemble du texte de Yaroslav Trofimov est assurément romanesque, mais ancré dans une réalité historique habilement rendue, propre à dessécher le cœur des âmes les plus généreuses – et propre à faire pleurer les pierres.

Nota bene :

Alors que j'écris cet article, les deux ouvrages évoqués ne sont pas traduits, et le second n'est pas même édité dans sa langue originale. Néanmoins, dans la mesure où la revue *LINKs* est une revue annuelle, il est fort possible qu'au moment où vous lisez ces lignes, les dits ouvrages de Serhii Plokhly et Yaroslav Trofimov soient disponibles dans les librairies de notre pays, déjà chroniqués dans divers journaux, et même, que vous les ayez déjà lus. Entre le moment où j'ai commencé à écrire et terminé la rédaction ce papier, j'ai pu d'ailleurs identifier l'éditeur français des *Portes de l'Europe* : le livre de Serhii Plokhly est aujourd'hui annoncé chez Gallimard pour le 6 octobre 2022 (le nom du ou des traducteurs sera affiché plus tard).

J'ai vu aussi que la Société des Gens de Lettres (SGDL) avait programmé, pour son nouveau festival des 24-25 juin 2022, une table ronde intitulée « La traduction : diversité des langues, richesse de notre patrimoine commun » à laquelle était conviée la traductrice de l'ukrainien Iryna Dmytrychyn, par ailleurs co-directrice de la collection « Présence ukrainienne » chez L'Harmattan, maison depuis longtemps refuge pour de nombreux universitaires¹³.

Enfin, j'ai appris que l'ONG PEN Ukraine pour la protection de la liberté d'expression et des

droits d'auteur avait dressé une liste de cent incontournables de la littérature ukrainienne. En tout, donc, j'espère que les éditeurs français se seront emparés d'au moins quelques ouvrages ukrainiens emblématiques, et m'auront fait mentir, d'ici la parution de *LINKs* 7-8.

¹ Le mercredi 11 mai 2022, le président ukrainien Volodymyr Zelensky s'entretenait par visio-conférence avec des étudiants de Sciences Po, de l'Institut national du service public (INSP), de l'École Polytechnique, de l'Inalco et de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. C'est à cette occasion, évoquant les morts ukrainiens, qu'il a prononcé cette phrase.

² Citations extraites de Roberto Bolaño, *2666*, traduit de l'espagnol Robert Amutio, Paris, Bourgois, 2008, rééd. Gallimard, « Folio », p. 1115-1116. Une nouvelle édition de ce roman monstre a également paru le 6 mai 2022 chez les Éditions de l'Olivier, qui ont entrepris de reprendre toute l'œuvre de Bolaño initialement publiée chez Christian Bourgois en ajoutant des inédits pour proposer des *Œuvres Complètes* de l'auteur chilien, en six volumes. Plusieurs textes importants issus de ces *Œuvres* sont également édités en poche, chez Points. Néanmoins, semble malheureusement manquer à ces *Œuvres complètes* le recueil d'articles et de conférences intitulé *Entre parenthèses*, aujourd'hui épuisé.

³ Les éditions Bourgois publieront d'autres ouvrages d'Evgenia Belorusetz dans les années à venir, comme cela était prévu avant le déclenchement de la guerre. Voir l'article de Dahlia Girgis dans *Livre Hebdo* (accès restreint) : <https://www.livreshebdo.fr/article/ukraine-christian-bourgois-publie-dans-lurgence-un-journal-de-guerre>.

⁴ Le *Literary Hub* a récemment proposé un article de Katerina Volkova sur la vie de l'une des plus importantes maisons d'édition ukrainienne, Vivat, durant la guerre. Voir : <https://lithub.com/life-as-a-book-publisher-in-wartime-ukraine>. En français, Cécilia Lacour a également fait un point sur le marché du livre en Ukraine, dans les colonnes de *Livres Hebdo* (en accès restreint) : <https://www.livreshebdo.fr/article/le-marche-ukrainien-fauche-en-plein-elan>. Dans un autre registre, sur la domination russe de l'Ukraine via le contrôle et la subordination de sa langue et de sa production éditoriale au fil de l'histoire, qui a finalement permis à l'Ukraine de devenir « une nation cosmopolite dans laquelle l'identité n'est pas déterminée par la langue », voir l'article d'Askold Melnyczuk dans le *Literary Hub* : <https://lithub.com/the-russian-war-on-ukraine-has-always-been-a-war-on-its-language/>

⁵ Selon le site de l'éditeur : <https://www.grasset.fr/livres/pour-lukraine-9782246832256>

⁶ Voir l'article de Nicolas Gary dans *Actualité* : <https://actualite.com/article/105495/international/slatkine-cie-remporte-les-encheres-autour-de-no-country-for-love>. Je remercie Henri Bovet, directeur éditorial de Slatkine & Compagnie, de m'avoir offert de lire ce texte encore inédit – et pas même édité.

⁷ Un parc a été créé à cet endroit par les Soviétiques, autour de l'église Saint-Nicolas, dans les années 1930.

⁸ Dite aussi « Anne de Russie » (*sic.*)

⁹ Ce texte a été traduit et publié en français. Voir Taras Chevtchenko, *Kobzar*, traduit de l'ukrainien et annoté par Darya Clarinard, Justine Horetska, Enguerran Massis, Sophie Maillot et Tatiana Sirotchouk, Paris, Éditions Bleu & Jaune, 2015. Voir également Maxime Deschanet, « "Et prouverons, frères, que nous sommes de la lignée des Cosaques." Un mythe pour unir l'Ukraine ? », *Cahiers sens public* n°17-18 (2014), p. 27-40, accessible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2014-1-page-27.htm>

¹⁰ L'ouvrage a été traduit en français en 1956 : Nikolaj Ivanovic Kostomarov, *Le Livre de la genèse du peuple ukrainien*, traduit de l'ukrainien avec une introduction et des notes par Georges Luciani, Paris, Institut d'Études slaves de l'Université de Paris, 1956 (Texte original avec traduction en regard. Thèse complémentaire de 1949.)

¹¹ La première grammaire de la langue ukrainienne fut publiée en 1818.

¹² Voir l'entretien d'Antoine Oury avec Svitlana Moiseeva, vice-présidente de l'Association des bibliothécaires ukrainiens, dans *Actualité* : <https://actualite.com/article/106139/international/en-temps-de-guerre-notre-pays-ne-peut-eviter-une-certaine-censure>.

¹³ Voir le programme du festival de la SGDL : <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/l-actualite-sgdl/4013-le-nouveau-festival-de-la-sgdl>, ainsi que l'entretien d'Iryna Dmytrychyn avec Gabrielle Napoli publié en avril 2022 dans la revue *En attendant Nadeau* : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/04/20/entretien-iryna-dmytrychyn/>

Le secret dans le secret, le tour d'écrou chez Proust et Fitzgerald

Vincent Fleury

La lecture consiste à faire entrer en soi la pensée d'un ou plusieurs autres. Cependant, les personnages des œuvres eux-mêmes semblent parfois rentrer dans la pensée d'autres personnages à l'occasion de véritables révélations qui créent un effet exceptionnel de lecture, le lecteur entrant deux fois, de façon gigogne, dans la pensée d'un autre. Cet effet de lecture est particulièrement massif dans deux scènes emblématiques de l'œuvre de Proust et de Fitzgerald qui présentent des points communs et qui illustrent la force du mécanisme de double lecture imbriquée. Ces deux scènes permettent aux auteurs de faire de façon performative la démonstration du sens de la lecture, qui est de briser la solitude de la pensée.

Avec leurs outils modernes comme l'IRM fonctionnelle, l'imagerie de fluorescence, ou la microscopie électronique, les neurosciences nous révèlent peu à peu le flux de pensée dans un cerveau humain. Cette petite chose d'à peine un kilo contient des milliards de neurones, des centaines de milliards de connexions, et le long de cette époustouflante architecture arborisée circule un flux de pensée à environ 100 mètres à la seconde soit de l'ordre de 300kms/heure. Autant dire que la pensée est une tempête sous un crâne, dont la surface est notre conscience silencieuse, intériorisée, introspective à l'extrême. L'ouragan mental, vu du point de vue de l'observateur scientifique, contraste avec le calme général des individus. Quoi de plus taiseux et morne qu'un wagon de train de banlieue bondé, où se côtoient d'innombrables cerveaux contraints au silence chacun dans sa boîte, à suivre seuls le fil de leurs pensées secrètes.

Car, chacun le sait, la pensée est secrète, silencieuse, en apparence absente. Le volume effectif d'échange entre personnes est pratiquement infinitésimal, comparé au flux continu de pensées secrètes d'une journée ordinaire. (Le nombre de pensées mesurées par les instruments des sciences cognitives est de l'ordre de 6000 par jour¹). Chaque personne vit dans sa tête une « trépidation » interne, mais en façade une solitude objective et froide, fendue de quelques échanges qui déchirent cette solitude comme un voile sur la nuit intérieure, et glissent entre les âmes un petit aperçu du flux de pensées intérieures. Il est virtuellement

impossible de communiquer à l'autre l'entièreté de sa pensée ce pourquoi les mots les plus forts sont synthétiques : je t'aime, je te hais, étant des expressions qui valent mille mots. Nous ne faisons que parler en résumés extrêmement grossiers ; nous abrégeons.

La lecture est un moment différent, par lequel il est possible d'entrer dans la pensée de personnes, en l'espèce de personnages, et d'entretenir une illusion, un ersatz de révélation du secret des pensées. Le temps de la lecture étire la télégraphie mentale, et l'on peut absorber la pensée d'un autre par la lecture de cette pensée, qui constitue en elle-même notre propre pensée, le temps de cette lecture. Ainsi, notre cerveau peut absorber, épouser la pensée d'un autre, par la lecture, lever une part de l'intime secret. Il s'agit bien entendu d'un artifice, d'une ivresse, mais d'un artifice plaisant, et volontaire, le temps de la lecture au moins. Imaginons un auteur passant sa vie à écrire, pour un lecteur passant sa vie à le lire, et nous aurions le cas limite de la pensée d'une personne parvenant à « décalquer » la pensée d'une autre.

Plus nos échanges sont brefs, plus ils sont synthétiques ; plus l'écriture est longue – et Marcel Proust comme Francis Scott Fitzgerald, sont longs –, plus elle est analytique. Par le principe du narrateur omniscient, le lecteur sait tout ou presque des pensées et des motivations de personnes de papier. Cette libération du secret des pensées glisse suivant deux curseurs. Le travail de l'auteur peut bien entendu brouiller les pistes, comme, par exemple, dans *Piège*

pour Cendrillon (1963) de Sébastien Japrisot, où le personnage principal, amnésique, essaie de reconstituer les circonstances d'un meurtre sans savoir s'il en est la victime, ou l'assassin. Dans ce cas, un piège est bien là, non pas tant pour Cendrillon, que pour le lecteur. *A contrario*, un ouvrage tel *La Recherche du temps perdu* s'étirant sur des décennies, et rapportant le travail d'un auteur consacrant l'essentiel de sa vie à écrire, commence à se rapprocher d'une lecture mimétique d'une pensée.

Cependant, personne ne lit dans nos pensées, et nos échanges verbalisés peuvent être hypocrites. Du peu que nous entendons des autres, il faut encore se méfier ; tout peut être faux, tordu, mensonger. De même, si l'écriture consiste à donner au lecteur un accès à des pensées, il ne s'agit pas de pensées réelles mais de pensées livresques, ce qui permet aux auteurs toutes sortes d'effets d'écriture, basés sur la manipulation, le jeu avec le lecteur, qui accepte implicitement de se laisser emporter par la mécanique de l'auteur (*suspension of disbelief*). On traduit souvent ces effets d'écriture par le terme d'habileté.

Je ne suis ni critique littéraire, ni neurobiologiste, mais cependant auteur de romans policiers, et je sais d'expérience que les effets de lecture s'organisent autour de points de bascule : révélations, rebondissements, renversements de situation. Ces rebondissements peuvent être de diverses natures. Dans le cas d'un livre policier, les principaux rebondissements proviennent techniquement d'un jeu au sein du trio assassin-victime-enquêteur, comme analysé par Jacques Dubois dans *Le roman policier ou la modernité* (2005)² où le lecteur découvrira, par exemple, que l'assassin est un des enquêteurs, ou que l'assassin est la victime, etc. Chaque livre décline une situation, dans une typologie relativement convenue. Ces rebondissements causent des effets de saisissement, presque de ravissement, le moment intense de la lecture est celui où un secret est révélé.

Cependant, cette révélation opère comme une cerise sur le gâteau, l'ensemble du livre donnant de façon conventionnelle à lire un flot de pensées normalement tenues physiquement secrètes, puisqu'en principe inaccessibles

dans le cerveau des personnages. La lecture de ce fait est un soulagement, un adoucissement de notre condition : elle rend normale la connaissance intime des autres dont nous sommes habituellement privés, connaissance intime qui cristallise dans le roman policier, avec la révélation d'un secret final.

La nature de la révélation, et le mécanisme de la révélation vont jouer un rôle dans l'effet de lecture. Dans les romans policiers, le secret finalement révélé (tel le *whodunit* chez Agatha Christie), concerne généralement les personnages de l'histoire seulement. Cependant, les révélations peuvent également embrayer un engrenage qui sollicite l'auteur lui-même, comme nous allons le voir à travers deux scènes emblématiques de la littérature, l'une dans l'œuvre de Proust, l'autre dans l'œuvre de Fitzgerald, qui présentent des points communs.

Celle de Proust concerne la très fameuse scène d'accouplement entre Charlus et Jupien, dans *Sodome et Gomorrhe*. Dans cette scène, le narrateur surprend le baron de Charlus et Jupien, un ancien giletier devenu palefrenier des Guermantes qui occupe une boutique dans la cour de leur Hôtel particulier. Le narrateur est d'abord derrière un store au pied d'un escalier d'où il voit la scène de séduction entre Charlus et Jupien, puis caché à l'étage de la boutique d'où il entend une véritable scène d'amour charnel entre les deux hommes.

Chacun sait que le thème de l'homosexualité est sous-jacent dans *la Recherche du temps perdu*, mais bien évidemment dans le contexte du début du ^{xx}ème siècle, « l'inversion » des personnages demeure un fait caché « dans le placard » qui n'apparaît qu'elliptiquement. Pour la société de ce début du ^{xx}ème siècle, l'homosexualité est quasiment une maladie, et les homosexuels fonctionnent par la double pensée, leurs faits et gestes évitant de trahir leur condition. En ce sens la scène d'accouplement entre Charlus et Jupien fonctionne comme une révélation. Mais c'est une révélation doublement intéressante du point de vue de la lecture. D'une part parce qu'elle modifie rétrospectivement la lecture du personnage de Charlus : tout ce qu'il a pu dire ou faire, est à revoir du point de vue de ce secret.

Cette révélation implique une relecture de la lecture, une repensée. Mais de surcroît, la révélation a lieu par les yeux d'un personnage qui perce le secret.

Dans le roman, le personnage principal, n'a pas accès aux pensées secrètes de Charlus. C'est par hasard qu'il comprend que Charlus est un « inverti » en assistant d'abord à la scène de séduction, puis au rapport sexuel entre Charlus et Jupien. Le narrateur de *la Recherche* éprouve lui-même l'effet de révélation des pensées secrètes de Charlus. Proust était-il homosexuel lui-même ? Pour certains, la question reste ouverte³. Cependant, il faut bien que l'homosexualité en quelque sorte turlupine Marcel Proust pour que figure dans l'ouvrage une scène de rapport sexuel qui sans être explicite, ne fait cependant aucun doute, en raison notamment des allusions hygiénistes du narrateur⁴.

Entendons bien : ce n'est pas que Proust écrive un ouvrage sur l'homosexualité ; ce n'est pas non plus qu'il fasse figurer dans la *Recherche* un personnage ouvertement homosexuel qui serait en quelque sorte le représentant ou le porte-drapeau du genre. Non : c'est un personnage, le narrateur, qui découvre fortuitement l'inversion de Charlus, autrement « non dite », laquelle découverte oblige à repenser les pensées du baron, et pratiquement à relire l'ouvrage entier sous un éclairage définitif⁵.

La situation concrète décrite par Proust est celle du narrateur à l'abri dans la resserre, qui observe Charlus et Jupien à travers une petite huisserie. Le narrateur est évidemment surpris par ce qu'il « voit », plutôt entend. Mais à quoi assistons-nous exactement ? Le narrateur est-il en train de voir Jupien sodomiser le baron de Charlus, ou bien n'est-il pas plutôt en train de lire le récit qu'en fait Marcel Proust ? Ni l'un ni l'autre. Rien de tout cela n'existe, ailleurs que dans l'esprit du lecteur, qui donne brièvement vie aux personnages en fondant les mots de Proust dans son activité psychique propre. Que fait le lecteur à cet instant ? Il découvre prétendument la réalité de la personnalité de Charlus, en perçant l'écran qui nous sépare des pensées d'autrui, à travers le spectacle qu'en voit le narrateur. Cependant, lire la pensée d'une personne, comme celle du narrateur,

consiste aussi à percer un écran en sorte que le lecteur accède à l'hypothèse homosexuelle en perçant deux écrans successifs. Évidemment, ces deux écrans successifs sont donnés à lire par l'auteur, qui surplombe la situation en tant qu'écrivain, véritable magicien thaumaturge, fantôme caché derrière un troisième écran. Cette scène de pénétration est l'occasion d'une pénétration symbolique révélant un secret à travers un double emboîtement, ou plutôt d'un double désemboîtement donnant à voir par la pensée de l'un, la pensée d'un second, qui révèle la pensée d'un troisième.

Cette scène partage avec une scène de *Tender is the Night* (*Tendre est la Nuit*, 1934) de Fitzgerald de fortes ressemblances. On le sait, l'obsession sous-jacente à l'œuvre de Francis Scott Fitzgerald est non pas l'homosexualité, mais la schizophrénie. La compagne de Fitzgerald, Zelda, était schizophrène. Ce qui apparaissait comme une fantaisie dans sa jeunesse, avait progressivement pris une tournure pathologique. Ses accès de démence la conduisirent en hôpital psychiatrique. Peu après la mort de Fitzgerald, elle périt elle-même dans l'incendie de son asile. Fitzgerald avait écrit à propos de sa situation : « *j'ai perdu l'espoir sur les petits chemins qui mènent à l'asile de Zelda*⁶ ».

Tendre est la Nuit est le dernier ouvrage majeur de Fitzgerald – si l'on excepte *The Love of The Last Tycoon* ou *The Last Tycoon* (*Le Dernier Nabab*, 1941), inachevé et posthume – ; il est largement dévolu à la question de la santé mentale, et à l'amour possible pour une personne malade. Cependant, la schizophrénie partage avec l'homosexualité un point commun, non pas que l'homosexualité soit une maladie, mais ils impliquent au temps des auteurs, et peut-être encore aujourd'hui, une forme de dédoublement de la pensée. Par ailleurs, la honte et l'opprobre que Proust semblait avoir vis-à-vis de l'homosexualité est partagée par Fitzgerald vis-à-vis de la schizophrénie.

À dire vrai, le point commun va un peu au-delà, au sens où, si l'homosexualité peut impliquer une double pensée, la situation est plus complexe pour un écrivain. En effet, qui est le narrateur de la *Recherche* ? Par effet de lecture, on entend qu'il s'agit de Marcel Proust

lui-même. Et en effet, bien qu'il ait pris grand soin d'éviter de nommer le narrateur, dans *La prisonnière* Albertine le nomme à deux reprises « Marcel ». Par conséquent, le narrateur Marcel, découvre fortuitement, avec surprise, l'homosexualité de Charlus, qui est un personnage inventé par Proust, qui manifeste son intérêt pour la question. Ainsi, le Proust Marcel de l'état civil, écrit un livre où le personnage Marcel Proust, qui n'est pas inverti lui-même, et a même plusieurs relations féminines, semble découvrir, pour les besoins du récit, l'inversion du personnage que Proust Marcel a délibérément inventé pour parler d'homosexualité. C'est donc bien une forme très précise de schizophrénie, qui, sans être pathologique, témoigne d'une pensée fragmentée par les besoins de l'écriture, mais qui renvoie ou reflète de façon mimétique la double pensée de l'auteur dans la société. On notera également que, dans *Tendre est la nuit*, le personnage principal, le médecin Dick Diver rapproche ponctuellement l'homosexualité de la folie dans un moment où il trouve à tous les deux un certain charme⁷.

