

Ultimement:
Fragments d'un discours universitaire

by

Callum D. T. McDonald

B.A., University of Victoria, 2020

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French and Francophone Studies

©Callum D. T. McDonald, 2024
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by
photocopy or other means, without the permission of the author.

Ultimement:
Fragments d'un discours universitaire

by

Callum D. T. McDonald
B.A., University of Victoria, 2020

Supervisory Committee

Dr. Pierre-Luc Landry, Supervisor
Department of French and Francophone Studies

Dr. Émile Fromet de Rosnay, Academic Unit Member
Department of French and Francophone Studies

Abstract

[French follows English]

In this thesis, the author presents, in the form of a research-creation essay, theoretical reflections on the current situation of writing at the university. How can we continue to write theses and dissertations today, when there are so many threats arrayed against the liberal arts and against human life more generally? This reflection is undertaken with concern for the author's personal experience (via the practice of *autotheory*), namely that of physical illness, in combination with an attention to historical examples providing the ethical and political justification for writing under duress. A composite example is probed: the nineteenth century's *total work of art* (the *Gesamtkunstwerk* or *Grand projet*), through many works and author-biographies taken from mainly French literature, namely Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Nodier, Richard Wagner, Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Marcel Proust, and the turn-of-the-century *décadents*, each addressing the idea of totality through their works in unique ways. Theoretical support is drawn from the Marxist tradition, including from Walter Benjamin, Ernst Bloch, and Georg Lukács, and finally from Fredric Jameson, whose *cognitive mapping* project, seen as grounds for a new total work of art, is taken as a basis for the thesis's second part. The author asks how we can write in a mode that will allow us, politically and ethically, to unite ourselves against society's urgent challenges, to imagine ourselves and our common lot, even though contemporary theory seems to have hitherto only provided justifications and explanations of our division and disunity. This question is phrased again in literary terms: how can we write monumental works of literature, up to the task of facing a "mad century," when we have no recent examples, in fiction and in life, of such successfully organized monumentality?

...

Dans cette thèse, l'auteur présente, sous la forme d'un essai de recherche-création, des réflexions théoriques sur la situation actuelle de l'écriture à l'université. Comment pouvons-nous continuer à écrire des thèses et des mémoires aujourd'hui, alors qu'il y a tant de menaces contre les arts libéraux et contre la vie humaine en général ? Cette réflexion est menée en tenant compte de l'expérience personnelle de l'auteur (via la pratique de l'autothéorie), à savoir celle de la maladie physique, en combinaison avec une attention aux exemples historiques fournissant la justification éthique et politique de l'écriture sous contrainte. Un exemple composite est exploré : l'œuvre d'art totale du XIX^e siècle (le *Gesamtkunstwerk* ou *Grand projet*), à travers de nombreuses œuvres et biographies d'auteurs principalement tirées de la littérature française, à savoir Honoré de

Balzac, Gustave Flaubert, Charles Nodier, Richard Wagner, Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Marcel Proust, et les décadents de la fin du siècle, chacun abordant l'idée de totalité à travers leurs œuvres de manière unique. Le soutien théorique est tiré de la tradition marxiste, notamment de Walter Benjamin, Ernst Bloch, et Georg Lukács, et enfin de Fredric Jameson, dont le projet de *cognitive mapping*, vu comme fondement d'une nouvelle œuvre d'art totale, est pris comme base pour la seconde partie de la thèse. L'auteur se demande comment nous pouvons écrire d'une manière qui nous permette, politiquement et éthiquement, de nous unir contre les défis urgents de la société, d'imaginer nous-mêmes et notre sort commun, alors que la théorie contemporaine semble jusqu'à présent n'avoir fourni que des justifications et des explications de notre division et désunion. Cette question est reformulée en termes littéraires : comment pouvons-nous écrire des œuvres monumentales de littérature, qui sont à la hauteur de faire face à un « siècle fou », alors que nous n'avons aucuns exemples récents, dans la fiction et dans la vie, où une telle monumentalité a été réussie ?

Table of Contents

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Table of Contents	v
Acknowledgements	vi
Note from the Author	vii
Introduction.....	1
First Part – The Body: Self-Diagnoses and Allegorical Reading.....	16
Second Part – The World: In a Nervous Fit	57
Conclusion.....	116
Note on the Bibliography	126
Bibliography.....	127

Acknowledgements

J'aimerais pouvoir remercier mon superviseur, Pierre-Luc Landry, pour sa patience et son encouragement lors d'une démarche assez difficile étalée sur quatre ans. J'étends les mêmes sentiments envers mon second lecteur, Émile de Rosnay.