Dans *Tendre est la Nuit*, l'un des personnages principaux, Nicole, est schizophrène. Elle l'est devenue vers l'âge de quinze ans, suite à un inceste (elle a été violée par son père). Son mari Dick Diver, médecin, l'a épousée alors qu'elle était une de ses patientes. Il fait tout pour la maintenir dans un état de rémission. Leur amour est un des moyens de cette rémission. Elle a malheureusement des crises qui révèlent sa folie. La première partie de *Tendre est la nuit* expose un certain nombre de personnages vivant une vie de villégiature sur la côte méditerranéenne française (la Riviera). Quelques riches, et leur nuée de pique-assiettes s'adonnent à leurs loisirs, et à des fêtes ouvertement « vulgaires », où l'on pourra marivauder. Le médecin Dick Diver et sa femme Nicole, organisateurs des fêtes, sont au centre des attentions. Un écrivain est là, Albert McKisco qui essaie d'écrire des histoires de riches (mise en abyme de Fitzgerald). Cependant, sa femme Violet a vu quelque chose « là-haut » dans l'appartement des Diver à l'occasion d'une fête, qui l'a secouée ; divers personnages lui intiment l'ordre de ne pas en parler.

L'histoire déroule une tentative de séduction de Dick Diver par la jeune actrice de dix-sept ans Rosemary, qui vient de se rendre célèbre avec son rôle dans le film *Daddy's girl*. Dick Diver repousse ses avances et lui explique combien il aime sa femme ; une relation avec elle n'aurait pas de sens. À l'occasion d'un voyage, un drame vient cependant secouer la narration : un des amis des Diver a une embrouille avec une bande de malfrats qui finit par le meurtre d'un Noir, Jules Peterson, dans la chambre de Rosemary. Dick Diver déplace le corps vers les couloirs dans une « position plausible » pour éviter des histoires au groupe de touristes. Il demande à sa femme de lui apporter des draps et dessus de lit propres pour le lit de Rosemary, et lui donne rapidement en échange les draps souillés du sang de Peterson. Revenue dans sa suite, Nicole choquée par la vue du sang décompense. La scène que nous mettons en miroir de l'accouplement bruyant de Jupien et Charlus dans la cour des Guermantes a lieu dans la suite d'hôtel des Diver, entre le salon et la salle de bains.

Alors qu'il vient de déplacer le corps de Peterson pour éviter d'être impliqué dans le crime, Dick Diver retourne auprès de son épouse. Restée un peu en arrière sous le coup de l'émotion, Rosemary entend des cris effrayants venant de la salle de bain⁸. Elle s'en approche et découvre Nicole agitée et hurlante dodolant de façon psychotique et prononçant des paroles folles à l'intention de son mari : elle veut porter les draps tâchés de sang et s'en faire un costume. Ainsi Rosemary découvre le secret des Diver, et comprend ce que Violet McKisco avait vu, et qu'il lui avait été interdit de dire : Nicole Diver est sujette à des crises de démence.

Bien entendu cette scène n'est pas exactement homologue à l'accouplement de Charlus et Jupien. Elle présente néanmoins sur le plan de la structure des points communs qui expliquent largement l'effet de lecture qu'elle produit, qui est semblable à l'effet produit par la scène de *Sodome et Gomorrhe*.

Il y a un secret, ce secret est suggéré par Violet depuis les premiers chapitres du livre. Le récit est opéré suivant le point de vue de Rosemary, qui découvre d'abord de loin des cris très

significatifs et inquiétants, sans encore avoir vu Nicole (les cris sont également importants dans la scène Charlus-Jupien, cris associés d'ailleurs à l'idée de crime⁹). En se rapprochant, elle assiste à la scène qui révèle la folie de Nicole. Cette révélation oblige à repenser, relire, ce qui a été lu depuis le début du livre : tout ce que fait le couple est en réalité organisé par une double pensée, la recherche d'une normalité, en lutte contre la schizophrénie de Nicole. En réalité, le Docteur Diver est perpétuellement en train de surveiller son épouse, qu'il aime profondément, pour tenter de la maintenir dans un état normal ; il ne sort pour ainsi dire pas de l'anamnèse médicale. La révélation a lieu à travers le regard effaré de Rosemary. Une fois encore, ce n'est pas que Fitzgerald écrive un livre sur la folie, ce n'est pas non plus qu'un personnage soit d'emblée fou, et décrit comme tel. Au contraire, tout est calme et volupté sur la french Riviera, jusqu'à ce que, sous le regard d'un tiers, on découvre la fausseté de la situation, et le terrible secret des personnages.

Comme dans Proust, un double écran est percé, l'écran de la folie de Nicole, percé à travers l'effarement de Rosemary qui nous est donné à lire. Le secret d'une pensée (malade) est perçu à travers la pensée normalement secrète de Rosemary, et cette lecture sert en réalité à dés-emboîter la vie même de Fitzgerald anéantie par la folie de Zelda, car c'est de cela dont le livre parle, au fond. On a pu dire de *Tendre est la nuit*, qu'il s'agit d'un livre sur le chagrin, la tristesse de l'aggravation de la folie notamment, pour les proches qui aiment la malade.

Pour les besoins de la conclusion, nous admettons que ces deux scènes produisent un effet de lecture très puissant, le plus puissant. Si l'on admet une sorte d'échelle dans l'émotion que la lecture peut susciter, force est d'admettre que la scène « Charlus et Jupien », comme la scène « Dick et Nicole Diver » figurent parmi les scènes les plus puissantes de la littérature, ce que confirme d'ailleurs l'épaisse bibliographie les concernant¹⁰.

Or, quel est le ressort de cet effet ? Par définition la lecture consiste à intérioriser la pensée d'un autre, le plaisir qu'elle procure a pour

essence une forme de soulagement d'accéder à une pensée pleine et entière, elle permet d'évacuer la frustration, en jouissant enfin de la pensée d'un autre. Dans le cas particulier de ces deux scènes, la révélation d'un secret procure une forme de libération en donnant soudain une densité et un sens aux bribes¹¹.

Cependant le lecteur n'est pas informé du secret directement par l'auteur, mais indirectement par le truchement de la pensée d'un personnage qui éprouve cette libération. Le fait de lire la révélation du secret, par la pensée et le ressenti qu'en éprouve un personnage cause un double effet de pénétration dans la pensée d'autrui : le lecteur pénètre dans la pensée de celui qui pénètre dans la pensée, d'une façon pratiquement gigogne, ou en poupées russes (fractale ?). En ce sens, Proust et Fitzgerald donnent un tour de vis ou d'écrou au mécanisme de la lecture et démontrent de façon performative que le sens de la lecture est de pénétrer le secret de la pensée d'autrui, ou à tout le moins, d'en avoir l'illusion.

Cependant dans le cas particulier de ces auteurs, le secret dans le secret, tenu à distance par l'habileté de l'auteur, qui emboîte les personnages comme autant d'objets transactionnels, est précisément le point focal de la véritable pensée secrète de l'auteur : l'homosexualité dans un cas, l'amour pour une schizophrène dans l'autre, au point que cette révélation cesse d'être une illusion pour constituer un véritable aveu.

¹ Julie Tseng et Jordan Poppenk, « Brain meta-state transitions demarcate thoughts across task contexts exposing the mental noise of trait neuroticism », *Nature Communications* 11(3480), 2020. <https://doi.org/10.1038/s41467-020-17255-9>

² Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.

³ Il l'est assurément et, d'ailleurs, il ne s'en cache pas sans le claironner. (N.d.R).

⁴ « *J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir, surtout quand s'y ajoutent – à défaut de la peur d'avoir des enfants, ce qui ne pouvait être le cas ici malgré l'exemple peu probant de la Légende dorée – des soucis immédiats de propreté.* » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol.

III, *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 11. Désormais RTP, III, I.

⁵ « [...] tout ce qui avait paru jusque-là incohérent à mon esprit, devenait intelligible, se montrait évident comme une phrase, n'offrant aucun sens tant qu'elle reste décomposée en lettres disposées au hasard, exprime, si les caractères se trouvent re-placés dans l'ordre qu'il faut, une pensée que l'on ne pourra plus oublier. » *Id.*, p. 16.

⁶ « I have lost my capacity to hope on the little roads that led to Zelda's sanitarium », in John L. Parker Jr., *Runners & Other Ghosts on the Trail*, Tallahassee, Cedarwinds Publishing. Company, 1983.

⁷ « Pour Dick, le charme avait toujours une sorte d'existence propre, que ce fût, oui, la pédérastie, la folie etc. » Francis Scott Fitzgerald, *Tendre est la Nuit*, trad. fr. Marguerite Chevalley, Paris, Stock, 1975.

⁸ « Et maintenant Rosemary elle aussi pouvait entendre de plus en plus fort une orgie verbale inhumaine qui traversait les trous de serrure les fentes des portes se répandait dans tout l'appartement et suggérait des choses horribles ». *Ibid.*

⁹ « Car d'après ce que j'entendis les premiers temps dans [la boutique] de Jupien et qui ne furent que des sons inarticulés, je suppose que peu de paroles furent prononcées. Il est vrai que ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgéait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime. » RTP, III, I, p. 11.

¹⁰ Voir par exemple Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, Paris, PUF, 1964.

¹¹ « Elle restait là tremblante, maintenant elle savait ce que Violet McKisco avait vu, dans la salle de bains de la villa Diana. » Francis Scott Fitzgerald, *Tendre est la Nuit*, op. cit.

Art(s) and (some) Thoughts

Art(s) et (quelques) réflexions

Des-obsolescence numérique. Faire art du détournement, du recyclage et de la bricole. Autour de l'œuvre de Benjamin Gaulon (2013-2022)

Jean-Paul Fourmentraux

Au point de départ, j'ai été sensible à une espèce d'injustice dont notre civilisation s'est rendue coupable envers les réalités techniques. On parle d'objets esthétiques, on parle d'objets sacrés, mais n'y a-t-il pas des objets techniques ? J'ai voulu employer la même expression parce qu'il m'a semblé que cette symétrie pourrait attirer l'attention sur une lacune. Si on laisse de côté cet aspect initial, qui est plutôt une motivation qu'une raison, je crois qu'on pourrait dire qu'« objet technique » doit s'entendre en deux sens : est objet ce qui est relativement détachable, comme ce microphone, comme une pièce qu'on peut vraiment emporter avec soi, ce qui suppose qu'elle soit de dimensions manipulables et correspondant aux forces du corps humain. D'autre part, est objet aussi ce qui, dans l'histoire, peut être perdu, abandonné, retrouvé, en somme ce qui a une certaine autonomie, une destinée individuelle. Quand l'industrie produit des objets, qu'elle les lance sur le marché, après elle se désintéresse d'eux et ils ont une existence toute personnelle. En somme, ce sont comme des organismes, bien qu'ils ne soient pas vivants. Voilà pourquoi on peut parler d'objets¹.

Le déchet de quelqu'un est le trésor de l'autre².

Au-delà de leurs fonctionnalités programmées, les propriétés d'un objet technique se révèlent particulièrement lorsque celui-ci vient à dysfonctionner. Comme pour un corps malade, c'est lorsqu'une machine ne marche pas, qu'elle « fait problème », que l'on prend pleinement conscience de son existence et que l'on se met à développer à son endroit un regard critique et réflexif. Plutôt que de seulement considérer ces incidents techniques comme des anomalies délétères, qui viendraient perturber nos existences en paralysant nos machines, il est sans doute possible d'envisager qu'une machine défaillante n'est que très rarement une machine morte, ou atteinte d'une panne rédhibitoire, impossible à réparer et dont il conviendrait de se débarrasser. Au contraire, bien souvent la machine (sur)vit encore à ses dysfonctionnements, elle manifeste alors d'autres « modes d'existences », d'une intensité qui peut être supérieure à celle qu'on lui connaît lorsqu'elle semble dans son état normal. La machine adopte d'autres comportements et génère d'autres effets lorsqu'elle se met à défaillir. Elle exhibe sa

matérialité, plutôt que sa fonctionnalité, fait surgir l'imprévisible et l'inattendu. Mais, à cet égard, la machine de l'ère numérique s'apparente désormais davantage à une « boîte noire », un outil performatif qui est aussi un système clos. Comme le montrent les travaux de l'archéologue des médias américain d'origine allemande, également historien de la littérature, Friedrich Kittler, les machines numériques fonctionnent aujourd'hui en « mode protégé », en ce qu'elles privent leurs utilisateurs de toute possibilité d'entrer dans les systèmes pour les déchiffrer et en faire des partenaires d'activité et de pensée. Fortement prescriptives, ces machines numériques, à l'instar de l'ordinateur, cessent peu à peu d'être des machines d'écriture, au sens où le hardware, le software et les interfaces sont toujours plus verrouillées. Dans ce contexte, tout incident technologique peut être vécu comme un traumatisme et révèle le leurre du pouvoir de maîtrise technique. Prenant à rebours la double idéologie de l'innovation permanente et de l'obsolescence programmée, certains artistes choisissent



Fig. 1. © Recyclism, aka Benjamin Gaulon, Refunct media, hardware hacking/sampling, 2013-2020.

d'ausculter le caractère souvent précaire des techniques et les situations de fragilité qui nous lient aux machines. Quels sont les symptômes et les effets d'une machine défaillante ? Qu'est-ce qui continue de nous attacher aux machines même lorsque celles-ci résistent ou nous échappent ? Comment s'opère l'équilibre entre défaillance, confiance et défiance ?

Déprogrammer l'obsolescence

L'obsolescence programmée, associée aujourd'hui au manque de durabilité des produits industriels, est souvent perçue comme un vice de fabrication, délibérément caché. Mais le recul historique montre aussi que l'obsolescence a parfois bénéficié d'un examen bienveillant. À la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle, la prévision d'obsolescence a même pu être envisagée comme une vertu, ouvertement préconisée par les industriels et les économistes de l'époque, tantôt comme une source de progrès et de prospérité, tantôt comme une promesse d'égalité et d'émancipation. En effet, le cycle du renouvellement rapide des produits permettait d'une part d'accompagner et de soutenir l'évolution des techniques, et d'autre part de soutenir et de favoriser la transformation des goûts. La production s'est alors axée vers des produits moins durables, mais dont le temps et les coûts de fabrication pouvaient être largement réduits. Les produits devenaient par conséquent moins rares et plus accessibles, au bénéfice d'une part supposée plus large de la population, qui n'aurait auparavant nullement pu en bénéficier. La fabrication de produits dits « jetables » a de ce point de vue été exemplaire, valorisée par le caractère plus pratique, hygiénique, peu cher, de ces nouvelles marchandises. Bien sûr, l'enrichissement se jouait ailleurs, dans le privilège de biens plus durables, mais le progrès valorisait alors le nouveau, la mode, la promesse d'un épanouissement sans cesse reconduit et intensifié.

L'industrie des technologies informatiques semble incarner à elle seule l'acmé de cette tendance à la péremption et au renouvellement permanent des marchandises et des goûts. Des machines telles que les

ordinateurs, les téléphones portables, les tablettes et les téléviseurs (appareils de plus en plus nombreux : 3 milliards d'utilisateurs début 2020 et bientôt 4 milliards en 2030) se succèdent à un rythme toujours plus grand, proposant sans cesse de « nouvelles » versions, interfaces, mises à jour, qui assèchent la valeur et l'usage des modèles qui les précèdent. Leur évolution technique promet une vitesse de traitement supérieure, un écran plus grand ou de meilleure résolution, une interface plus agréable, en imposant comme seul choix possible la mise au rebut des appareils de génération antérieure (souvent après une très courte période d'utilité, entre 1 et 4 ans) alors même que ces derniers fonctionnent encore. Car il faut bien s'adapter à la nouvelle connectique, aux versions logicielles plus récentes qui nécessitent et appellent le nouvel appareil. Sans quoi, leur usager se verrait immédiatement privé du fonctionnement de nombreuses applications, impossibles à mettre à jour. Il s'agit donc d'une injonction et d'un piège souvent incontournables et absolument inégalitaires, laissant la frustration aux plus démunis et octroyant le vertige de l'exceptionnalité et de l'innovation aux plus favorisés.

Le mythe de la dématérialisation des flux d'information promettait paradoxalement de réduire l'impact des activités humaines sur l'environnement. Les ressources naturelles auraient dû être préservées. Certes, en apparence au moins, le courrier électronique est censé limiter la consommation de papier. Mais dans les faits, à la faveur de la généralisation des imprimantes, sa consommation a littéralement doublé au cours des vingt dernières années. Par ailleurs, la croissance exponentielle des échanges numériques et donc des flux de données a engendré une augmentation très significative de la consommation d'électricité. Ces flux devant être gérés depuis ce que l'on nomme désormais les grands centres de données (*data center*), eux-mêmes en constante expansion, qui concentrent des milliers de terminaux en surchauffe et dont l'entretien et le refroidissement présentent un coût énergétique

démessuré, accentuant considérablement le réchauffement climatique³.

À l'ère de l'anthropocène et notamment de la prise en compte de l'impact environnemental du numérique, les mentalités changent inéluctablement. Le point est particulièrement sensible depuis quelques années concernant les produits informatiques, dont la production cause un appauvrissement des écosystèmes, du double fait de l'extraction de métaux rares et précieux nécessaires à la production des nouvelles machines et du caractère très toxique des anciennes machines mises au rebut. Aujourd'hui, de nombreuses politiques sont développées en faveur de la durabilité. Articulées à l'évolution des mentalités, ces dernières visent surtout à lutter contre les effets dévastateurs de l'injonction au remplacement constant des produits, ainsi que de la production exponentielle de déchets extrêmement polluants qu'engendre ce renouvellement. Face à des pratiques qui peuvent désormais être considérées comme des fraudes, voire des tromperies ou des arnaques, se développent des contre-feux : lutte contre la pollution et le gaspillage, actions en faveur de la réparabilité, de l'entretien et de la maintenance des machines. L'obsolescence programmée est peu à peu considérée comme un délit. En 2014, la Loi de transition énergétique pour la croissance verte prévoit de punir de 2 ans d'emprisonnement et 300 000 euros d'amende « l'ensemble des techniques par lesquelles un metteur sur le marché vise à réduire délibérément la durée de vie d'un produit pour en augmenter le taux de remplacement ». La réduction provoquée et dissimulée de la durée de vie des appareils est donc passible de sanctions. Plusieurs organismes citoyens, dont l'association Halte à l'obsolescence programmée (HOP), fondée en 2015, traduisent en acte ce texte de loi, notamment via le dépôt de plaintes : contre Apple en 2017, accusée d'avoir diffusé une mise à jour qui entravait délibérément les performances des appareils (iPhones) les plus anciens⁴ ; contre Amazon, en 2019, pour pratiques commerciales trompeuses, relatives au manque d'information sur la durée légale de garantie des produits vendus. La pollution

numérique tend ainsi à devenir un problème public.

ReFunct Media : l'art de (dé)jouer la panne

Adepte d'une contre-histoire des techniques, le chercheur et artiste des médias Benjamin Gaulon prend à bras le corps ces dilemmes de l'écosystème numérique en faisant de la bricole son mode opératoire. Ses œuvres et installations s'attachent notamment à réanimer des machines périmées, rendues obsolètes par l'industrie et le marché. Gaulon interroge la place des déchets de notre ère électronique-numérique marquée par la surconsommation et par le renouvellement permanent de ses produits. Afin de déjouer le scénario de l'obsolescence programmée, il braconne du matériel électronique ou informatique ayant perdu sa valeur marchande (que les fabricants nous invitent à remplacer par leurs nouvelles versions), autant de rebus technologiques desquels il extrait des ressources en attente de nouveaux usages. Cette « science du concret » qu'incarne le bricolage chez un auteur comme l'anthropologue et ethnologue Claude Lévi-Strauss⁵ sous-tend plusieurs idées et principes : 1) l'emploi de matériaux tirés d'une accumulation d'objets, de choses qui n'ont pas vraiment d'utilité mais qui sont tout de même gardées car « ça peut toujours servir » ; 2) l'ensemble forme un « univers instrumental clos » à partir duquel le bricoleur conçoit de nouvelles formes, car il faut toujours s'arranger avec « les moyens du bord » ; 3) le bricolage opère toujours par des voies détournées⁶, sans planification à priori, ce qui distingue la figure du bricoleur de celle de l'ingénieur. Lévi-Strauss expliquait ainsi comment « l'art pouvait s'insérer à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur⁷ ».

En tacticien des médias prônant le *critical making*⁸, Benjamin Gaulon partage volontiers cet élan et son savoir-faire en organisant des ateliers de travail collectifs⁹ axés sur le détournement et le recyclage d'appareils trop hâtivement jugés obsolètes et abandonnés par le progrès technique.

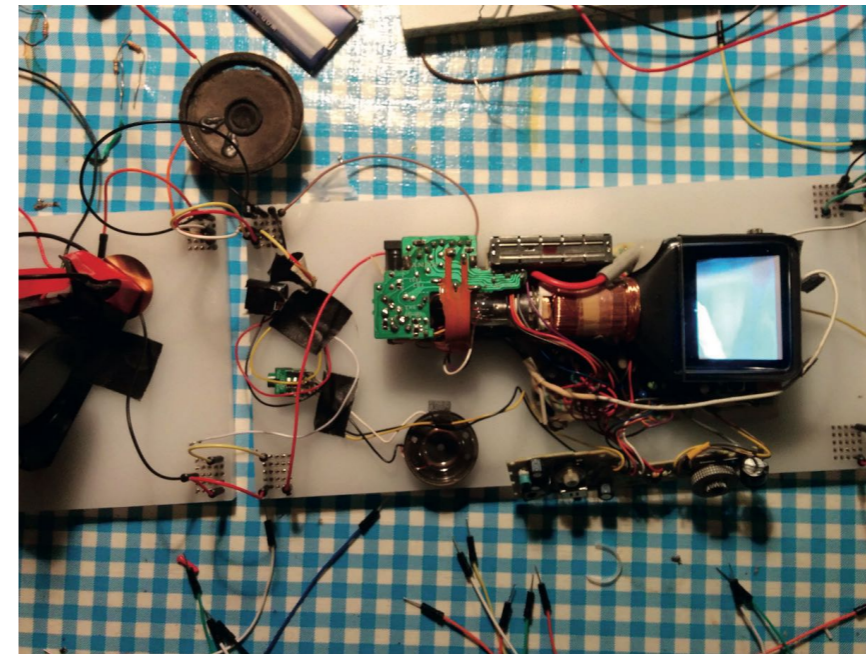


Fig. 2. © Recyclism, aka Benjamin Gaulon, Refunct media, hardware hacking/sampling, 2013-2019.

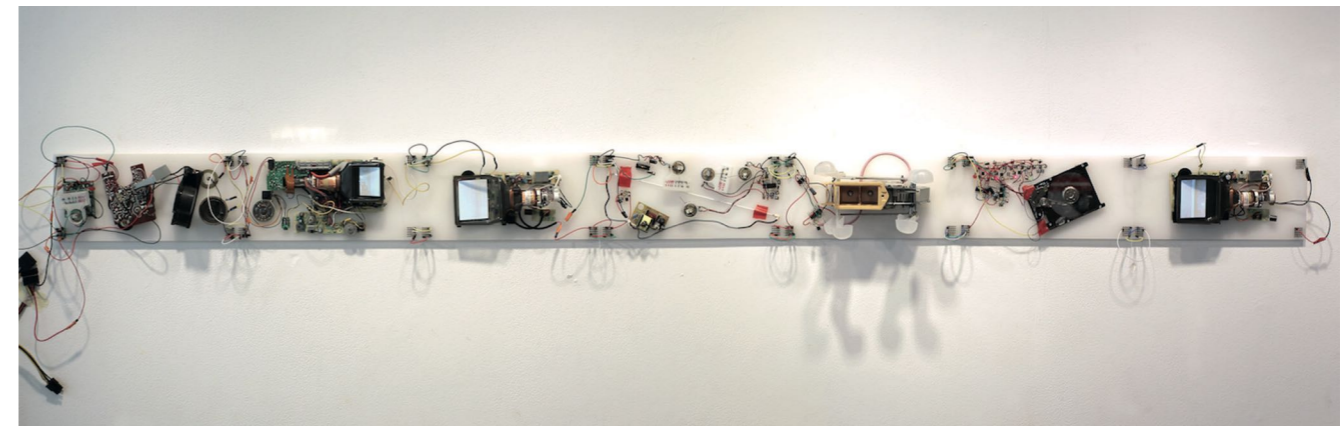


Fig. 3. © Recyclism, aka Benjamin Gaulon, Refunct media (2013-2019).

Les gens réalisent tout ce qu'on peut faire avec ces déchets. Cette électronique des années 1970 à 1990 est relativement facile à hacker. Aujourd'hui, c'est plus compliqué, souvent c'est une seule puce qui contrôle l'ensemble, recouverte de glu pour empêcher les manipulations.

ReFunct Media est exemplaire de cette démarche collaborative, menée au sein du *Recycling Hacklab*¹⁰ fondé en Irlande avec les artistes Karl Klomp et Gijs Gieskes. L'installation se présente comme une chaîne d'appareils électroniques dits « obsolètes » : lecteurs multimédia numériques et analogiques,

manettes de jeux vidéo, caméras, téléviseurs, chaînes Hi-Fi, fers à repasser qui fonctionnent peu ou mal, du fait de leur usure ou parce qu'ils ne sont plus au goût du jour. Dépossédés de leurs fonctionnalités premières, ces objets de la consommation de masse, produits en série mais désormais désaffectés, inutilisés bien qu'en partie encore fonctionnels, sont piratés et recombinaisonnés, reliés et réactivés par l'artiste. Il en résulte une procession de zombies de l'ère électronique-numérique, perfusés les uns aux autres, maintenus entre la vie et la mort par l'onde électrique qui les traverse. Ces prétendus déchets, ainsi ré-agencés en une chaîne volontairement complexe et

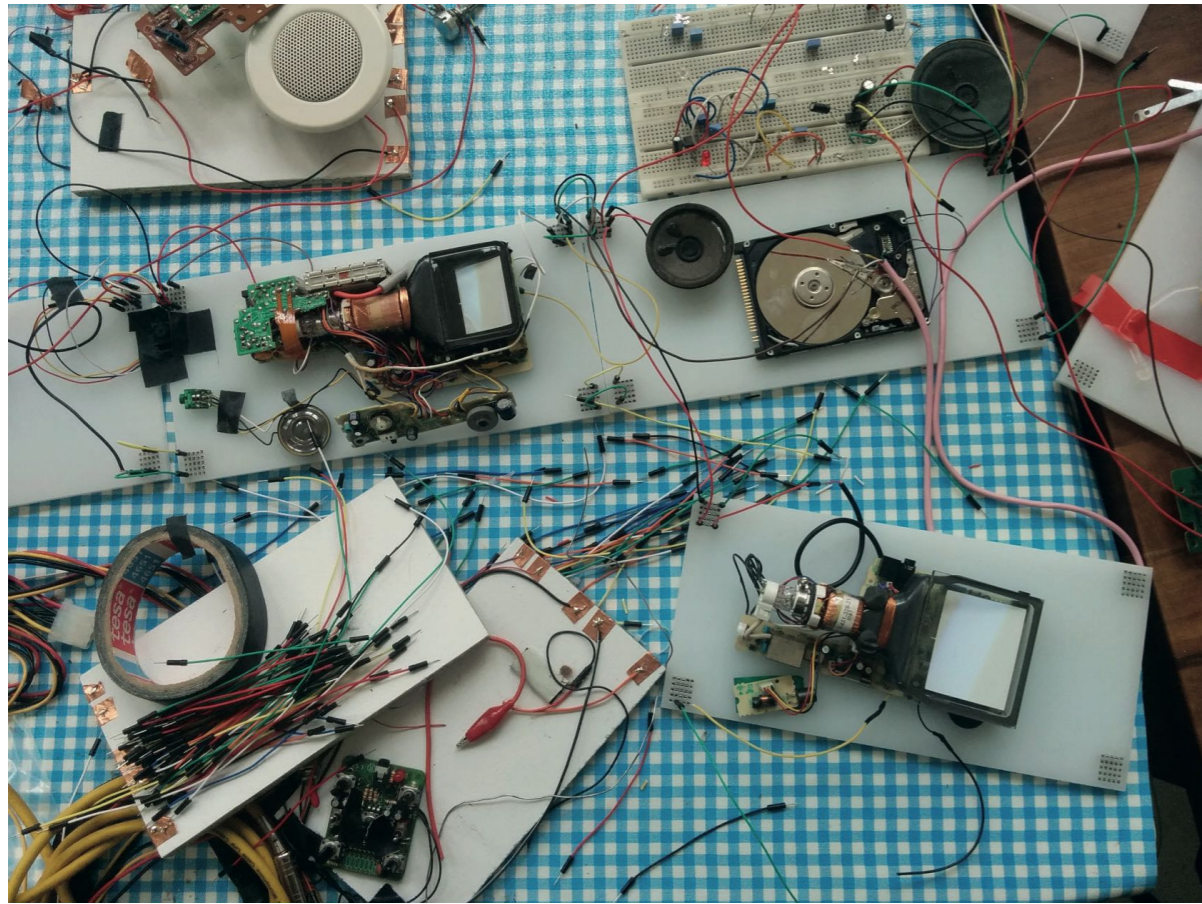


Fig. 4. © Recyclism, aka Benjamin Gaulon, Refunct media (2013-2019).

instable, reprennent vie et interagissent en se transmettant le courant électrique ou les signaux audio et vidéo, en les parasitant aussi, pour créer de nouvelles boucles sonores et visuelles. Par analogie écologique, Gaulon fait naître une nouvelle créature « vivante » dont les organes entretiennent entre eux des relations symbiotiques telles que le mutualisme, le parasitisme et le commensalisme.

Ce « recyclage critique » propose de rouvrir les boîtes noires de technologies verrouillées en nous donnant le pouvoir de les modifier, décortiquer et réassembler. L'œuvre interroge également nos formes d'attachement aux technologies et aux médias, desquels l'industrie nous rend dépendant tout en nous imposant de devoir rapidement y renoncer en les rendant obsolètes.

Glitch art readymades

Kindle Glitched incarne un autre projet exemplaire de la dérive et de l'irresponsabilité de nos sociétés de consommation. Comme beaucoup d'entre nous, Benjamin Gaulon a pu faire l'expérience de la très grande fragilité des liseuses numériques. Leur dysfonctionnement se manifeste souvent par un *glitch* qui déstructure l'affichage et gèle définitivement l'écran sur la page que l'on était en train de lire. Prenant conscience de la récurrence de cette expérience auprès de ses proches, l'artiste décide d'engager une collecte de Kindle *glitchées* qu'on lui donne avant qu'elles ne soient jetées, qu'il trouve ou qu'il achète sur eBay. Certaines de ces liseuses, choisies en fonction du visuel désormais unique et permanent généré par la panne, sont exposées par l'artiste, comme une série de tableaux

numériques, qu'il prend soin de signer de son nom, les érigeant ainsi en œuvres d'art *ready made* – clin d'œil contemporain au geste historique de Marcel Duchamp. Non sans ironie, Gaulon va même jusqu'à mettre en vente ces liseuses « en panne » depuis la plateforme de leur fabricant, déplaçant ainsi la valeur de marchandises à obsolescence trop rapide en objets d'art à valeur esthétique et politique, désormais « disponible sur Amazon ».

Au-delà des déchets matériels, Benjamin Gaulon recycle aussi des fichiers numériques corrompus ou endommagés – *buggés* ou *glitchés* – comme l'illustre le projet *Corrupt Yourself*. Une installation participative générée à l'aide d'un logiciel créé avec l'artiste Martial Geoffre-Roulard, offrant la possibilité aux utilisateurs de « glitcher » en temps réel l'image de leur webcam et d'enregistrer un clip de dix secondes automatiquement téléchargé sur le site YouGlitch¹¹, une parodie de YouTube. Benjamin Gaulon fait donc de cette panne qu'est le *glitch*¹² un leitmotiv créatif, la prenant à rebours ou l'esthétisant. Son rapport agonistique au progrès technologique déjoue l'idéal d'interactivité défendu par les promoteurs des nouvelles technologies qui vantent la démocratie technique tout en limitant

la liberté d'action des usagers à l'exécution d'une série de commande prédéterminées, les dotant d'un répertoire d'action très fruste. En ce sens, la réémergence du bricolage constitue un dissensus salutaire : en redonnant aux praticiens des médias la capacité de produire des erreurs volontaires et ludiques, il réenchante le rapport à la technologie¹³ et aide le public à regagner confiance et autonomie. On ne peut oublier de mentionner ici la « théorie de l'enchantement technique » proposée par l'anthropologue britannique Alfred Gell pour qualifier l'art au-delà de la pensée esthétique (un peu rapidement réduite à la seule beauté). Mais ses principaux arguments, par ailleurs assez controversés, renvoyant à la virtuosité ou à la fascination magique, peuvent aussi sembler étranges au regard des pratiques et engagements artistiques que nous analysons ici, où il s'agit précisément de contrer la fascination technique des promoteurs de l'idéologie de l'innovation (qui n'ont de cesse de verrouiller les machines) pour mieux réanimer le geste technique et réinvestir les boîtes noires. Prôner l'expérimentation contre la spécialisation est son credo ; à l'instar de Gaulon, chez lequel le bricolage rime avec l'action de ruse ou de falsification, dans le but de revaloriser l'usage des technologies.

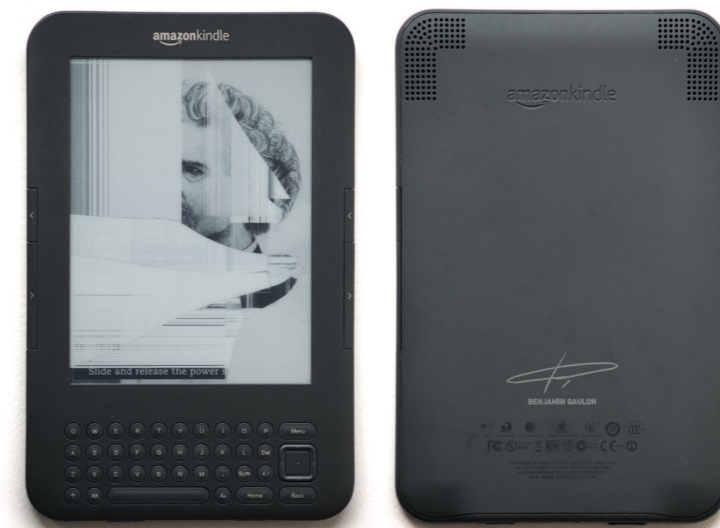


Fig. 5. © Recyclism, aka Benjamin Gaulon, Kindle Glitched, 2013-2019.

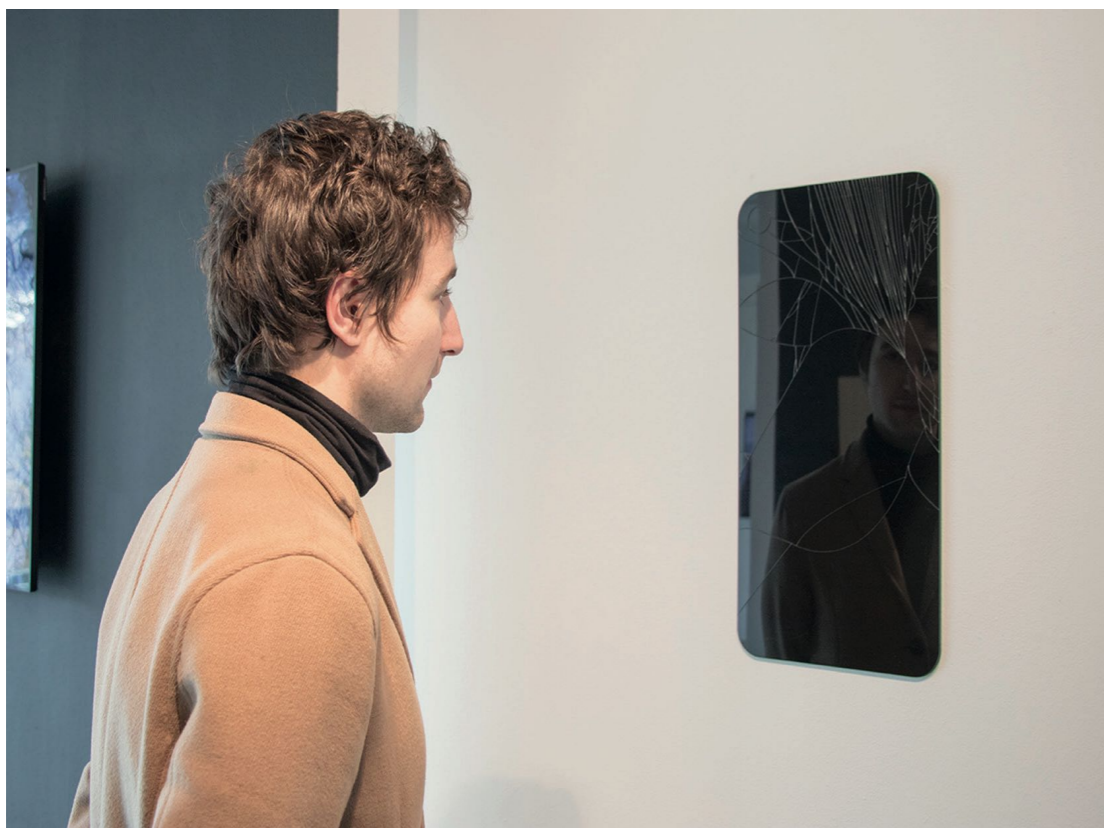


Fig. 5. © Recyclism, aka Benjamin Gaulon, *Broken portraits, The aesthetic of failure*, 2017-2019.

Michel de Certeau, anthropologue des croyances et des phénomènes de consommation, a développé la notion de « valeur d'usage » pour qualifier l'action de « braconniers actifs » qui, à travers les mailles d'un réseau imposé, (ré)inventent leur quotidien. Les mots employés par de Certeau désignent souvent des formes de résistance face au pouvoir impérieux de l'ordre social : braconnage (investir un lieu qui n'est pas sien), tactique (déjouer l'omniprésence de l'ordre, appelée communément « stratégie »), perruque (détourner du temps et du matériel à des fins propres), etc. Dans ce contexte, le *glitch* peut faire figure d'acte de résistance ; contre l'hégémonie de l'innovation, il promeut l'émancipation des usagers¹⁴ par l'exploration et la déconstruction des machines. Cette pratique du braconnage permet de faire émerger un art de faire « tacticien » susceptible

d'inventer de nouveaux modes d'existence des techniques, octroyant aux usagers une marge de liberté et d'autonomie, leur permettant de re-disposer de techniques non inféodées au bon vouloir de la production¹⁵.

Les recherches de Friedrich Kittler insistent également sur cette nécessité d'étudier la dimension occulte des machines afin de se ressaisir du paratexte qui a été délibérément dissimulé et verrouillé dans les entrailles du hardware¹⁶. Une première intention est de ne pas se laisser happer et hypnotiser par l'esthétique séduisante des interfaces logicielles qui, sous couvert de favoriser et rendre l'usage des ordinateurs plus agréable (*user friendly*), sont également les agents de la dissimulation des principes opérationnels qui régissent les machines. Il s'agit par conséquent de se méfier des effets visuels des interfaces,

souvent spectaculaires, afin de ne pas perdre de vue ce qui se trame dans les coulisses (invisibilisées) des machines. L'enjeu est de réapprendre à écrire, réinvestir le code plutôt que d'accepter de se laisser coder, s'adonner soi-même à la programmation, ou à la dé- et re-programmation des algorithmes.