Je remercie également le personnel de l'office de l'aide aux étudiants à distance et celui du Centre for Accessible Learning.

Thanks to my friends Jacob, Cole, and Harry for their support.

In memory of all the failed totalities.

Note from the Author

Le texte ci-dessous est écrit dans la tradition de l'*essai*. L'*essai*, néologisme de Montaigne suggérant la possibilité d'échecs et de succès, justifie certaines caractéristiques du présent document. D'abord, son ton, parfois déclamatoire, parfois intimiste. L'absence également, pour accompagner les citations, de références complètes en notes de bas de page (préservées néanmoins dans la bibliographie). Finalement, la portée « généraliste » de certaines remarques, et le fait qu'elles ne s'accordent pas toujours ensemble. L'*essai* tente de trouver une vérité à mi-course, par la forme développée autant que par le fond.

L'emploi de l'*essai* dans le cadre d'une thèse officielle est justifié par l'appareillage critique de la *recherche-crédation* qui, avec une grande envergure au Canada francophone, s'introduit dans l'université depuis trois ou quatre décennies maintenant. On accepte désormais l'idée qu'un savoir peut être produit par des formes d'écriture autres que la prose universitaire. Dans cette thèse, prose universitaire il y a, parfois assez compliquée, même. Mais l'esprit reste celui de la *recherche-crédation*, où le parcours intellectuel est dicté par une relation à la création comme pratique (ici, de l'écriture elle-même) et par les objets, artéfacts et textes trouvés au bord de route. Mon *essai* en *recherche-crédation* consigne les étapes d'un processus de pensée qui ne vise pas à confirmer ou infirmer certains résultats identifiés d'emblée. Le savoir qu'il produit est presque entièrement négatif; cette thèse témoigne de l'effort déployé pour accomplir quelque chose dont ni moi ni le moment n'étions capables. Elle n'*expose* pas le problème, elle ne l'*éclaircie* pas ; elle le *représente*. Elle dessine une suite d'incapacités et de lacunes dans la veine tentative d'atteindre la Totalité. Elle essaye de tester les limites épistémologiques de ma position universitaire historiquement située pour montrer ce que sont ces limites, non pas pour présenter une manière de les dépasser.

Les raisons derrière ces choix sont nombreuses, surtout personnelles. Ayant obtenu un diplôme de premier cycle pour lequel j'ai employé beaucoup de précision dans les travaux exigés, je voulais me permettre un peu de détente. D'abord parce qu'en raison de changements à l'échelle mondiale et à l'échelle individuelle, l'importance pour moi d'une thèse s'est rétrécie ; elle doit donc se réfugier dans l'autojustification (le projet devait être au moins partiellement amusant, stimulant, etc.). En même temps, les problèmes globaux – menace d'extinction, de politiques réactionnaires, maintenant de guerre mondiale – se sont combinés avec mes problèmes physiques (engendrant des problèmes

psychologiques), ce qui a révélé la nécessité d'une nouvelle méthode plus tournée vers les besoins du moment.

Ce texte doit rester paradoxal parce qu'il émerge de cette nécessité tout en restant nostalgique de l'ancienne manière, opposée à la recherche-crédation. Il dit qu'il faut écrire autrement, mais critique cette manière « autre ». Ce texte propose une vision d'un monde dépossédé de certitudes et d'optimisme, pleure ce monde, mais essaye de s'habituer à cette dépossession. Le paradoxe est aussi le mien ; je voudrais peut-être retourner à mon ancien état physique, quand je n'étais pas si intéressé par l'écriture « autre », mais je ne peux pas et dois donc faire mon nid dans celle-là. Le monde est tel : nous traversons la vie par des voies différentes, mais arrivons parfois au même endroit (soit, à la recherche-crédation). Je trouve cela aussi réconfortant que déprimant. Il y a la possibilité de correspondances et de fraternités qui ne seraient pas basées sur un seul et même fondement. Cela est la vérité de la révolution, de la poésie et de la recherche-crédation.

Callum McDonald

Le 17 janvier 2024

Introduction

This World is not Conclusion.

— Emily Dickinson (1862)

La vérité, c'est que [l'écrivain] ruine l'action, non parce qu'il dispose de l'irréel, mais parce qu'il met à notre disposition toute la réalité. L'irréalité commence avec le tout. L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout.

— Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du feu* (1949)

World history has not always existed; history as world history is a result.