L'étude des rouages de la dépendance aux systèmes logiciels, ainsi que l'analyse de ses effets sur la perception et la cognition humaines est récemment devenue le domaine privilégié des *software studies*, qui agrègent différentes disciplines dans l'examen des concepts et des enjeux politiques du logiciel. Le courant du Software Art en constitue d'une certaine manière le volet pratique, qui propose d'expérimenter cette écologie politique du logiciel par la voie du détournement et de la critique.

Esthétiser : héritages du Net Art

On peut reconnaître dans les projets post-Internet de Benjamin Gaulon l'héritage des expérimentations pionnières du Net Art – que l'artiste, ancien membre du GRL (Graffiti Research Lab¹⁷), ne renierait pas –, qui mettait notamment l'accent sur la paranoïa des internautes vis-à-vis des premiers ordinateurs : la peur des virus, la crainte du bug qui conduisait la machine à planter en entraînant parfois la perte irrémédiable des données, jusqu'au crash du disque dur. Au début de l'ère Internet, dès 1994, les artistes revendiquaient en ce sens une action parasitaire¹⁸. Leur pratique inspirée de l'éthique hacker¹⁹, empruntant quelquefois aux pirates informatiques, visait à contaminer Internet par des virus artistiques. Il s'agissait en effet de mettre en œuvre diverses tactiques d'infection et de contamination des environnements informatiques : la démarche ayant pour objet l'incident et la panne, le *bug*, l'inconfort technologique et la perte des repères. Les œuvres pionnières du collectif belgo-néerlandais longtemps anonyme *Jodi*²⁰ prenaient par exemple pour cible la structure du langage HTML via l'altération du code et la transformation des balises permettant l'agencement des sites Web, tant au niveau de la mise en page que de l'intégration des composantes multimédias, du son, de l'image,

de la vidéo. En opérant ainsi une intrusion à la racine même des sites Web, au niveau du langage et du code informatique, leurs œuvres généraient des erreurs basiques et des commandes contradictoires. L'erreur système 404 en guise de leitmotiv créatif. *Jodi* entraînait ainsi le public dans les dédales rhizomiques d'un jeu de piste dont il était souvent impossible de trouver l'issue, en le confrontant à d'incessantes interfaces de brouillage, à l'apparition constante de messages d'alerte, à la panne ou à la perte de contrôle d'un l'ordinateur qui ne répondait plus à aucune commande.

Le Net Art déjouait ainsi toute forme de médiation technique ou institutionnelle, infiltrant directement les disques durs et systèmes d'exploitation de leur (non)public, doublement victime d'un complot esthétique et algorithmique. Le vocable anglais *operating system* donne mieux la mesure du caractère actif de ces virus poétiques, comme dans l'œuvre plus récente de l'artiste Jaromil *Forkbomb shell*, 2002²¹, dont la performance consiste en l'intrusion anonyme en ligne de commande du code-virus poétique : `{ : | : & } ; ::`. L'autoréplication de ce virus et sa génération de processus contradictoires a eu raison des ressources de nombreux serveurs²² : la « *forkbomb shell ascii art* » offre un double hommage aux traditions littéraires rebelles et aux performances subversives et militantes des hackers.

À l'instar des projets de Benjamin Gaulon et au-delà de leur caractère esthétique, ces dispositifs de distorsion des contenus et des infrastructures numériques adoptent une visée politique : ils déjouent les technologies de pointe, les dispositifs d'écriture et les prescriptions d'emploi visant à discipliner les usages. Héritiers de l'activisme, du dadaïsme et de l'art vidéo²³, ils participent aujourd'hui d'une archéologie des médias²⁴ dont il s'agit d'exhumer et de sonder la machinerie afin d'en déployer les enjeux de pouvoir²⁵. C'est par conséquent du côté de leur inefficacité, de leurs défaillances autant que de leurs débordements que sont questionnées les machines, afin de mieux identifier les formes d'une possible esthétique de la panne :

ce qui implique d'être également attentif à leurs déséquilibres, machinations, états paranoïaques.

¹ Gilbert Simondon, « Entretien sur la technologie avec Yves Deforge (1965) », in Simondon Gilbert (dir.), *Sur la technique (1953-1983)*, PUF, 2014, p. 397-403.

² <http://www.recyclism.com>.

³ En 2017, l'organisation environnementale Greenpeace estimait cette consommation à 7 % du total de la production électrique et à 1,4 % de la consommation énergétique mondiale. Début 2020, l'Ademe (Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie) évalue à 4 % les émissions mondiales de gaz à effet de serre produites par le seul secteur numérique (le doublement de cette empreinte carbone étant projeté à 2025).

⁴ En février 2020, la DGCCRF a condamné Apple pour « pratiques trompeuses par omission » en lien à l'obsolescence programmée (direction générale de la Concurrence, de la Consommation et de la Répression des fraudes, une administration française relevant du ministère de l'Économie).

⁵ Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, « Agora », 1962, p. 31.

⁶ Dans *La Pensée sauvage*, Claude Lévi Strauss rappelle l'origine du verbe bricoler, qui s'applique autant au jeu de balle et de billard, qu'à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, dont on peut dire qu'il bricole bien, ou du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 3.

⁷ Pour une relecture et une mise à jour des thèses de Lévi-Strauss sur le bricolage, voir l'ouvrage collectif de Françoise Odin, Christian Thuderoz, *Des mondes bricolés ?*, Lyon, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010. Les auteurs y introduisent la figure de l'artiste pour repenser et relativiser l'opposition, formulée par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, entre l'ingénieur, homme du projet et du concept, et le bricoleur, qui crée avec les moyens du bord, puisant dans un stock d'objets accumulés sans projet précis.

⁸ Le terme de *critical making* utilisé pour la première fois en 2008 par Matt Ratto, professeur à l'université de Toronto, articule le *critical thinking* (mode de pensée dit critique) et le *making* (processus de création, expérience et connaissances acquises par le bricolage). Cf. Michel Lallement, *L'Âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.

⁹ Les *e-wastes workshop* sont des ateliers qui initient les citoyens participants au *circuit bending* ou *hardware hacking* à ouvrir le capot d'objets technologiques mis au rebut.

¹⁰ <http://hacklab.recyclism.com>.

¹¹ <http://www.uglitch.com/>.

¹² Cf. Rosa Menkman, « The Glitch Moment(um) », in *Glitch Studies Manifesto*, Amsterdam, Inc Publications, 2011.

¹³ Nous retiendrons davantage de Gell son analyse des figures de l'agentivité et son approche des « réseaux de l'art », contemporaine de l'approche des « mondes de l'art » (Howard Becker) et de la théorie de l'acteur réseau (Michel Callon, Bruno Latour). Cf. Alfred Gell, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », in *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, UGA Éditions, 2014. Voir aussi son ouvrage posthume : Alfred Gell, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Les presses du réel, 2009. En réaction, voir également Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, 193, 2010, p. 167-184.

¹⁴ Cf. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

¹⁵ Cf. Michel de Certeau, Marie Giard, Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, Paris, UGE, 1988.

¹⁶ Le *hardware* désigne l'ensemble de l'équipement matériel, mécanique, magnétique, électrique et électronique, qui entre dans la constitution d'un ordinateur, ou des machines de traitement de l'information en général.

¹⁷ Groupe artistique dédié à équiper les graffeurs, les artistes et les manifestants de technologies *open source* pour la communication urbaine. (N.d.R.).

¹⁸ Pour un premier manifeste du Net Art « activiste », voir Joachim Blank : <http://www.irational.org/cern/Netart.txt>.

¹⁹ Le sens informatique de *to hack into a data base* renvoie à l'action de s'introduire en fraude dans une base de données : il génère les termes *hacking* (piratage) et *hacker* (pirate informatique).

²⁰ Cf. Jodi, *We love your computer*, www.Jodi.org – Jodi, OSS, <http://www.oss.Jodi.org> – Jodi, Error 404, www.404.Jodi.org.

²¹ Cf. Jaromil, P0ES1S : <http://www.p0es1s.net/en/projects/jaromil.htm> La Fork bomb est une forme d'attaque par déni de service contre un système informatique utilisant la fonction fork. (N.d.R.)

²² Cf. Jaromil, :(){:|:&}; - ou de la bohème digitale : <https://jaromil.dyne.org/journal/forkbomb.html>.

²³ Une même détermination marque, au début de leur histoire, les machines photographique,

cinématographique et vidéographique, tour à tour explorées, contournées et détournées par la pratique artistique expérimentale. Les premières pièces vidéo de Nam June Paik ou celles de Wolf Vostell se sont notamment attachées à la panne en détruisant la télévision, physiquement (sculptures vidéo) autant que symboliquement, en intervenant à même la matière du médium – le meuble TV, l'écran, le tube cathodique, le signal vidéo et son indéfinition.

²⁴ Cf. Sigfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seing by*

Technical Means, Cambridge, The MIT Press, 2006 ; Jussi Parikka, *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*, New York, Peter Lang, 2007 ; *id.*, *What is Media Archaeology?*, New York, Polity Press, 2012 ; Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

²⁵ Cf. Jean-Paul Fourmentraux, *antiDATA, la désobéissance numérique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020 ; *L'Œuvre virale. Net art et culture hacker*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2013 ; *id.*, *Art et Internet*, Paris, CNRS Éditions, [2005] 2010.

Le milieu de l'exposition

Christophe Kihm

Si l'histoire des expositions est désormais pleinement intégrée à l'histoire de l'art et à son enseignement, rares sont les hypothèses et les outils théoriques dédiés à son analyse. Ainsi, de très nombreux discours à propos de l'exposition s'articulent-ils, encore, à une approche formelle et ontologique de l'œuvre d'art. La notion de « White Cube » formulée par l'artiste et critique d'art irlandais Brian O'Doherty (1976-1981), témoigne exemplairement de cette ouverture à l'exposition et à ses espaces à partir du concept d'œuvre d'art. Nous suggérons dans ce texte qu'une approche pragmatique du problème peut souligner d'autres spécificités de l'exposition, de ses constructions et de ses fonctionnements. Nous proposons de renouveler les outils de son analyse à travers les notions de « préparation », de « climat », d'« atmosphère », d'« ambiance », d'« enveloppe », d'« interface » ou d'« environnement », qui permettent de reconstituer son milieu.

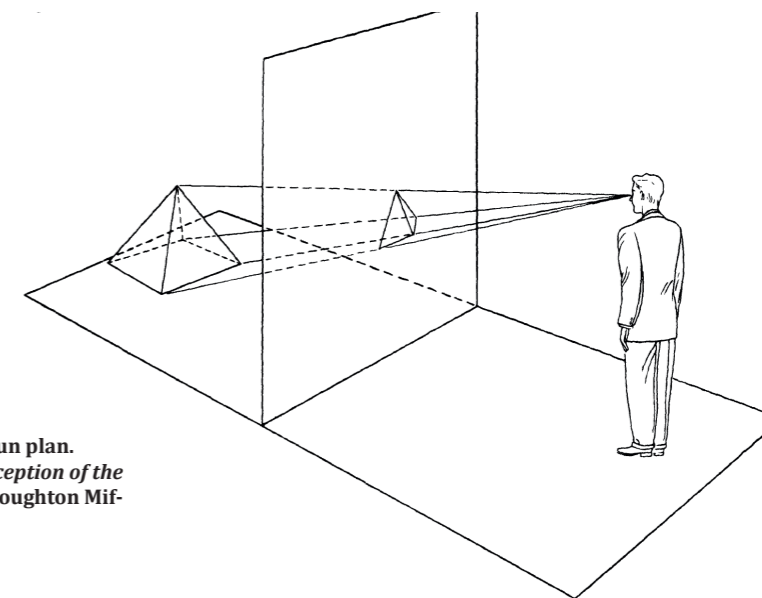


Fig. 1. Objet projeté sur un plan. James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston : Houghton Mifflin, 1950, p. 34.

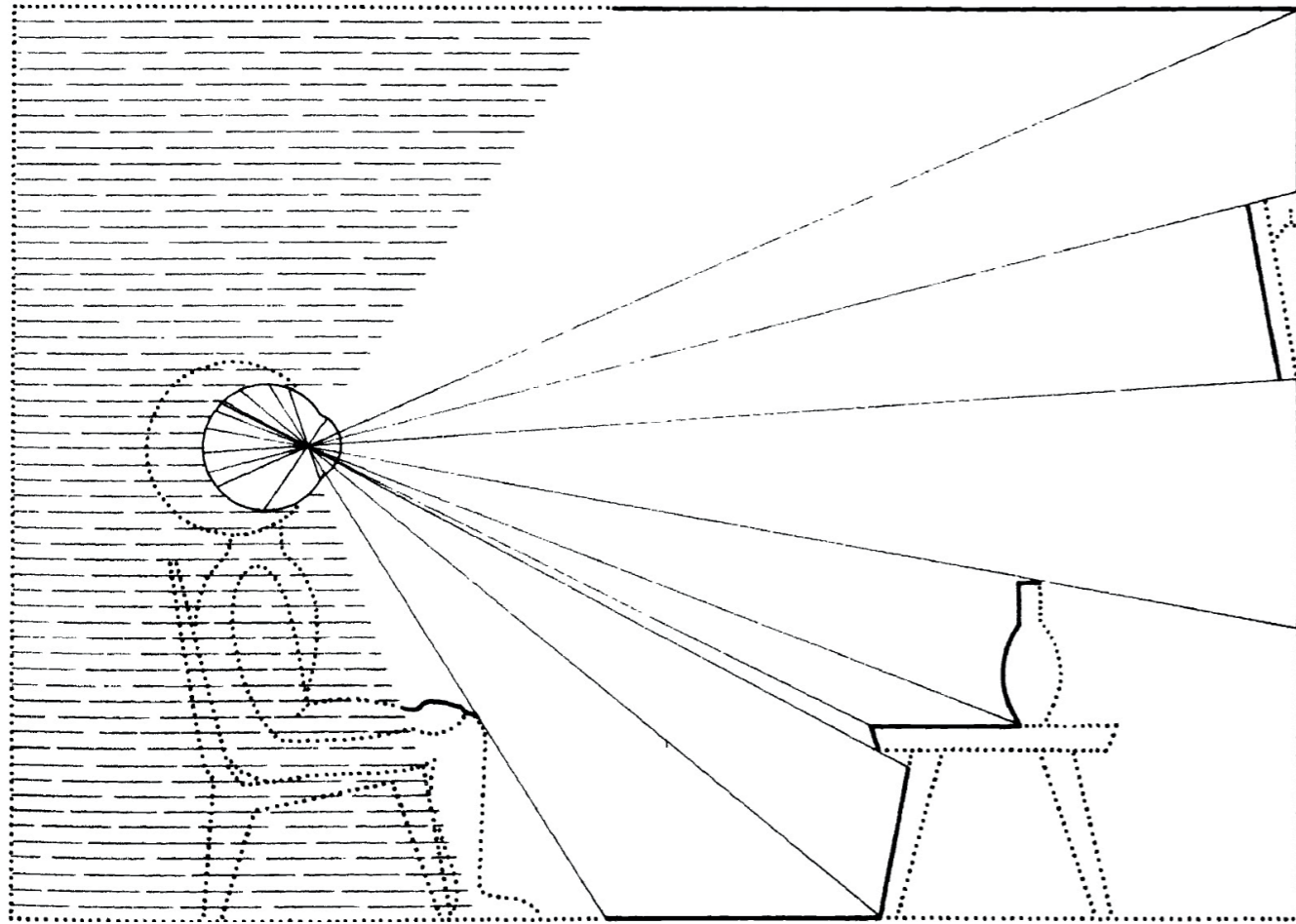


Fig. 2. Projection optique d'une pièce. James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston : Houghton Mifflin, 1950, p. 47.

Quiconque se rend aujourd'hui dans un musée, une galerie, un centre d'art ou même une foire d'art pourra reconduire un même constat. Au-delà des différences de volume des salles, des variations d'intensité des éclairages ou des dispositifs choisis pour les médiations, la présence des œuvres sera, toujours, associée à un nombre restreint d'aménagements qui orientent nos perceptions.

Nous réunissons, sous le terme de *préparation*, l'ensemble des opérations concrètes et matérielles qui s'appliquent à l'aménagement des salles d'exposition, quelle que soit leur volume ou le bâtiment au sein duquel elles sont localisées. Nous considérons l'ensemble de ces opérations comme une condition posée à la monstration.

La préparation des salles dévolues à l'exposition publique des œuvres d'art s'est stabilisée au cours du ^{xx}ème siècle à travers l'adoption de deux

lois ayant toujours aujourd'hui valeur de norme. La première d'entre elles est si évidente qu'on pourrait oublier de la mentionner comme telle : il faut construire un vide. Cette loi implique un ensemble d'opérations fonctionnelles en relation avec l'accueil des objets exposés. On peut désigner de *climatologiques* les aménagements des salles relatifs à la circulation de l'air, au contrôle des taux d'humidité et à une température ambiante répondant aux normes de la conservation, tout comme les limites imposées à l'intensité des flux lumineux au regard de l'altération potentielle des objets montrés. Les pressions et les lumens sont mesurés objectivement par des objets techniques dont la présence demeure invisible ou discrète dans les salles d'exposition, en liaison avec les propriétés d'objets matériels dont elles assurent les bonnes conditions de monstration.

À ces mesures techniques s'ajoutent des équipements techniques qui permettent d'assurer

la mise en place des objets exposés en raison des contraintes matérielles qui leur sont propres : choix de matériaux pour les murs permettant le perçage et l'accrochage de tableaux et d'écrans, prises d'électricité au sol et aux murs pour des branchements, attaches aux murs et aux plafonds pour fixer des appareils lumineux, emplacements des sculptures au sol relatifs à la répartition de leur poids¹... À nouveau, ces équipements et contraintes techniques sont discrets, camouflés ou invisibles et ne créent pas d'interférences avec les objets dont ils permettent l'exposition.

Le vide construit par la préparation des salles d'exposition est conventionnel. Il est conditionné par un plein virtuel, puisque sa fonction est de favoriser l'accueil potentiel de tout objet d'art. Le philosophe et logicien américain Nelson Goodman a proposé un concept, l'« implémentation », afin de nommer les opérations relatives au « fonctionnement » des œuvres d'art, qui font suite ou se superposent à celles engagées par leur « réalisation » ou leur « exécution² ». La préparation climatologique et matérielle des salles d'exposition est, en son entier, dévolue à ces fonctionnements et les opérations qu'elle préconise appartiennent donc à cette phase d'implémentation.

Le second aménagement participant à la préparation des salles d'exposition est *atmosphérique* et s'applique au recouvrement de la surface des murs avec de la peinture blanche. L'aménagement atmosphérique s'attache à une bonne diffusion de la lumière et apporte une solution aux conditions de visibilité des choses exposées sur les surfaces. Un sol, qui est une surface, est cependant rarement peint en blanc. Cette restriction est justifiée sur un plan atmosphérique si l'on considère l'effet optique de miroitement produit au sol par une lumière zénithale. Cet effet n'est pas souhaité, sauf cas particulier où, par exemple, des scintillements et reflets seraient intégrés au mode d'apparition d'un objet. Quant aux plafonds, puisque l'éclairage des objets bénéficie le plus souvent d'une lumière orientée de haut en bas, qu'elle soit naturelle ou artificielle, leur blancheur est motivée par des raisons spécifiques (par exemple avec la pause de faux plafonds comportant des lumières incrustées), liées aussi à la diffusion de la lumière. La construction de l'atmosphère, qualifiée par

ces deux opérations principales de lissage des surfaces et de diffusion de l'éclairage, se consacre avant tout aux fonctionnements lumineux³. La préparation, qui participe de l'implémentation des œuvres, comporte deux modes : le climatologique et l'atmosphérique. Chacun d'entre eux pose les conditions d'apparition des objets exposés : le premier répond à des contraintes techniques de monstration (conservation et présentation), le second à des contraintes de visibilité. Ensemble, ces deux modalités construisent le « vide » conventionnel d'un lieu d'exposition, dans lequel fonctionnent des œuvres. Ce vide repose sur le camouflage, l'invisibilité ou la discrétion de ce qui le construit matériellement.

Dans la combinaison des deux modes climatologique et atmosphérique se précisent des conventions et s'impose une norme à partir de laquelle des variations peuvent voir le jour pour la préparation des salles d'exposition. Au regard de l'atmosphérique, toute couleur recouvrant les murs d'une salle en partie ou en totalité pourra bien marquer une variation (non blanche ou partiellement blanche), mais elle ne contredira pas la loi qui assure, avec le lissage des surfaces, la diffusion de l'éclairage et la construction d'un vide appuyé par les règles climatologiques matérielles et techniques. La singularité chromatique n'altère en rien les fonctionnements atmosphériques : mais la valeur chromatique, dans sa singularité, peut atteindre au symbolique et rejoindre la fonction auteur. Un(e) commissaire recouvrant de couleurs les murs de salles d'exposition peut signer ses variations. Pour autant, rien n'aura fondamentalement changé dans la préparation des salles et dans l'implémentation des objets. On peut qualifier ces aménagements de *cosmétiques*.

De même, des salles d'exposition présentant des murs « nus », où la matière brute du béton laisserait, par exemple, apparaître différentes altérations, ne mettront pas les règles de la préparation en péril⁴. Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud ont fait ce choix lorsqu'ils ont monté leurs premières expositions, en 2002, au Palais de Tokyo de Paris après les travaux effectués par les architectes Lacaton et Vassal pour sa réouverture. Les surfaces des murs laissées

brutes accentuaient l'une des composantes de l'atmosphère en substituant une surface vierge (le mur nu du bâtiment) à une autre (le mur peint en blanc), comme elles accentuaient la construction d'un vide en ayant soustrait jusqu'aux parois recouvrant les murs. Bien que ce jeu avec la composante atmosphérique de la préparation se comprenne pleinement dans un registre cosmétique, ce choix fut alors présenté comme un geste anti-muséal et eut valeur de signature⁵.

L'histoire du Palais de Tokyo aura très vite démontré le peu de différence produit par des variations atmosphériques de type cosmétique au regard de la norme dominante de la préparation : la construction et l'installation de hautes cimaises blanches dans les enceintes du centre d'art pour l'exposition des photographies du plasticien et photographe Wolfgang Tillmans (*Wolfgang Tillmans, Vue d'en haut*, 1^{er} juin – 15 septembre 2002) organisait la coexistence non problématique de ces deux propositions ; mais, surtout, la combinaison de surfaces brutes et de surfaces blanches, sans contradiction et sans modification des conditions générales de présentation de l'exposition et de son expérience, manifestait l'homologie fonctionnelle de l'une et l'autre de ces options.

Pour comprendre en quoi les commentaires associés à la réouverture du Palais de Tokyo témoignent d'un faux problème, il faut relier la formule de « l'anti-musée » à la théorie du « White Cube » qui l'explique. Ce détour nous engage à quitter momentanément la saisie de l'exposition à l'aide de moyens pratiques pour apprécier comment s'est façonnée, avec la « formule » du « White Cube », la modélisation d'un lieu dans l'extension d'une idée de l'œuvre d'art.

Soulignons, tout d'abord, combien les termes de « White Cube », qui se sont imposés dans l'usage courant comme dans la littérature critique et théorique, sont inexacts et abusifs pour qualifier les « salles d'exposition ». La remarque pourra sembler terre à terre et faible sur un plan critique, mais ces salles épousent très rarement la géométrie de cubes. Par ailleurs, elles sont ouvertes afin que l'on

puisse y pénétrer et en sortir. Enfin, comme déjà dit, les différentes surfaces et plans qui les composent ne sont pas tous blancs.

Sur un plan strictement pratique, qui pourrait contester l'avantage dont disposent les arêtes et les plans droits par rapport aux arrondis et aux plans inclinés lorsqu'il est question de présenter des objets plans et destinés à être vus frontalement ? Et qui mettrait en doute les facilités que procurent ces plans aux mobilités physiques ? La théorie du « White Cube » n'a que faire de ces arguments pratiques, qui pourtant touchent aux conditions posées à la déambulation et au regard, mais elle a besoin d'un modèle géométrique abstrait, et donc du cube, pour affirmer ses thèses, ainsi qu'en témoignent les essais qui lui servirent de soubassement, écrits par Brian O'Doherty⁶.

Pour asseoir sa démonstration et son concept de « White Cube », Doherty souligne un parallèle entre l'évolution des formes des œuvres et celle de leur présentation. Ce rapport d'implication réciproque s'appuie sur l'avènement de démarches spéculatives associées à certaines pratiques avant-gardistes de la peinture. Un premier point, historique, est repéré par l'auteur à l'intersection de deux logiques formelles : lorsque les surfaces blanches des murs furent considérées en tant qu'extensions des surfaces du tableau, lui-même défini, selon ces pratiques d'avant-garde, comme simple surface. L'argument formel renvoie donc à la géométrie du plan et à l'extension de la surface au volume (le cube blanc), et donc de l'œuvre à son lieu d'exposition. Ce passage de la deuxième à la troisième dimension est soutenu par un argument ontologique. Car le second point historique relevé par Doherty prend appui sur la modification du statut de l'objet d'art, considéré comme autonome et singulier à la période du « haut modernisme ». La thèse de Doherty stipule que dans l'échange des qualités formelles de l'objet d'art et de son espace de présentation, se sont aussi échangés leurs statuts ontologiques : le « White Cube » peut, dès lors, être qualifié d'espace séparé et autonome, et la compréhension de ce statut se résoudre sur un plan historique comme manifestation emblématique du

« modernisme ». Dans le fil de cette thèse, le « White Cube », en tant qu'espace autonome, clos sur lui-même, géométriquement parfait, peut bien servir de contre-modèle à un anti-musée avec ses murs nus, qui affirme son ouverture au monde, à la vie, sa fonction sociale et son dehors du monde marchand. Cette construction idéologique doit être remise en question.

La thèse de Doherty repose en grande partie sur l'objectivation d'un modèle formel et ontologique, le « White Cube », au regard d'une histoire de l'art dont les grandes découpes et les concepts sont peu problématisés. Le « modernisme », l'autonomisation des supports et l'hégémonie d'une pratique spéculative de la peinture sont présentés comme des vérités objectives alors même que devraient être interrogés leur réalité factuelle. Le parti-pris de l'auteur reprend en cela les principaux arguments de la lecture « greenbergienne⁷ » des arts plastiques : une évolution historique qui se stabilise (le modernisme) dans l'adéquation de formes et de supports (la simple surface) et l'identité de la forme et du concept de l'œuvre (un singulier autonome). Pourtant, dans son versant critique, l'analyse de Doherty vise la dénonciation de cette théorie « greenbergienne » de l'art, de son emprise sur les conditions de production, mais aussi sur les conditions de visibilité des œuvres.

Le « White Cube » est donc un objet paradoxal : à la fois construit en extension d'une théorie de l'art à laquelle toutes ses qualités renvoient, et critiqué en fonction de son ascendance à cette même théorie et à ses présupposés. Le raisonnement de l'auteur, qui fait se succéder en deux temps la reprise d'outils théoriques pour construire un objet historique (son cube blanc est greenbergien) et la critique de ces outils à partir de l'existence de l'objet construit (le cube blanc est un emblème du modernisme greenbergien) fait apparaître une réelle faiblesse méthodologique.

D'autre part, la ligne formelle-historique retenue par Doherty laisse planer des zones d'ombre logiques. Comment un espace construit (le « White Cube ») peut-il répondre

au report et à l'extension d'une surface sur une autre (du tableau au mur), par assimilation, contamination et effacement des différences et, dans le même temps, produire l'autonomisation de chacun des objets qu'il accueille (ici, des tableaux) dans la mise en exergue de singularités et donc de différences ? Sur un plan formel, l'effacement de toute différence ne peut conduire à l'affirmation de toute singularité. Mais pas sur un plan fonctionnel et pratique. Nous l'avons remarqué, le vide créé par l'atmosphère et le climat dans la préparation des salles d'exposition est la condition même de l'émergence de toute différence parmi les objets. Doherty ne le considère pas, puisqu'il se focalise sur des fonctions symboliques et des effets idéologiques. Pour lui, avec le « White Cube », se réalise la mise en puissance de la forme et du statut des œuvres d'art (autonomes, séparées, singulières) dans leurs conditions de visibilité et d'expérience. Avec le triomphe de l'idéologie « moderniste » est mis en actes une sacralisation qui s'applique aux objets de l'art et au regard que l'on porte sur eux.

Cette manière de subordonner l'expérience à la puissance du symbole est propre à la lecture idéologique. Quand elle ne supprime sa possibilité même – ce qui peut parfois être le cas – cette lecture enjambe l'expérience et la met entre parenthèses. Sous ces conditions peut alors se penser son appauvrissement ou sa ruine.

L'approche pragmatique se distingue de l'approche idéologique en défaisant ce lien qui assure au symbolique une position hégémonique, en tant que puissance qui gouverne toutes les significations et détermine tous les fonctionnements. Il faut, selon la démarche pragmatique, réintroduire le problème des fonctionnements au sein de l'expérience sans pour autant oublier comment, ainsi que le préconise l'approche de Nelson Goodman, des symboles, et donc des significations, sont mobilisés dans et par le milieu où se produit cette expérience.

Une enquête historique portant sur les pratiques artistiques pourra, à ce titre, chercher les exemples de relations établies entre des conditions matérielles de présentation

des œuvres et des jeux de spéculation et d'illusion formelles, dans les œuvres, qui les complètent ou en tirent profit. Un tableau blanc sur fond blanc environné par le fond blanc des surfaces d'exposition fonctionne à l'inverse d'un trompe-l'œil. De manière plus générale, ce mode opératoire est celui de la peinture contrainte à la littéralité de sa surface et des surfaces de l'exposition : elle creuse un espace infinitésimal, sans réelle profondeur, à l'opposé de celui qui s'ouvre à des dehors, à des sorties du cadre, à des contextes immédiats comme à des perspectives célestes ou infinies par le trompe-l'œil et l'illusion. Cependant, comme le trompe-l'œil, la littéralité cumule deux opérations, le redoublement et l'analogie, qu'elle applique à une situation matérielle déterminant les formes des objets qu'elle produit. On peut ainsi, à partir du redoublement et de l'analogie, en suivant une perspective littérale et spéculative, aller jusqu'à exposer le vide dans le vide d'une salle (ce qui revient en réalité à ne rien montrer d'autre que le vide de la salle) et creuser à nouveau des différences infinitésimales qui sont signifiantes dans le milieu de l'exposition. Avec les reports par analogie et par redoublement, dans les circuits reliant les qualités climatiques et matérielles d'un environnement aux objets et aux signes qui le peuplent, on pourra relever la persistance de certains procédés, mais aussi le renouvellement des formes du mimétisme selon des époques, des cultures et des enjeux. L'écriture d'une histoire d'expositions à partir de relevés effectués dans des pratiques intégrant les données matérielles et sensibles de la présentation des œuvres comme conditions posées à leur réalisation, ne peut par conséquent s'en remettre à un diktat commun. Si un principe devait en être déduit, il serait avant tout celui du jeu spéculatif et de son recours à des moyens (l'analogie et le redoublement) et à une opération (le mimétisme), qui brouillent les délimitations de l'objet et de ce qui l'environne en faisant varier ces modes d'apparaître et/ou de disparaître. Sur un plan pratique, la préparation d'une salle pour l'exposition d'objets d'art, à travers les deux opérations consistant à faire le vide

et à unifier les surfaces, ainsi qu'on l'a déjà souligné, doit faciliter la circulation d'une lumière constante et diffuse (tout au moins à l'échelle de chaque salle), et développer par conséquent l'équilibre de la perception visuelle en ses différents points. Cet équilibre présuppose donc un regard mobile et non statique (ou sacral), comme le laisse entendre l'analyse idéologique. En pratique, la salle d'exposition se compose donc de deux plans différenciés, le sol et le(s) mur(s) (qui sont rarement de même couleur), et cette composition réunit plusieurs surfaces construisant un espace en trois dimensions, ouvert à différentes mobilités et circulations. Ces coordonnées simples nous permettent de cerner deux caractéristiques essentielles de l'environnement aménagé par la préparation. La lumière constante et diffuse et les surfaces peintes installent une *ambiance* dans les salles d'exposition, au sein desquelles toute chose trouve son mode de présence. Les objets, quels qu'ils soient, peuvent y apparaître et, hormis de rares cas déjà évoqués où ils se confondent avec cette ambiance (par mimétisme) s'en détacher et s'offrir à l'observation. L'ambiance est commune et la présence singulière de chacun des objets s'y inscrit sur un plan d'égalité. Le singulier diffère, il est porteur d'indices signifiants. Une histoire des pratiques d'exposition, telles qu'elles se sont instituées progressivement en Europe à partir du XIX^{ème} siècle, pourrait se concevoir en parallèle à l'émergence des pratiques d'observation et de recherche d'indices. Elle situerait l'exposition parmi de nombreux domaines qui touchent à l'enquête (policière, clinique, dans les sciences humaines et en histoire), et s'articulerait au développement de techniques et de discours associés à l'analyse de signes et à l'émergence de savoirs du regard, dans ce qui pourrait alors constituer une sorte de « symptomatologie générale ». Sans aller plus loin dans cette histoire de regard et de signes, on peut déjà souligner que l'exposition des œuvres d'art y serait comprise au croisement de l'observation de faits (ainsi que le préconise l'enquête, reliée dans ce contexte aux opérations de la pratique

artistique en actes – procédés, procédures, techniques, etc.), et d'organismes (ainsi que le préconise le modèle biologique qui prévaut à la conception des formes artistiques, hérité du romantisme). Cette double orientation pour la saisie du regard constitue, en elle-même, une modalité singulière de l'expérience de l'exposition, mais elle n'est pas la seule à faire fonctionner les œuvres.

Dans les relations d'une surface à une autre, entre le(s) mur(s) et le sol, la *préparation* de la salle d'exposition associe l'équilibre de la perception visuelle à la mobilité du corps. L'observation se réalise donc dans le nouage de l'action et de la perception⁸. Cette articulation du regard à la déambulation ouvre à la variation des points de vue : selon la distance et l'ajustement du sujet et des objets exposés, selon l'espacement des objets entre eux. Les deux opérations de la préparation, faire le vide et unifier les surfaces, contraignent moins l'expérience de l'exposition qu'elles ne lui offrent des conditions précises : observer se fera, ici, autant avec les pieds qu'avec les yeux. Cette nouvelle modalité de l'expérience pourrait, à son tour, nous renvoyer à d'autres pratiques et s'ouvrir à des histoires culturelles qui, dans le domaine du sensible, se consacraient aux liaisons du regard et de la déambulation – le cheminement à la remémoration, la promenade à la rêverie, la découpe de points de vue à la délimitation de significations... Ces alliances du regard et de la déambulation complètent et précisent les possibilités offertes à l'observation dans le milieu de l'exposition : l'observation est associative, elle relie le mouvement du corps, la perception et la pensée⁹, mais elle est aussi stratifiée, puisqu'elle oscille entre différents modes associatifs de la mobilité et du regard. En cela, les prises offertes par le milieu de l'exposition mettent en tension orientation et désorientation sur des plans à la fois physiques et psychiques, dans des environnements où l'on se perd, dans des dispositions qui nous égarent, en des errances dans des lieux et dans notre pensée.

L'hypothèse pragmatique ne peut cependant expliquer ces pratiques stratifiées du regard

en traçant exclusivement des généalogies culturelles : elle doit d'abord comprendre comment elles se produisent et comment elles fonctionnent dans et avec un cadre d'expérience, et donc repartir des données concrètes de l'environnement au sein duquel elles se formalisent. Il faut alors revenir à l'*ambiance* construite à partir des données matérielles de l'architecture d'un bâtiment et retenir qu'elle ne prend consistance qu'à partir de ce qu'elle contient : c'est une *enveloppe*. Elle ne contient pas un cube, mais une exposition. Elle est ouverte, concrètement, par des trouées (portes et fenêtres), mais aussi dans la mesure où elle est en attente de ce qu'elle va contenir. Elle est aussi singulière, puisqu'enveloppée à son tour dans un bâtiment.

Aménagement construit en fonction de l'architecture à l'intérieur duquel un autre aménagement construit vient s'installer (la disposition des œuvres exposées), l'ambiance qui enveloppe est une *interface* ; elle établit une surface de contact entre l'architecture et la disposition des objets. Comme telle, elle dispose symboliquement des qualités de l'une et de l'autre¹⁰. Elle est, par conséquent, intégrée à la disposition des objets, le vide et le blanc produisant des rythmes et des intervalles qui structurent les mobilités du regard et de la déambulation.

Si l'on peut établir une distinction en théorie entre l'ambiance et la disposition, en pratique, cette distinction est caduque, car à l'interface de l'architecture et des objets, la surface peinte devient signifiante. Non pas symboliquement (en tant que geste curatorial-auctorial¹¹) mais sur un plan fonctionnel, puisque ce qui participait d'un vide (avec la préparation), participe alors d'un plein (en signifiant avec les objets exposés).

L'ambiance, comme interface, agit encore de deux manières pour relier objet et architecture dans la construction de l'exposition. D'une part, dans les plis de l'architecture, lorsque le découpage de la surface des salles est joué par des cimaises qui produisent des butées et contraignent les points de vue et les déambulations : ce découpage peut s'appliquer sur tous les plans, en hauteur avec la construction de faux plafonds et au sol avec

celle de faux planchers, d'estrades ou de socles. D'autre part, au-delà des limites du bâtiment où à l'extérieur des salles, dans le dépliage de l'ambiance en excès de l'architecture, lorsque le déplacement de ses signes accompagne celui des objets exposés (socle, plan, etc.).

La permanence de l'ambiance, lorsqu'on découpe des surfaces à l'intérieur ou lorsqu'on déplace des surfaces à l'extérieur, assure une continuité à la mobilité du regard et à la déambulation. L'ambiance est un invariant dont la stabilité est assurée au-delà des différents aménagements effectués pour la disposition des objets¹². Ce qui est invariant nous donne des informations sur les propriétés constantes des surfaces et nous permet de comprendre l'organisation propre d'un environnement. Nous pouvons d'autant plus facilement exercer la mobilité du regard et celle du corps, nous égarer et nous retrouver, que nous nous déplaçons à l'intérieur de repères stables. Ainsi, c'est parce que nous disposons d'informations constantes, mais aussi parce qu'elles sont restreintes (dans la combinaison du vide et du blanc) qu'il est possible d'accueillir d'autres informations pour compléter notre environnement perceptif. La construction de l'environnement de l'exposition se reporte donc, en grande partie, sur le choix des objets et sur leurs emplacements, à l'origine de la saisie d'une multitude d'informations et de significations, stimulant l'observation, l'exploration et la découpe de points de vue. La saisie de ces prises perceptives s'accompagne nécessairement d'une élévation de l'attention.

¹ Les normes de sécurité déterminent aussi certains de ces aménagements, mais elles se superposent aux normes de la préparation et n'en constituent pas une dimension en propre.

² « L'implémentation dans les arts », in Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009 [1984], p. 63-68. Soulignons que la formulation du concept, dans son apparente simplicité – « Dans "implémentation", j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner ». (Id. p. 64) est ouverte à la discussion, notamment en ce qui concerne ce « tout ». Goodman précise plus loin : « L'exposition du musée est un moyen d'implémentation, même

quand elle laisse l'œuvre inerte. ». *Ibid.* Soulignons encore que cette reprise de la question esthétique à partir de l'étude de fonctionnements s'applique chez Goodman à tous les objets, artistiques ou non (la question n'étant plus ontologique), comme à l'expérience que l'on peut en faire (puisque ces objets, il faut les faire fonctionner).