— Karl Marx, *Grundrisse* (1857/8-61)

La confusion d'aujourd'hui

Ce texte s'ouvre devant un précipice, devant une impossibilité, on le ressent bien, mais laquelle ? C'est une lézarde dans notre contemporain qui sépare *présent* et *futur*, pour ainsi dire, formant une zone tierce où la peur, celle qui vous glace, attend celle qui vous fait courir. Le XXI^e siècle est devenu la surface rugueuse et couverte de sueur que nous habitons sans espoir.

Déjà en 2009, Mark Fisher, commentateur culturel et penseur britannique, déclare que nous ne sommes plus capables d'imaginer un monde post-capitaliste, c'est-à-dire le monde après notre monde. Notre culture circule autour de son propre cadavre. Nous nous sommes retrouvés prisonniers d'un monde perçu comme éternellement achevé, comme au Moyen-Âge, mais sans le salut d'une *apocalypse béate* telle qu'elle était envisagée à l'époque. Nous réalisons, ou croyons, que le monde actuel va continuer à travers le réchauffement climatique comme à travers les crises perpétuelles (crise du logement, crise de l'isolement, crise économique, et ainsi de suite). Les crises cessent d'être exceptionnelles et deviennent le statu quo. Aucun moment décisif ne semble apparaître à l'horizon. Nous en voulons un, mais par une certaine magie postmoderne,

les apocalypses que nous arrivons à nous conter ne produisent aucun effet ni de motivation ni d'abandon désespéré. Le cliquetis des pinces et des claviers continue. L'impossibilité d'*achever* ce monde, dans la réalité ou même dans nos rêves, est la créature diabolique née, peut-être, de l'impossibilité de le comprendre d'abord. Nous ne savons pas quels éléments du monde sont *le monde qu'on hait* par rapport au *monde qu'on voudrait sauver*. De nos jours, les opinions sur le *quoi* (sur l'Être) du monde, en matières politiques et idéologiques, sont tellement disparates qu'on peut nous taxer, savants et banlieusards, d'irréalisme généralisé. Notre incompréhension devant les faits de la vie contemporaine nous rend incapables de décrire notre ère, même en termes généraux pour en donner un aperçu « vu d'en haut », parce que nous nous heurtons à tant de moments divers, tant de technologies, tant de réunions, tant de parutions — en d'autres mots, à tant d'*aspects nouveaux et anciens* de la vie — devant le précipice d'un futur inimaginable et non-imaginé. Cézanne a déjà dit que « nous vivons dans un arc-en-ciel de chaos » longtemps avant que Jean-François Lyotard ait donné son rapport sur l'état du savoir scientifique intitulé *La condition postmoderne* (1979), diagnostiquant une crise dans les théories méta-narratives.

Pour un historien de la littérature, tout cela devient presque un problème de genre, car le passé a produit d'énormes projets de synthèse et de compréhension, sans honte (dirions-nous) : dans ce « plan d'ensemble », le modernisme fragmentaire (mais ample) de Marcel Proust, James Joyce et Robert Musil rejoint les visions plus harmonisées des générations précédentes, celles d'Émile Zola, Honoré de Balzac et Stéphane Mallarmé, derniers élèves de la vieille école de la science universelle atteignant son sommet dans les Lumières, l'époque des dictionnaires dits « universels ». Il faudrait donc se demander par où chercher, aujourd'hui, si l'on voudrait écrire quelque chose qui participerait au dépassement du monde. Si on ne peut plus commencer ni avec les faits ni avec de la « recherche », telle que la menait Zola quand il écrivait sur le monde industriel et bourgeois de son époque, alors par où pourrait-on donc commencer?

Écrire et écriture

Tout le monde, à sa manière, remarque ce gouffre et cette confusion, de plus en plus profonds et dispersés, dont émane une lueur DEL, mais on remarquera aussi que la question *par où trouver les ressources pour forger une écriture digne de sa tradition et capable de comprendre et transformer le monde en péril* est aussitôt trahie par le soupçon que ce n'est plus possible d'écrire comme ça, que ce n'est peut-être pas une bonne chose,

même, et enfin que ce n'est une question ni de langage à créer ni de genre à réhabiliter, mais que fondamentalement, l'écriture est pourrie, démodée, qu'elle n'est plus vitale.