³ Elle pourrait être sonore, quoique dans la plupart des cas, cette dimension n'est pas intégrée à la préparation des salles d'exposition. Lié à des aménagements spécifiques, notamment lorsque des œuvres émettant du son sont exposées, le travail atmosphérique relève alors d'une adaptation. Il s'agit de créer un « vide » pour le son, d'éviter les échos, qui sont l'équivalent de reflets, d'assourdir avec des parois anéchoïques, etc.

⁴ Dans son état brut, le béton propose globalement une surface lisse et neutre, proche des qualités retenues par la construction de l'atmosphère.

⁵ On trouvait encore il y a quelques années, en 2017, sur la page consacrée au lieu et à son histoire sur le site Internet du Palais de Tokyo (depuis refaite), un discours de promotion institutionnel qui affirmait : « *Effervescent, enjoué, aventureux, le Palais de Tokyo, créé en 2002, réveillait Paris : anti-musée par excellence, friche rebelle dans le 16^{ème} arrondissement, "palais" décalé et ambitieux, lieu d'échanges et de surprises [...].* »

⁶ Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich ; Paris, JRP Ringier / Maison Rouge, 2008 [1976-1981].

⁷ En référence aux théories du critique d'art américain Clement Greenberg pour lequel la spécificité de la peinture est notamment la surface plane de la toile ou du support. (N.d. R.)

⁸ On gagnerait beaucoup, sur ce plan, à développer une théorie de l'exposition depuis les hypothèses proposées par le psychologue américain James J. Gibson dans son *Approche écologique de la perception visuelle* (Paris, Éditions Dehors, 2014), en reprenant à bon escient les concepts et outils d'analyse qu'il propose : dans la combinaison de la perception visuelle et de l'action qui lui sert de socle ; à partir du concept d'« affordance » qui désigne ce qui est permis, offert à la perception-action par un environnement ; avec la « saisie » d'informations et dans des prises qui nous permettent l'« exploration » d'un « environnement ». Une telle théorie ferait apparaître l'exposition comme une chambre d'écho et comme un amplificateur de perceptions. Elle serait possible sous une condition : accorder une place centrale à l'« information », ainsi que le préconise Gibson pour la perception, c'est-à-dire à la différence perçue. Cette « écologie » s'adosserait donc à une conception de l'exposition

comme format et non comme forme, à l'inverse de la théorie « formaliste » du « White Cube ». Nous avons tracé l'ébauche de cette conception dans le texte « Notes pour une théorie de l'exposition » in David Zerbib (dir.), *In Octavo*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 75-89.

⁹ Le concept d'exposition implique la coexistence de deux choses vues simultanément : la pratique de l'appariement ou de la disposition des objets par paires y est donc secondée par un regard associatif, qui considère des objets hétérogènes. La salle d'exposition n'est pas une cellule et le regard associatif n'est pas le regard contemplatif.

¹⁰ Nous en voulons pour preuve que l'on peut s'adosser à un mur, mais pas à n'importe quel endroit et certainement pas entre deux tableaux, car l'espacement entre les œuvres fait partie de l'interface de l'exposition.

¹¹ Soit le curateur de l'exposition et l'auteur de l'exposition (l'artiste). (N.d.R.)

¹² S'il va de soi que certains objets nécessitent des aménagements spécifiques et modifient les coordonnées de la préparation – telle la projection d'une vidéo ou d'un film avec la mise au noir, partielle ou totale, d'une salle – ces modifications sont, encore, liées à la recherche de conditions optimales pour la visibilité de l'œuvre, et donc la diffusion d'une lumière dans son rapport à la mobilité des regards et des déambulations. Elles doivent donc être considérées comme des aménagements de l'ambiance et ne contredisent pas son fonctionnement enveloppant.

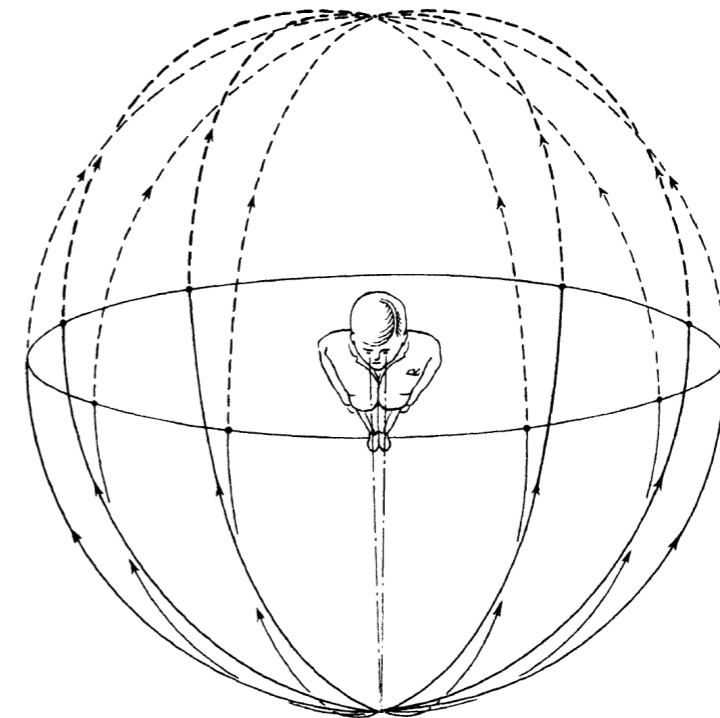


Fig. 3. Champ visuel pendant un déplacement tel que projeté sur une surface sphérique autour de la tête. James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston : Houghton Mifflin, 1950, p. 123.

Repérages II (Pier Paolo Pasolini)

Louis-José Lestocart

Dans *Repérages en Palestine*, loin de la « contemplation mystique du monde¹ » que Pasolini vise et contient, la modernité de cette Palestine s'accroît, comme s'accroît au fil de sa vie son « dégoût pour le présent », aliéné, selon lui, « par les valeurs de la consommation² » ; sentiment qui s'inscrit comme parangon de la création des films à venir jusqu'à *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò ou les 120 Journées de Sodome*, 1975). Pour Pasolini, la « fièvre de la consommation est une fièvre d'existence qui répond à un ordre non énoncé³ ». Cette société de consommation décidant d'un « hédonisme de masse » et instiguant une vraie « révolution anthropologique », si vive en Italie et dans le monde, pourfendue en ses films et ses écrits jusqu'à la fin, figure « le totalitarisme le plus terrible qui soit, puisque par sa fausse permissivité, elle exerce un asservissement absolu⁴ ».

C'est encore cet « hédonisme de masse » libéral qu'il voit s'imposer sur les bords du lac de Tibériade, avec son paysage désertique devenu très touristique (hors-bords, ski nautique, baignades...). Et il ajoute que s'il décide néanmoins de tourner sur place, il aura beaucoup de peine à trouver des figurants. Car ces gens qui s'amusent, travaillent aussi, en ayant, selon lui, « un métier idéal ».

Ici, les lieux de la Révélation se sont changés en lieux de plaisance. Quant à l'autre rive du lac, son côté rude, abrupte, le heurte : il n'y retrouve rien de la douceur dépeinte parfois dans le *Nouveau Testament*. Plus loin, le fleuve Jourdain traversant toute la Palestine – là où saint Jean Baptiste annonce la venue de Jésus de Nazareth et où celui-ci se fera baptiser –, n'est qu'une pauvre, toute petite rivière. « Ce n'est en effet ni le Gange, ni le Nil », lui dit Don Andrea. Chez Pasolini, la déception, le deuil des images désirées, va néanmoins élaborer tout un travail d'écriture encore crypté, rythmé par la musique de Bach. Mais ce travail paraît-il déjà là ou ne viendra-t-il que plus tard ?

Comme les personnages de ses films, Pasolini semble parfois être dans « l'incapacité totale de se sentir en accord avec la nature⁵ », avec ce qui lui est donné : « [...] peut-être qu'il faudrait que j'avoue que je ne réussis pas à supporter la réalité vraie, en quelque sorte⁶. »

Dans *Les dernières paroles d'un impie* (1981), séries d'entretiens se déroulant de 1969 à 1975 avec le journaliste et écrivain Jean Duflot, il précise néanmoins sa position inspirée du *Traité d'histoire des Religions* (1949) de l'historien des religions et philosophe Mircea Eliade⁷ :

[...] la caractéristique des civilisations payannes, donc des civilisations sacrées, est de ne pas trouver la nature « naturelle »⁸.

« Le "réel" est un partenaire de danse farouche pour le cinéaste. Son rythme est souvent imprévisible⁹. » Contrairement par exemple à un artiste de *land-art*, qui s'approprie les lieux pour y « installer » sa création, son empreinte, Pasolini insensiblement les désinvestit et les vide de plus en plus de sens, ou du moins du sens qu'il espérait y trouver et qui, de toute façon, n'y est plus. Cette nature-là est, au reste, comme on l'a dit, trop investie par la modernité, mais elle l'est aussi par la situation politique et tout un cortège de contradictions socio-économiques qui en découlent.

À travers ce film-essai *Repérages...* – qui, sans être de lui, porte son empreinte –,

c'est de la possibilité perdue d'émerveillement devant la vie non domestiquée qu'il parle une fois de plus de cette magie essentielle et de ce qu'elle a d'inconciliable avec le chemin qu'a pris le monde¹⁰.

À un moment de *Repérages...*, Pasolini se trouve dans un kibboutz près du Jourdain, à la frontière avec la Jordanie, non loin de Capharnaüm, à l'endroit précis où se retirait le Christ

pour méditer et accomplir des miracles devant la foule. Arrive alors un retour à une réalité plus prégnante : dans la petite ville de Gädara, toute proche, des *snipers* syriens postés dans les montagnes tirent de temps à autres sur les Israéliens.

Il y a ainsi sans cesse un jeu entre passé et présent, imaginaire et réalité. Un imaginaire nourri aux textes du *Nouveau Testament* ne trouvant décidément pas sa place. De plus, s'ancre très vite l'idée de points communs entre des paysages de pays pourtant lointains. Il reconnaît par exemple dans les montagnes israéliennes, celles qui entourent Crotona en Calabre, sur les rives de la mer Ionienne, et dans les oliviers le long d'une route, ceux des environs de Tarente et de Bari (Pouilles). Nostalgie ? Mal du pays ? Pas seulement, car de nouveau, sous ces rapprochements, la solution pointe son nez sans être encore réellement saisie : *il faut tourner ailleurs*.

En fait, Pasolini se livre avec le spectateur de *Repérages en Palestine* à un jeu un peu « pervers », car il a depuis longtemps, bien avant ce voyage, pris la décision de tourner dans le Sud de l'Italie, encore véritablement pauvre et archaïque.

Tout le film [*L'Évangile...*] a été tourné en Italie du Sud. Je l'avais décidé déjà avant d'aller en Palestine, ce que je n'ai fait que pour être en paix avec ma conscience. Je savais que je referais *L'Évangile par analogie*. L'Italie du Sud me permettait de faire la transposition du monde ancien dans le monde moderne, sans avoir à le reconstruire ni d'un point de vue archéologique ni d'un point de vue philologique. J'ai fait un grand tour dans le Sud, seul, en voiture, et j'ai choisi tous les décors naturels¹¹.

Quand dans *Repérages...* le cinéaste quitte la Galilée pour Nazareth – lieu de villégiature de Jésus avec ses parents pendant quelques années –, et traverse le territoire des Druzes, il y rencontre une petite fille issue du « sous-prolétariat arabe » au travail dans un champ, avec deux ânes. Fille et ânes lui semblent aussitôt issus de la Bible. Pour lui, immédiatement, les arabes deviennent les plus proches des temps

anciens et sont d'une authenticité archaïque. Plus en tout cas que la société israélienne, bien plus touchée, elle, par la modernité, la contemporanéité.

Il ressent soudain, en tenant des propos ethnologiques et historiques un peu naïfs (mais cette naïveté – feinte ? – fait partie de son « personnage »), une certaine émotion *créatrice* le persuadant que ces arabes peuvent incarner ceux qui reçoivent la prédication du Christ¹². Tandis que leurs habitats – petites maisons blanches se dressant entre des dédales de rues, très semblables à certains endroits des Pouilles, Massafra et à nouveau Bari –, pourraient figurer des lieux où se sont accomplis les miracles. Toutefois, à voir ces enfants druzes, arabes musulmans interrogés par le cinéaste et son équipe qui considèrent leurs visages « pré-Christiens » – « païens, indifférents, joyeux, sauvages », où éclatent réalité et vie –, cette prédication n'est décidément pas *passée*. Avis quasi-définitif soulignée par des gros plans – ayant pourtant fonction de sacralité, mais ici teintée de « désespoir¹³ ».

Souvent, chez Pasolini, et dès *Accatone*, cet « apparaître » – moment d'apparitions des visages et des corps dans l'espace – est « chargé d'une religiosité première, et égalé à l'éclat propre du peuple ». Ces « apparitions » sont pour lui « même des "hiérophanies", émanations du sacré¹⁴ ». Processus de transfiguration ou de sublimation ? La figure humaine revêt pour le cinéaste « cet éclat » qu'incarne le peuple, « un mélange de beauté, de charme et d'énergie¹⁵ », et cette intangible « capacité de rayonnement de l'humain¹⁶ ». Les êtres empreints de rayonnement montrent par eux-mêmes « un art de l'exposition¹⁷ ».

Mais là, soudain, trivialement, le problème pratique des figurants évoqué plus haut se repose. D'une part avec ces arabes se révélant loin du Christianisme, et d'autre part avec les Israéliens non disponibles de par leur travail. Pendant toute la scène on entend encore *La Passion selon saint Matthieu*.

En route vers le nord d'Israël, toujours pour Nazareth. Avec leur allure institutionnelle, leurs silos, leur replantation d'arbres, les zones colonisées par Israël où se sont implantés des

kibboutz accusent la présence d'une « absolue modernité » dans le paysage. Lors d'une trêve dans sa quête, Pasolini s'arrête au kibboutz de Baram, situé en Haute Galilée. Voulant connaître les problèmes des habitants, il parle avec eux des méthodes mises en œuvre pour l'éducation collective des enfants. Naissent des contradictions entre les mères, certaines se fiant à la collectivité, d'autres désirant les élever elles-mêmes. Puis il se fait expliquer ce que sont les kibboutz. Commentant ces images en voix *off* (on peut dès lors les imaginer devant lui sur la « moviola¹⁸ » de la table de montage – même si ce n'est pas lui qui a monté ce film), il se souvient de cette « journée mémorable » lui ayant fait écrire des vers. Pourtant ce monde israélien, système social et culturel dominant, décidément « trop organisé » le pousse derechef à aller vers le monde arabe coexistant, donc vers le territoire palestinien, ultime bastion resté archaïque, pastoral, sous-prolétaire, face à Israël, et ce monde arabe lui paraît en même temps aride, brulé, éclaté, misérable. Malgré tout, il s'évertue à retrouver dans ce monceau de « ruines » qu'est pour lui cet univers *sinistré* l'idée d'une Palestine plus ancienne. Il se souvient alors de discussions passées avec Don Andrea où celui-ci affirmait la proximité de ces villages avec ceux qu'avait fréquentés le Christ. Bien que l'homme d'église admît que les maisons de ce temps étaient sans doute plus « décorées », « colorées »¹⁹. Poursuivant le périple vers Nazareth, Pasolini croit reconnaître en ces habitants du premier village abordé aux pieds du Mont Tabor – gens en haillons, n'attendant rien –, des « candidats » possibles pour « un miracle ». Curieuse formule. Sans doute pense-t-il encore tourner son film ici (ou plutôt nous le fait-il croire). Pourtant, on sait bien que non. La quête des images d'une « authenticité première » se poursuit néanmoins. Pour résumer la situation, il s'agit de trouver dans ces territoires des villages, des places, des visages pouvant revêtir des consonances anciennes, afin de remplacer les villages, les places, les visages « actuels ». Pratiquer ainsi une sorte de « sauvetage du passé²⁰ » en lui donnant en quelque sorte une vie posthume, tel est son credo.

Mais la « nouvelle » Nazareth enfin atteinte, grande cité très moderne et capitaliste avec des gratte-ciels, ne saurait nullement dépeindre l'ancienne : elle s'avère inutilisable pour le film. Alors qu'il traque l'endroit qui pourrait exprimer une cité archaïque de façon à la fois philologique et poétique, s'inscrivent des plans divers : paysages plus ou moins désertiques, tours modernes lointaines sur des collines, cyprès, etc. Puis ce sont des groupes d'enfants dans des petites rues des quartiers ouvriers de Nazareth. Et toujours et encore des visages. Pasolini insiste sur les détails. En une démarche quasi-anthropologique, il s'attache aux styles de vêtements portés, tout en pensant aux costumes que pourraient avoir les acteurs du film. Mais tout ce qu'il observe ne pourra jamais restituer l'ancienne Nazareth. Il se dirige alors vers le sud, vers le désert, du côté de Beersheba (ou Be'er Sheva : Bersabée). Un temps, on croit que cette perspective du désert pourrait le séduire. N'est-ce pas cette image privilégiée « *du dehors* », ce « *lieu du pathos "barbare", primitif*²¹ » qu'on retrouve à la fois dans *L'Évangile...* mais aussi dans *Théorème*, *Cédipe roi*, *Médée* et *Porcherie* « *en tant qu'espace non socialisé ou non civilisé, [...] le lieu où doit se vivre la vérité origininaire de l'être* » ? Désert comme « *incarnation de l'absolu, espace mythique, hors du temps, hors de l'histoire*²² ». Sans doute est-il encore un peu tôt pour penser ainsi. Car ce désert, habité par des tribus bédouines, se révèle de plus en plus conquis, jour après jour, par les Israéliens. Là sont des tentes et autour, les enfants des bédouins. Les enfants reviennent souvent comme leitmotiv. On les retrouve d'ailleurs dans *L'Évangile selon saint Matthieu*. *Repérages en Palestine*, lui, s'attarde sur leurs visages « *doux, beaux, gais, mais un peu sombres, un peu tristes* », tâchant d'y percevoir une vérité intérieure : un « *secret spirituel des âmes*²³ » ? Croyant à la « sacralité du réel », Pasolini cherche de fait une « *puissance d'expressivité du réel*²⁴ ». Pour lui chaque point de ce réel, « *un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage* », est tel « *un engin [monde] où le sacré fût en imminence d'explosion*²⁵ ». Cette sacralité se loge

dans des visages, des corps ou des gestes qui ont la force de rayonner, c'est-à-dire dans une puissance formelle et une capacité d'éclat propres à la vie humaine²⁶.

Il « *s'agit pour lui, toujours, de saisir la vitalité désespérée de la vie, de la capter dans son immédiateté et sa complétude, dans sa spontanéité et ses contradictions*²⁷ ». Mais ici, vérité et sacralité *en puissance* ne cessent de se dérober. Tout ce « matériel » exposé reste caduque pour un film « rêvé » et conçu autrement. Et la constatation obsessionnelle vue *supra* – « *ces visages qui n'ont pas connu la prédication* » –, rattrape le cinéaste.

Pourtant, par l'organisation de leur vie, ces bédouins semblent proches des Hébreux de *L'Ancien Testament*. Il songe alors à des « images prodigieuses » qui pourraient, par exemple, montrer les Hébreux traversant le désert. Bien que cette nouvelle envie sorte un peu du cadre qu'il s'est fixé : *L'Évangile selon Saint Matthieu*²⁸. Malgré tout, on voit Pasolini discuter et jouer avec ces enfants s'agglomérant autour de lui et de son équipe. Est-ce un souvenir de cette scène – jeux et paroles avec les enfants – repris en plus dépouillé dans *L'Évangile...* quand, au sein d'un paysage aride avec une grande tente, Joseph appelle l'enfant Jésus venant vers lui sous le regard bienveillant de Marie ?