C'est une nécessité morale que de s'interroger sur l'éthique de l'écriture (*pourquoi* écrire, et non pas juste *comment*), car on a trop tendance aujourd'hui à voir dans l'écriture une voie de sortie de l'impasse politique dans laquelle nous nous trouvons dans l'université néolibérale. Je crois que cette croyance est trop facile, trop réconfortante. Écrire : une activité spectrale depuis longtemps devenue l'indispensable baume face à un monde craintif et chaotique. D'après Stéphane Mallarmé, il s'agit d'*une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur*. Je ne voudrais pas simplement qu'on change les formes de l'écriture, qu'on remplace les objectifs d'une écriture contemporaine que je méprise avec ceux empruntés à une époque qui me va mieux. Toute l'écriture devra être interrogée.

Oui, le mystère de l'écriture est *en nous*, nos actions expliquées en elle. On voudrait d'abord paraître sage en avouant son côté analgésique (la littérature et l'écriture sont là pour distraire, pour nous permettre de braver la colère du présent), mais cette fonction n'est pas balayée dès qu'on la révèle. La personne écrivant, même celle qui connaît les pièges de l'écriture, n'échappe pas aux postures de cette dernière : l'écriture devient tout aussi séduite, voire séductrice. On voudrait qu'elle soit entièrement libératrice, entièrement *action*. Peut-être est-ce vrai pour la personne qui écrit, au moment où elle écrit. Mais l'écriture, dès qu'elle tombe sur la feuille vierge ou sur l'écran scintillant, fait de l'écrivain.e comme du lecteur et de la lectrice une caricature contemporaine de *La Mort de Marat* — civilisation allongée dans son bain, morte, la plume encore à la main. L'écriture, comme on le verra dans ce texte, est *apotropaïque* — comme la méduse, elle *glace* ; comme un bâillement, elle est transmissible. Il y aurait dans l'écriture, peut-être, quelque chose d'irréremédiablement décadent, allergique à toute bonne santé, physique et mentale. L'action vitale nommée *écrire*, qui apparaît sous la plume acide d'un Friedrich Nietzsche ou d'une Virginie Despentes, *ne peut pas se débarrasser de l'écriture* (c'est-à-dire de sa vie d'objet lisible), de son aspect statique et mort, de l'entassement de livres, tome par tome à la manière de Saint-Simon, de Proust, se démultipliant dans des notes en bas de page à la David Foster Wallace, formant des tours de papier ambivalentes qui à certains font peur, mais qui pour d'autres sont une dernière défense (magique ?) (futile ?) contre le monde envahisseur, le monde qui choque le système fragile du soi. Cela paraît d'autant plus vrai à celui qui écrit une thèse, dont les pages écrites pèsent sur les pages à écrire...

La pulsion d'écriture est peut-être explicable de façon générale, Ce serait un effet de l'écriture, d'après Maurice Blanchot, que de courir frénétiquement et désespérément à la recherche de l'être des choses qu'elle décrit, mais ne retrouvant que son incapacité de les saisir, puis les anéantissant fatalement dans des pages qui veulent être *tout*, mais restent inlassablement *rien*. Cette négation du Tout se traduit dans une ambivalence auprès du monde : la littérature prétend devenir la championne de l'action et gagner toutes sortes de batailles ; elle y réussit, mais en même temps, dans le politique, elle est peu de choses, ne créant qu'un bagage légué aux autres, qui doivent se planquer devant ses pages fraîches pendant que les balles volent au-dessus des barricades.

Dans notre époque, la pulsion de posséder et/ou de nier le monde se cachant derrière l'écriture est surtout rehaussée par les événements politiques et existentiels que nous vivons. La planète semble être en voie de périr et le monde social qui créait les espaces utopiques de l'écriture (la jeunesse pleine d'espoir, l'université, les revues, la retraite) est menacé d'extinction sous le poids du capital. En quelque sorte, l'écriture est le plus grand indice de la peur d'aujourd'hui ; elle est l'agitation devant le besoin d'agir. Le texte théorique, craintif de la situation politique actuelle, voudrait rayer toute la masse du *déjà-dit* par un *ça suffit !*, un *maintenant, la vérité !*, mais tout cri invitant au *silence !*, dans le langage, est en même temps ajout, bruit, éclat pénible et vain (voir Roland Barthes, « Le bruissement de la langue ») qui ruisselle trop bruyamment pour qu'on perce les nuages de son optimisme contrefait.