Le monde « rêvé » est introuvable

Pasolini, atteignant les rives de la mer Morte, réalise que c'est le seul endroit, au cours de ce voyage, lui donnant une impression de grandeur. De grandiose même. Contrairement aux paysages vus jusqu'ici, qui, s'ils pouvaient revêtir une allure « sublime et solennelle », voire un côté « effrayant », rendaient toujours une sensation de « petitesse et d'humilité », là, c'est un « *paysage lunaire formidable, intact près de la mer Morte*²⁹ ». Ces aspects arides, selon lui, pourraient servir aux quarante jours que passe le Christ dans le désert avant d'y être tenté par le Diable.

Vient une scène, un peu plus loin, où Pasolini, en légère plongée, est assis sur un petit banc, au bord d'une plage face à la mer³⁰. En contrechamp, la mer. Sur le plan suivant, le cinéaste

resté dans la même position que précédemment, est cette fois de dos. Impression subjective ? L'attitude trahit la déconvenue, au moins l'interrogation, le doute, ce dernier fût-il *joué*. Puis à nouveau contrechamp sur les vagues venant sur la plage. Ce film deviendrait-il lyrique ? Jeu de l'indécision. Désenchantement ou espoir ? Il faut continuer de toute façon. Dans les plans suivants, Pasolini parle, en les montrant, de montagnes très similaires à celles où le Christ venait se retirer et méditer et où il a été tenté par le Démon. Plus loin, il s'aperçoit qu'à la place des villes « maudites » de la Bible, Sodome et Gomorrhe, s'élèvent à présent de grandes implantations industrielles. Poussant sa réflexion, il conçoit que, si jamais il doit faire le film en Italie plutôt qu'ici, il devra « reconstruire » ailleurs ces déserts. Mais jamais on n'aura cette impression d'immensité. Certes, dit-il, il existe des endroits près de l'Etna pouvant rappeler ceux-là³¹, mais comment avoir l'immensité de ces horizons ? Est-ce de repenser à ce moment précis qui décidera du goût des « *matières arides, rugueuses* », ces « *sols pierreux* » dans *L'Évangile...* qui se feront « *intensités lumineuses éblouissantes dans Cédipe*³² » ?

Puis dans *Repérages...*, Pasolini revient aux paysages israéliens typiques, mélange d'éléments bibliques et de vestiges d'une longue domination arabe auxquels s'ajoutent des zones industrielles modernes provenant pour une large part de l'état d'Israël. L'itinéraire prévu avec Don Andrea conduit désormais à Jérusalem, ville partagée en deux parties par une frontière. Pasolini se rendra d'abord dans la zone israélienne. Néanmoins la plus intéressante pour le film, selon lui, se trouve en Jordanie. À cette occasion, il assure derechef que, parfois, les paysages rencontrés ici et là ne sont pas si différents de ceux typiques du Sud de l'Italie, que ce soit dans les Pouilles, en Calabre ou en Sicile.

Enfin, voici Jérusalem, « lieu crucial des derniers jours de la vie du Christ et de sa Passion ». Ici *Repérages...*, de « Journal de voyage », se mue insensiblement en « Souvenirs de voyage » ou de vacances. Débute alors une seconde partie où Pasolini, commentant à la table de montage

(on sait qu'il n'en est rien), fait de plus en plus sentir sa présence et où ce qu'il dit finit par plus compter que ce qui est vu.

Tout ce qu'on perçoit sur l'écran, d'un coup, se met à relever du passé et inscrit l'idée de fiction alors que paradoxalement on se rapproche de plus en plus du réel, fût-il le plus *banal*. Plusieurs lents panoramiques errent sur le mont des Oliviers, la vallée du Kidron, le jardin de Gethsémani, les anciennes fondations du Temple, Sion. Avant cela, aux abords de Jérusalem, à la frontière entre Israël et la Jordanie, Don Andrea, dressant un bilan du voyage, demande ses impressions au cinéaste après qu'il a visité une grande part d'Israël et de la Palestine, ces endroits où Jésus a vécu et parlé. Ce schisme entre Israël et Jordanie divise aussi en deux, selon Pasolini, les études menées pour le film à venir. Après les lieux de prédication, ceux de la Passion. Sur les premiers, beaucoup a déjà été dit dans ce documentaire. À leur égard, Pasolini dit qu'il serait absurde de vraiment parler de déception. Néanmoins, d'un côté pratique, celle-ci existe bien puisqu'en ce périple en terre sainte, il n'a rien trouvé d'utile pour son film, ni paysages ni personnages. Les Juifs ont des visages « extrêmement modernes ». Très marqués par la culture contemporaine, ils ont perdu tout le caractère « archaïque » nécessaire au film. Ce qui l'intrigue aussi, c'est que le Christ ait « choisi » des paysages si nus, si dépourvus de « toutes commodités » : « quatre coteaux arides, le fond d'un lac, une chaleur cafardeuse et rien d'autre. » Tout cela, ajoute-t-il de surcroît, peut être reconstruit ailleurs.

Sur cette « déception pratique », Don Andrea précise qu'au temps de Jésus, la Galilée était différente : l'environnement de la Palestine avant les invasions arabes était « un peu plus fleuri, un peu plus riche » – et on est étonné que Pasolini n'y ait jamais songé. Quand le théologien lui demande quelle impression spirituelle il a retiré de cet environnement, Pasolini dit alors que le mot spirituel n'a pas le même sens pour chacun d'eux. Pour son interlocuteur, il se réfère au sentiment religieux intime, pour lui, il s'agit d'esthétique. Contrairement à ce qu'il a laissé entendre jusque-là, venir ici et y expérimenter une déception pratique n'a en fait aucune importance. D'ailleurs une révélation

esthétique profonde peut dériver d'une déception. Et cette révélation, si elle existe, importe bien plus. Car elle s'ancre « dans un champ » qui est « complètement le sien ». Les choses petites, humbles – si petites qu'elles tiennent tout entières « dans le creux de la main » –, plus profondes et plus belles qu'elles ne semblent l'être en réalité, créent des chocs, des « secousses » où elles sont plus vraies que ce qu'il imaginait. L'image « de quatre coteaux arides où le Christ prêchait » est donc une idée esthétique par conséquent spirituelle. Don Andrea déclare alors que des écrits de Saint Paul s'accordent pleinement avec cette approche³³.

Sous la musique de *La Passion...*, la Jérusalem jordanienne s'étend devant nous. Pour Pasolini, cette ville, « monde dans un monde », est un endroit comme nul autre en Israël. Et si, avant, les inspirations stylistiques pour son film étaient d'« une certaine nature » dont il a jusqu'à présent parlé plus ou moins confusément, la vision de Jérusalem lui suggère d'autres possibilités. Par ses aspects divers, cette ville est assurément grandiose et son apparence historiquement sublime ne peut qu'instiller une identité stylistique différente au film à venir.

Dans l'Évangile de l'apôtre Matthieu, Jérusalem entre en scène alors que le Christ n'a fait jusqu'ici que prêcher sa religion. Religion qui ensuite ne répondra pas à sa volonté directe ou à celle des apôtres, mais objectivement à des événements historiques (dogme de Saint Paul), la transformant en événement public et politique en même temps que religieux. Bien sûr, dit Pasolini, on ne peut énoncer une telle idée explicitement dans le film à venir (*L'Évangile...*) – ce serait absurde –, mais on peut la signifier implicitement par un changement stylistique dans l'histoire racontée. Avant, la prédication était pure, simple, articulée en « un extrême absolu ». Dans le film (à venir), l'arrivée à Jérusalem imprimera un tournant par un sentiment de grandeur. C'est probablement comme cela que le Christ entre à Jérusalem.

Précisons. On est en Jordanie. Des gens sont assis dans les rues. Pasolini note encore la joie et la vivacité des lieux pauvres propres au sous-prolétariat. À travers eux, il revit l'entrée du Christ à Jérusalem. À l'écran ne paraissent

que des rues avec des voitures, sur fond de maisons grandes et petites à arcades. Pasolini évoque néanmoins le trot heureux d'un âne (celui où se trouve assis Jésus le Jour des Rameaux), entouré par la grandeur d'une multitude « humble ». Il redit la splendeur d'une capitale alors centre du commerce, de la vie publique, politique et sociale de toute cette partie du monde.

À ce stade du film à venir, il lui faudra donc modifier le tour de son inspiration.

Les images défilent. Là, la porte par où est entré le Christ ; la porte du Soleil, croit-il. À présent le jardin de Gethsémani d'où le Christ a vu Jérusalem s'étendre à ses pieds. Vient une église dont il ne rappelle pas le nom, ni la fonction. « Je peux recourir à l'aide de Don Andrea », avoue-t-il pour souligner cet instant, où il essaye de se rappeler des « remarquables détails » de l'édifice qu'on distingue de façon indécise. L'oubli lui sert de prétexte pour estimer l'esprit de Don Andrea, « si ordonné, si précis ». Tout s'y « enchaîne en un maximum de simplicité » quand le sien est « ébouriffé » en permanence par ses perspectives historiques et ses « pannes » ; chez le théologien tout est direct, telle la « façade » de l'éternité.

Vient un vrai inventaire touristique. Là, la Fontaine de Siloam (Bassin ou piscine de Siloé), un des plus beaux endroits autour de Jérusalem. Derechef le nom d'une église et de ce qu'elle représente lui échappe. Sur une terrasse, un groupe de personnes dont Pasolini et Don Andrea accoudées à un grand parapet. Puis un point de vue surplombant Jérusalem d'où l'on repère la vallée de la Géhenne. Cette vision en plongée à partir du parapet lui inspire une vision similaire : celle que le Christ et Satan contemplant du haut du Pinnacle du Temple³⁴. Puis c'est le mur des Lamentations au loin, et des endroits et des personnages qui reviendront, dit-il, probablement dans un retravail stylistique du film. Après, le Jardin de Gethsémani. Pasolini, face à ces images le plus souvent surexposées à cause du soleil, grossièrement montées (par un assistant monteur) avec parfois de légères sautes, et bruits du vent (surtout au début), parle de la difficulté d'improviser un commentaire, ici ou « dans une salle de doublage » tant il peine à se souvenir du nom des endroits et à « re-

layer » l'émotion alors ressentie. Viennent des images d'oliviers « atroces dans leur naturel ». Du cœur de Jérusalem, on s'engage à travers les rues des casbahs arabes vers le Saint-Sépulcre. Des « stratifications croisées et normandes », dit-il au sujet des édifices bornant la marche vers l'Église du Saint-Sépulcre. L'intérieur est très sombre. À l'entrée, après la visite, Pasolini fait remarquer à Don Andrea que derrière eux, à l'intérieur, il y a ces « quelques mètres carrés de roc » (la tombe du Christ) et que le Calvaire, lieu de la Crucifixion, est à cinq ou six mètres. Il souligne ces mêmes dimensions « petites et humbles », présentes dans tout l'Évangile. Pourtant sur ces petites dimensions initiales un « énorme faucon », un « énorme aigle », une grande architecture, une immense église (celle du Saint-Sépulcre) s'est posée, instaurant de nombreux niveaux historiques et autant de complications. Sans s'appesantir là-dessus, ni sur la partie vénale embarrassante en ce qui concerne le culte catholique, copte, etc., il demande à Don Andrea, quel effet cette élaboration de la parole du Christ a sur lui, d'un point de vue culturel et historique, et aussi comment cette humilité primitive s'est transformée en une telle grandeur.

Pour le théologien, au long de deux mille ans d'interprétation chrétienne, chaque génération a accueilli la parole du Christ, a médité sur elle, l'a réévaluée, l'a reconstruite en essayant de garder un élément externe, visible pour frapper sa propre génération et les autres. Au reste, l'atmosphère que cet endroit lui inspire, il la ressent en un sens historique. Au fil des successions de civilisations, de peuples, chacun a apporté quelque chose, prenant acte de la parole de Jésus et essayant de l'honorer de manière digne. « En laissant de côté cette monstrueuse architecture culturelle, si je devais retourner mon inspiration vers ces quelques mètres carrés de terrain nu, brûlé et rocheux qui étaient ici, approuveriez-vous cela ou désapprouveriez-vous ? », demande alors le cinéaste. Don Andrea répond qu'il n'y verrait aucun inconvénient et ajoute : « Je crois que vous y êtes autorisé. »

Visages et gens près de la Porte de Damas. Aux environs de celle-ci, il y a matière, dit Pasolini, à observer et à utiliser ; par exemple pour la

scène de l'arrivée des Mages se renseignant sur le chemin à suivre pour aller à Bethléem. Le marché où ils débouchent pourrait ressembler à celui-ci. Si ce n'est la présence de vêtements européens, les autres vêtements portés par les gens doivent être restés plus ou moins les mêmes. Des détails peuvent être utiles, en tant que « mémo » ou vague suggestion pour d'autres moments du film à venir. Comme lorsque la foule assemblée autour du Christ attend un miracle. Et ce moment privilégié où le Christ, souffrant de la superstition gagnant la foule, se retire sur l'autre rive du lac. Mais la foule le suit, l'entoure espérant encore des miracles. Le cinéaste veut rendre cette scène d'attente en montrant des gens qui « papotent » et « mangent des sucreries ». Cette vieille femme passant devant nous inspire aussi cela.

Saint Paul et la légitimation afin de reconstruire le monde

Fin du voyage. En route pour Bethléem, début de l'histoire de Jésus, futur Christ, et encore un panorama tragique, abandonné, brûlé par le soleil. Une grotte aperçue, malgré sa forme plutôt « moderne », paraît à Pasolini très semblable à celle où le Christ est né. Arrêtant la voiture pour « une visite de terrain », il s'avise que des arabes pauvres « en lambeaux » y habitent, « désireux du miracle d'une pièce de monnaie ». On voit des conversations entre ceux-ci et les membres de l'équipe. Reprise du trajet en voiture. Pasolini repense à Don Andrea lui ayant montré des versets de Saint Paul, issus du *Premier Épître aux Corinthiens* :

[...] Dieu a choisi ce qui est insensé dans le monde pour faire honte aux sages ; Dieu a choisi ce qui est faible dans le monde pour faire honte aux puissants ; et Dieu a choisi ce qui est bas et méprisé dans le monde, même des choses qui ne sont pas, pour réduire à néant des choses qui sont³⁵.

Faut-il voir en ces citations une forme de légitimation recherchée, via ce voyage, par Pasolini pour faire son film – lui l'athée typique, marxiste de surcroît, à la fois admiré et honni –, et peut-être même pour accomplir son œuvre par la suite ? Dans *Repérages...*, Pasolini tient lui-même le

rôle de la parole, du commentateur – propre des *Évangiles*, à la fois parole de révélation et commentaire – puisque sur les images ramenées de Palestine, montées en bout à bout, il fait ce commentaire improvisé³⁶ qui s'approfondit parfois en une sorte d'autoportrait personnel et intellectuel. Dans cet ordre d'idée, il y a cette scène, presque au début, où, tout de blanc vêtu devant une église près du lac de Tibériade, il est assis sur une pierre tandis que Don Andrea est parti donner la messe. C'est le jour de la saint Pierre et Paul et, lisant en un genre de boutade pourtant sérieuse, il cite *L'Évangile de Saint Jean* : « Je suis Pierre, et sur cette pierre, etc., etc. » alors que derrière lui, avec une très grande profondeur de champ se révèle le lieu même où le Christ a investi l'apôtre Pierre de sa mission : bâtir symboliquement une Église, celle de la Chrétienté en lieu et place de la chrétienté primitive, celle de la prédication de Jésus³⁷. Selon Hervé Joubert-Laurencin, Pasolini par cette pose a l'air de proclamer un athéisme sans faille :

Moi Pierre Paul Pasolini, l'Église je m'assoie dessus ; si vous me voyez ici, c'est que je ne suis pas à la messe ; le fait que ce jour soit doublement ma fête et que je me trouve justement sur le lieu de la mission donnée à Pierre ne me procure aucun vertige spirituel³⁸.

Certes, mais on peut en douter d'après les déclarations sur Saint Paul de Don Andrea et, surtout, celles faites à la fin du documentaire. Comme il n'est guère facile d'être à la fois athée et de « simuler » le fait d'être croyant (propre du discours indirect libre)³⁹, cette scène peut signifier autre chose de plus complexe, voire de plus subtil : le désir de fondation d'une esthétique nouvelle. Car peut-être est-ce là que le cinéaste adopte une posture d'auteur, en tant qu'artiste porteur de la Parole (et des images)⁴⁰. Parole qui le poussera à créer un cinéma nouveau : celui de la Réalité, face à une réalité décevante, en réalisant tous ces « films à faire » devenant tous ces « films à venir » et qui viendront.

Avant cela, selon le cinéaste, Bethléem n'est pas si extrêmement moderne. Elle n'est pas

une de ces cités néo-capitalistes comme Nazareth ou comme le côté israélien de Jérusalem. Malgré tout, c'est une ville vaste et contemporaine, avec flux de voitures et poteaux téléphoniques. Surgit l'éternel problème posé par sa « recherche en surface » qui, à la fin du voyage est devenue une sorte d'obsession : trouver en Bethléem le substitut de Bethléem, c'est-à-dire une petite ville, un village ayant conservé son intégrité à travers les millénaires. En vérité il a recueilli en son périple en Israël ou en Jordanie très peu de choses allant dans ce sens. Si le monde biblique a pu reparaître par instants, il a refait surface telle « une épave ». Vient le carré où une grande église typique a été construite pour commémorer la grotte de la Nativité. Une petite porte précipite dans les « entrailles de la terre », débouchant dans la grotte-même où est né Jésus. En ressortant, on découvre près du lieu de cet « Acte I » (celui de la Nativité) l'endroit de « l'acte suprême » où une prodigieuse petite église romane glorifie l'Ascension, moment le plus sublime de toute l'histoire évangélique. Le moment où le Christ nous laisse seuls afin qu'on puisse ensuite le chercher.

Ces paroles de Pasolini, à la toute fin de ce film-essai, résonnent étrangement. Car ce n'est pas, pour lui, le Christ qu'il faut chercher, mais une nouvelle *manière* définie par un nouvel espace, autre que le réel. Dans *Cédipe roi*, ce sera celui du mythe grec. Cédipe seul tâchera de se débattre avec son complexe tragique, en vain comme on sait. Même si Pasolini est athée (ou *insensé, faible, bas et méprisé* selon Saint Paul), à ce moment de son œuvre – « *œuvre athée ou œuvre qui défend le sacré dans un monde qui est hostile*⁴¹ » –, toute la problématique du cinéaste semble être de se délivrer de Dieu, comme l'iconoclaste Ingmar Bergman y parvient (*Les Communians*, 1963), de ce Dieu soi-disant « *capable – en théorie – de répondre au désir d'amour de l'homme, de remplir son vide, de donner un sens à son existence*⁴² ». Mais comment faire ? D'abord en le montrant en chair (*L'Évangile...*), puis en le faisant proprement s'« incarner » (*Théorème*), en faisant la « *démonstration expérimentale d'un théorème sacré*⁴³ » qui soit une parabole pure et claire « *dans sa perfection et dans la*

*fonctionnalité de ses images*⁴⁴ ».

Théorème comme le nom l'indique, se fonde sur une hypothèse qui se démontre mathématiquement *per absurdum*. Voici ce que je pose : si une famille bourgeoise était visitée par un jeune dieu, qu'il soit Dionysos ou Jéhovah, qu'arriverait-il ? Je commence donc par une pure hypothèse⁴⁵.

Pour mieux ensuite l'évacuer en créant, tel Dieu, son (propre) monde, celui du mythe à travers l'espace du théâtre tragique grec (*Cédipe roi, Médée, Carnet de notes pour une Orestie africaine*), puis celui de l'espace littéraire, autre sorte de mythe : Boccace (*Le Décaméron*, 1971), Chaucer (*Les Contes de Canterbury*, 1972) les *Mille et une nuits* (*Les Mille et une Nuits*, 1974) formant la « Trilogie de la vie » ; et enfin *L'Enfer* de Dante et de Sade dans *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, ouvrant ensuite ce que certains ont appelé la « Trilogie de la mort » (mais il s'agit plutôt de *Saint Paul* et de *Porno-Théo-Kolossal*), inachevée et pour cause...

D'ici là, l'année 1963 est le moment où tout bascule.

Vers quarante ans, je m'aperçus que je me trouvais à un moment très obscur de ma vie. Quoi que je fisse, dans la « Forêt » de la réalité de 1963, année où j'étais arrivé, absurdement impréparé à cette exclusion de la vie des autres qui est la répétition de la sienne propre, il y avait une sensation d'obscurité. Je ne dirais pas de nausée ou d'angoisse : au contraire dans cette obscurité, à vrai dire, il y avait quelque chose de terriblement lumineux : la lumière de la vieille vérité, si l'on veut, celle devant laquelle il n'y a plus rien à dire⁴⁶.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un im- pie*, op. cit., p. 38. Pour les références bibliographiques complètes se reporter à *Repérages I*.

² Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 227. Aux yeux de Pasolini, « le peuple s'était en quelque sorte retourné contre sa propre puissance de vie et son propre éclat. » *Ibid*.

³ Pier Paolo Pasolini, « Enrichissement de l'essai sur

la révolution anthropologique en Italie » (*Il Mondo*, 11 juillet 1974), in *Écrits corsaires*, op. cit., p. 95.

⁴ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 245. « [...] toute la culture de la consommation m'insupporte sans appel. » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 65.

⁵ Joël Magny, « II. Une liturgie du néant et de l'horreur », op. cit., p. 189.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 105. Il ajoute : « Tout simplement, je suis allergique à la civilisation technologique, à notre monde trop rationnel. » *Id.*, p. 105-106.

⁷ Il lit Eliade en 1966. Temps où il approfondit les grands mythes de la civilisation antique en Grèce et en Orient et écrit plusieurs tragédies dont *Théorème* et *Orgie* (cette dernière servira à une des deux parties de *Porcherie*).

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 104. Il ajoute à propos de *Médée* : « Curieusement, cette œuvre repose sur un fondement "théorique" de l'histoire des religions : *M. Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, œuvres d'ethnologie et d'anthropologie modernes*. » *Id.*, p. 133.

⁹ Jacopo Rasmi, « Les « appunti » de Pasolini, ou la poésie de l'inachevé », op. cit. Est-ce pour euphémiser ou plutôt retrouver cette constatation que dans *La Séquence de la fleur de papier* (N&B, couleur, 1968), autre *appunto* selon Laurencin, Ninetto Davoli adopte naturellement à un certain moment une déambulation dansée dans une avenue de Rome, « l'innocence et la nonchalance de l'acteur tranchant avec l'agitation sérieuse de la grande ville. » Damien Marguet, « Films documentaires et cinéma oral. À travers l'œuvre de Pasolini », *Balises. Le magazine de la Bpi*. <https://balises.bpi.fr/films-documentaires-et-cinema-oral/> Plus que l'agitation de la grande ville en fait puisqu'il y a aussi des images de guerre et corps massacrés.

¹⁰ Jean-Paul Curnier, « La disparition des lucioles », *Lignes* 3(18), 2005, p. 79-80.

¹¹ *Pasolini par Pasolini. Entretien avec Jon Halliday*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Seuil, 2022, p. 109. Cité par Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 550-551.

¹² « Je cherche le Christ parmi les pauvres ». Déclaration de Pasolini au moment de la diffusion de *Mama Roma*. Pier Paolo Pasolini, *Italia Notizie*, 20 novembre 1963, p. 4. Cité dans Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 191.

¹³ Cf. *Pasolini l'enragé* (Jean-André Fieschi, 1966, 16mm, N&B, 97 min) documentaire pour la télévision française dans le cadre de la collection de documentaires *Cinéastes de notre temps*, produite

par André S. Labarthe et Janine Bazin et diffusée par l'ORTF le 15 novembre 1966. Voir transcription intégrale de *Pasolini l'enragé*, dans les *Cahiers du cinéma* en 1981. « Pasolini l'enragé », *Cahiers du cinéma*, hors-série, « Pasolini cinéaste », 1981, p. 45.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *L'Inédit de New York*, op. cit., p. 47.

¹⁵ Claude Beylie, « Sur trois films de Pier Paolo Pasolini », *Cinéma 70*, 146, 1970, p. 66.

¹⁶ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 227.

¹⁷ *Id.*, p. 225.

¹⁸ Appareil qui permet de visionner un film pendant le montage.

¹⁹ Ces jeux entre les différentes époques se retrouvent aussi dans les significations apportées aux deux étapes principales d'un film : le tournage et le montage. « [...] à partir du moment où intervient le montage, c'est-à-dire quand on passe du cinéma au film (qui sont deux choses tout à fait différentes, comme la "langue" est différente de la "parole", le présent se transforme en passé (les coordinations ont été obtenues à travers les divers langage vivants) : un passé qui pour des raisons immanentes à la nature même du cinéma, et non par choix esthétique, apparaît toujours comme un présent (c'est donc un présent historique) ». Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, op. cit., p. 211. Voir aussi pour une analyse de ce passage, Guido Aristarco, « Le cinéma comme "langue" ». In *Pier Paolo Pasolini. 2. Un "cinéma de poésie"*, op. cit., p. 117.

²⁰ Alain Naze, *Temps, récit et transmission chez W Benjamin et P P Pasolini : Walter Benjamin et l'histoire des vaincus*, t. 1, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2011, p. 15.

²¹ Véronique Taquin, « Pathos et sacralité chez Pasolini. D'Accattone à Salò ou les 120 journées de Sodome », *Chroniques italiennes*, 12(4), 2007. <https://cupdf.com/document/pathos-et-sacralitechez-pasolini-d-accattone-sal-ou-fond-parler.html?page=1>

²² Yann Bertrand, « La musique du film *Théorème* (Pier Paolo Pasolini) », *La Musique du Film*. <https://www.youtube.com/watch?v=k5EdH7nKbSU>

²³ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », op. cit., p. 39.

²⁴ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 224.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 121.

²⁶ Marielle Macé, « Pasolini, sainteté du style », op. cit., p. 224.

²⁷ Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 178.

²⁸ En septembre 1962, lors d'un congrès à la Cita-

delle chrétienne d'Assise sur le thème « Le cinéma comme force spirituelle du mouvement présent », congrès auquel il participe, il lit *L'Évangile selon Saint Matthieu* qu'il a trouvé sur la table de nuit de la chambre qu'on lui alloué et décide d'en faire un film, ce sera *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2000, p. 257.

²⁹ Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 70.

³⁰ Ce plan semble répondre à celui vu avant dans le film, lorsque le cinéaste assis sur une pierre, cite *L'Évangile de Saint Jean* : « Je suis pierre, et sur cette pierre, etc. » ; là il semble plus se revendiquer en auteur. Voir *infra*.

³¹ Ils seront notamment utilisés dans *Porcherie* aux environs de Catane et dans *Théorème* au début et à la fin.

³² Véronique Taquin, « Pathos et sacralité chez Pasolini », op. cit. L'auteur précise qu'Alain-Michel Boyer décrit des « surexpositions, papillotages, contre-jours brutaux, flous, déformations par grand angle, comme autant de signes de l'aveuglement d'Œdipe. » *Ibid.* Boyer ajoute « soleil dans les yeux d'Œdipe, un instant aveuglé », « violents rayons de lumière dans l'objectif » Cf. Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini - Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 203. Dans les deux sens du mot aveuglement. Aveuglement dans le fait de fuir inutilement un destin inexorable. Aveuglement résidant aussi bien sûr dans l'acte de se crever les yeux.

³³ Plus loin, devant le Sépulcre, à Jérusalem, des citations de ce dernier seront énoncées.

³⁴ La scène sera montrée dans *L'Évangile...*

³⁵ *Premier Épître de Paul aux Corinthiens*, 1 : 27-29. Il faudrait ajouter, ce que ne dit pas Don Andréa (ou Pasolini), « afin que nulle chair ne se glorifie devant Dieu. » *Ibid.* *Saint Paul* est aussi le nom d'un scénario écrit par Pasolini en 1968 pour un projet de film qui se passerait en partie à New York. Il fait partie des deux « films martyrs », selon Hervé Joubert-Laurencin, n'ayant jamais pu être tournés.

³⁶ Le commentaire, la voix off est « une forme commune à tous les *Appunti*. » Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 517.

³⁷ À charge pour Paul ensuite de fonder cette Église

avec ses dogmes dénaturant en cela, pour certains, la Parole première.

³⁸ Hervé-Joubert Laurencin, *Le Grand Chant*, op. cit., p. 548-549.

³⁹ « [...] pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. » Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma selon Pasolini », op. cit., p. 25. Le cinéaste ajoute : « Là est le discours libre indirect : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre il est vu par les yeux d'un croyant. » *Ibid.*

⁴⁰ Comme il se montre auteur au centre de son œuvre en « meilleur disciple » de Giotto (*Le Décaméron*) et en Chaucer (*Les Contes de Canterbury*).

⁴¹ Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », op. cit., p. 33. « Je défends le sacré parce que c'est la part de l'homme qui résiste le moins à la profanation du pouvoir, qui est la plus menacée par les institutions des Églises. » Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 104.

⁴² Élie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », op. cit., p. 46.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Les Dernières Paroles d'un impie*, op. cit., p. 108. On peut comparer avec ce texte issu d'un entretien en français. « C'est un théorème mystérieux. J'ai choisi le titre de *Théorème* parce qu'il y a des énoncés, c'est-à-dire il y a une famille bourgeoise milanaise [...] et après il y a une hypothèse, c'est-à-dire, il y a une démonstration per absurdum. Cette hypothèse, c'est qu'un jeune homme, peut-être Dieu, ou peut-être le super (sic), c'est-à-dire l'authenticité, arrive dans cette famille et tous les personnages sont en crise. La démonstration n'est pas conclue, elle est ouverte. [...] C'est une parabole, c'est un film problématique, les autres films sont épiques, sont narratifs, ont une allure épique. *Théorème*, c'est problématique. » Cf. « Teorema Pasolini », 1969. <https://www.youtube.com/watch?v=5RK5L1KeQzA>

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *La divine mimesis [1975]*, trad. fr. Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980, p. 9.

Ont contribué à LINKS 7-8

VIRGILE ABELA. Artiste transdisciplinaire à la croisée de la musique et des arts plastiques, numériques et sonores. Il collabore depuis 2017 avec la Plateforme MAS (Musique Audio Son) du LMA (Laboratoire de Mécanique et d'Acoustique) du CNRS.

JEAN-PAUL ALLOUCHE. Directeur de recherche émérite CNRS, IMJ-PRG, Sorbonne Université, jean-paul.allouche@imj-prg.fr

JOHANNA BLAYAC. Traductrice littéraire de l'anglais, docteure en histoire.

LAURENT BONNOTTE. Psychomotricien, chargé de cours, collaborateur depuis plusieurs années, avec des artistes et chercheurs, sur les impacts et usages des technologies de l'information aussi bien dans la santé que dans les arts.

LAURENCE DAHAN-GAIDA. Professeure de littérature comparée à l'université de Franche-Comté, directrice de la revue *Epistemocritique* et directrice du Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles.

SARA DE BENEDICTIS. Professeur agrégé d'italien, docteure en Études italiennes (Université Paris Nanterre).

VINCENT FLEURY. Vincent Fleury est directeur de recherches au CNRS. Physicien, il est également auteur de romans policiers. Il tient une chronique sur le site de littérature contemporaine *remue.net*.

JEAN-PAUL FOURMENTRAUX. Socio-anthropologue (PhD) est Professeur de Philosophie et Sociologie des arts et médias à l'Université Aix-Marseille. Il dirige des recherches (HDR Sorbonne) à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) au sein du Centre Norbert Elias (UMR-CNRS 8562). Il est également membre de l'association Internationale des Critiques d'art (AICA). Ses travaux interdisciplinaires portent sur les enjeux politiques et anthropologiques des arts et des technologies.

JILL GASPARINA. Critique, curatrice, chercheuse et enseignante à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD-Genève / HES-SO).

NORBERT HILLAIRE. Essayiste, professeur émérite des universités, spécialisé en sciences de l'art et des médias.

FRANZ JOHANSSON. Franz Johansson enseigne à Sorbonne Université. Il est membre de l'équipe Valéry de l'ITEM (ENS/CNRS). Il a participé à l'édition de divers ouvrages de Paul Valéry, auteur auquel il a consacré sa thèse de doctorat, ainsi que nombre d'articles et d'ouvrages collectifs.

CHRISTOPHE KIHM. Professeur à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD-Genève / HES-SO).

LOUIS-JOSÉ LESTOCART. Critique littéraire, art et cinéma. Essayiste. Dernière parution : *Proust et la connaissance esthétique* (Classiques Garnier, "Bibliothèque proustienne", 2022).

JEAN-CLAUDE SERGE LEVY. Jean-Claude Serge Lévy, professeur émérite à l'Université Paris Cité, a étudié de nombreux systèmes magnétiques ou non, leurs structures, leurs propriétés et leurs dynamiques, avec des résultats originaux sur les quasicristaux, les agrégats, les fractals, en lien avec la biologie et les sciences sociales.

ZAVEN PARÉ. Résident du programme Art, science et société, IMÉRA - Institut d'études avancées d'Aix-Marseille Université.

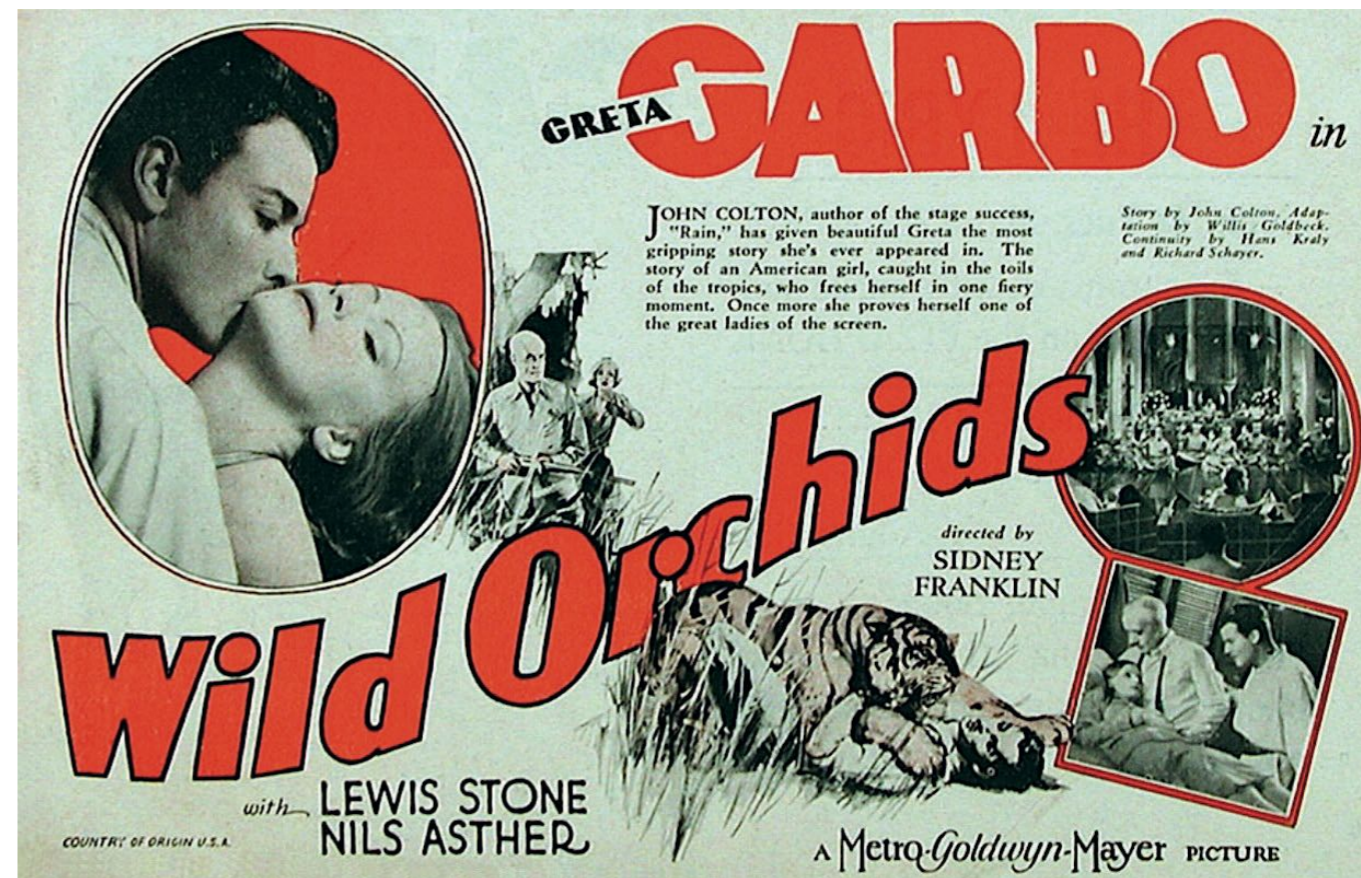
ROBERT PICKERING. Recherches : la poésie française 1850-1950, la littérature de guerre (1870-1945), et la critique génétique ; co-responsable avec Nicole Celeyrette-Pietri des volumes VII-XII de l'édition intégrale des Cahiers 1894-1914 (Gallimard) ; Editor associé de Paul Valéry, Cahiers/ Notebooks (Brian Stimpson Editor, Peter Lang).

BERNOÏT PRIEUR. De formation ingénieur en informatique d'une part et sociologie d'autre part, Benoît Prieur a publié plusieurs livres à propos de développement logiciel aux éditions ENI. Il écrit par ailleurs régulièrement des articles à propos de divers sujets, l'informatique quantique en particulier (d'un point de vue technique) et les sciences humaines. Après avoir été longtemps ingénieur indépendant, il est depuis 2023, ingénieur innovation pour le compte d'un cabinet international.

PAUL RYAN. Membre de l'équipe Paul Valéry de ITEM-CNRS, Paul Ryan est auteur de livres consacrés à l'écrivain : *Paul Valéry sous le signe de l'art et des artistes* (Classiques Garnier, 2019), *Paul Valéry et le dessin* (Peter Lang, 2007).

ANNE SIMON. Directrice de recherche au CNRS, Anne Simon est responsable du Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine à l'École normale supérieure, et de son carnet PhilOfr. Elle y anime aussi le Pôle Proust et le carnet de zoopoétique Animots.

MARCIN SOBIESZCZANSKI. Maître de conférences HDR, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines (LASH), Université Nice Sophia Antipolis.



Cette image pour indiquer le souvenir qu'a Pasolini (il aurait alors sept ans) d'une illustration de film – il pourrait s'agir de ce film avec Greta Garbo : *Wild Orchids* (*Terre de volupté*, Sidney Franklin, 1929), où l'on voit un homme attaqué par un tigre. Pasolini tombe sur cette annonce en feuilletant, chez ses parents, un soir, des prospectus publicitaires relatifs au cinéma. Image qui déclenche aussitôt chez lui toutes sortes d'impressions à la fois sexuelles et masochistes (dévoration et auto-dévoration) ; comme le raconte Sara de Benedictis dans son article « Une lecture des proses frioulanes de Pier Paolo Pasolini », p. 83-87 (paragraphe « Pasolini et le tigre »), du présent numéro 7. L'épisode est raconté par Nico Naldini, cousin et biographe de Pasolini. Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, trad. fr. René de Ceccatty, Paris, Gallimard, « NRF biographies », 2000, p. 16. (N.d.R)

Special thanks to : Anne, Christophe, Jean-Claude, Jean-Paul, Jill, Norbert et Vincent.

Fabrication, mise en page sur InDesign Johanna Blayac & Louis-José Lestocart, relectures et corrections Johanna Blayac, Christophe Kihm & Louis-José Lestocart.

Site internet : LINKS-series.com. (Patrick Bazin, Jacques Urbanska)

Zaven Paré



Lindberg Flug, installation sonore. Pièce unique, 20 x 80 x 50 cm, 2002