L'œuvre totale et nous

Et alors, que faire ? Question éthique, politique et littéraire à laquelle on ne saurait répondre sans constater l'étendue du problème. Le but de cette thèse sera d'explorer la possibilité d'écrire un *texte universel qui sauvera le monde*. Non pas comme ambition personnelle, mais comme présupposé d'une expérience scientifique. Est-ce bien possible ? Sinon, pourquoi pas ? La tâche du livre universel, de l'œuvre totale, très en vogue au XIX^e siècle avec les idéalistes allemands, incluant les esprits dans lesquels retentissait Georg Wilhelm Friedrich Hegel (dont Mallarmé), prendra l'avant-scène dans cette thèse. L'œuvre totale était pour ce siècle un bouclier contre l'incompréhension du monde, un pressentiment des graves problèmes philosophiques à l'horizon. En même temps elle représentait une réponse vitale à ces derniers. Cette époque révolue, face à des problèmes analogues aux nôtres, puisait encore dans ses forces cognitives pour imaginer une alternative au présent, tout en imaginant *son présent*. Reprendre cette perspective à notre manière devra être notre mission, le XXI^e siècle étant entamé. « [A]n

inability to cognitively map the gears and contours of the world system is as debilitating for political action as being unable mentally to map a city would prove for a city dweller », écrivent Alberto Toscano et Jeff Kinkle (*Cartographies of the Absolute* [2015], p. 9). Ce sera donc notre tâche de découvrir certains problèmes préliminaires avant de nous situer dans la cartographie sociale et historique du monde. L'(in)actualité de la tâche d'un projet grandiose nous apprendra beaucoup sur l'actuel.

Je préfère traiter de la question de l'œuvre totale sous l'aspect de son (quasi ?) impossibilité. Je pense que le sondage des raisons derrière ce fait ouvre des voies intéressantes. Bref, imaginant, tacitement, que l'œuvre totale constitue un but à convoiter, on en retracera le fil, de la question du manque de confiance et de grandeur de l'écriture contemporaine et de ses genres littéraires jusqu'à la réalisation de l'impossibilité de l'écriture, aujourd'hui. Cette thèse sera un dictionnaire de difficultés ; les difficultés corporelles ouvriront sur le champ des difficultés civilisationnelles et spirituelles. Le pont qui mènera du personnel au social sera construit par la métaphore puisque, comme on le verra, le corps individuel est le siège de problèmes qui réapparaissent en filigrane à d'autres niveaux de la société ; la pensée métaphorique et allégorique est capable de les cerner. Ce mouvement du personnel vers le social est aussi le mouvement de la frustration vers la renaissance et de la rumination vers la théorie.

L'issue du sans issue

Tout au long, malgré cela, nous verrons quel langage peut encore sortir de ce désespoir, dans un de ces lieux de prédilection : l'université. Qu'est-ce qui peut encore naître sous le battement de cette horloge anachronique qu'est l'université universaliste ? Dans ce qui suivra, j'essaierai d'écrire ce qui ressemblerait peut-être à un diagramme des moments de désespoir de celui qui veut écrire grandiosément aujourd'hui (malheur personnel et malheur de caste). On ne parviendra pas à vaincre cette désespérance car je n'entrerai pas en jeu arme à la main, mais si cette tombe universitaire doit être scellée par les mains de ceux qui l'habiteront, je veux être parmi ceux qui, à côté des hiéroglyphes officiels de la mort que ce texte contiendra bien entendu, gravent aussi un genre de graffiti qui sera encore lisible, de l'intérieur, au moment où, peut-être, les habitants de cette cathédrale littéraire effondrée se réanimeront, en zombies, en christes ou en phénix, et qui les informera du monde qui les a enterrés. *La tombe aime tout de suite le silence* (Mallarmé) mais moi, j'aime la cacophonie des fantômes. Prendre le parti de l'inactuel au sein du présent, c'est préserver une arme pour les générations futures qui en auront besoin,

préserver un antidote qui n'aura son effet que plus tard, tel un gène jusque-là inutile, qui sauve l'organisme seulement dans une situation future.

Je veux photographier le moment où l'on se retrouve à vouloir encore dire quelque chose d'urgent, de totalisant, avec rien de plus qu'une collection personnelle de citations. Pourquoi ne pas échouer une dernière fois dans la quête du salut par le livre ? Cet échec sera intéressant en cela que son contexte même illumine le cœur de l'époque et les cœurs qui y habitent — on nous dit tout à la fois d'être pertinent et minutieux. Une époque où il faut tout comprendre pour tout changer. Mon corps ne m'offre pas le temps de travailler à perfectionner cet équilibre, étant récalcitrant à tout effort de « travail intense », et puis le siècle, lui, n'en veut plus, nécessitant une rapidité intellectuelle, une frénésie pensive qui, paradoxalement, pourra devenir la dernière base du courage intellectuel. Si l'on se permettait — si l'époque nous y forçait — de poser des questions de vie et de mort qu'on n'est pas prêt à traiter de façon substantielle, n'est-ce pas le début d'une renaissance dans l'écriture, une écriture libérée par son esclavage même ?

Ce que j'ai pu écrire

Dans ce projet, pour affronter les problèmes de l'existence actuelle, physiques et socio-politiques, j'ai voulu écrire d'une façon *autre*, d'une manière que je n'avais pas pratiquée avant. Bref, je voulais *écrire*, point, car *avant* n'était que notations et remaniements de l'écriture des autres, que je compilais. Comme on l'a vu, une alternative à ma vieille démarche était nécessaire et obligatoire. Au bac, je n'avais fait que des essais selon le modèle prescrit ; ensuite, des essais auxquels il manquait la rigueur essentielle pour soutenir des thèses autres que personnelles. Ce que je voulais, en fait, c'était écrire un texte qui serait façonné par un esprit non-encombré (en écrivant des poèmes en prose, on se permet de grands traits de pinceaux, ne s'inquiétant pas au final de l'argument qu'ils font voir). Je voulais également que ces textes aient la pesanteur et l'autorité de mes lectures. Je rêvais du paradoxe (d'un paradoxe réussi par d'autres autrices et auteurs, d'ailleurs) : une vraie poésie en prose qui serait autant poésie que prose, autant lyrique que savante, autant liée à la pensée libre qu'à la pensée munie de *lectures*.

Mais je me suis aperçu, quand je rêvais de faire de la « poésie universitaire », qu'il y avait une faille quelque part dans les régions souterraines des genres « prose » et « poésie » qui rendait très difficile la synthèse voulue, de façon désinvolte, entre les deux. Malgré la supposition que la poésie (qui, avant Jakobson, était probablement liée d'abord à sa propre forme) pouvait aussi avoir un contenu quelconque (scientifique ?) et que la prose, dont la prose universitaire, pouvait avoir une forme quelconque (précieuse et

embellie), quelque chose de cette vieille dichotomie freinait ma démarche. C'était une question d'*attention*. Que devait-il faire, mon esprit, pendant la rédaction ? Par où penser ? Depuis mes notes ou à travers le rythme de mon esprit qui, lui, est venu de notes, de lectures, mais qui ne s'en souvient plus. En écrivant de la poésie, la tête doit être légèrement libre, l'argument à élaborer ou le contenu à placer est plus *mené* que déployé, davantage âne tiré à la corde que peloton de mobilisés. Une ligne est tracée par la trame imaginative et par la machine du langage qu'on laisse consommer ses propres vapeurs pour qu'elle ne s'étouffe pas en avalant les mots des textes voisins. Le contenu, loin d'être une catégorie floue, renvoie à ces mille et un fichiers d'ordinateurs de mon premier cycle universitaire dans lesquels je notais les phrases d'autrui qu'il fallait incorporer dans les phrases que je devais produire moi-même. Ce poids, celui de l'argumentation et de l'autorité (on ne pouvait soutenir certaines choses, qu'importe leur évidence, sans l'appui de quelqu'un d'autre), devait être balayé afin de pouvoir écrire quelque chose de moins obsessionnel, de plus lyrique, de plus *poétique*. Sans, cependant, vouloir échapper *totale*ment à la valeur du *déjà-écrit*.

Vous verrez bien que la citation demeure ici presque seulement sous la forme d'exergues. Il s'agit d'un exemple clé de ma négociation de ces motifs contraires. Je crois que ce choix d'exerguer et non d'incorporer est arrivé d'abord par amour (par amour de l'emploi des exergues dans des romans comme *Le Rouge et le Noir*), mais aussi par résistance, comme au cours d'une lutte pour vivre ; la phrase d'autrui dans ma phrase à moi agissait comme une glace de trop dans un verre d'eau, son caractère était presque carcinogène. Barthes le savait quand il donnait « La Préparation du roman » au Collège de France, proposant que l'écriture commence où la lecture s'interrompt. On se gardera d'avancer l'argument romantique que la poésie est l'épanchement du soi et qu'elle devrait alors nier tout discours social ou rhétorique de caste pour mieux s'élancer dans les horizons du Moi. Mais c'est bien vrai, dans la pratique d'écriture, que le devoir de fiabilité quant aux documents-sources entrave la production d'un objet-écriture qui viendrait, petit à petit, du bout des doigts, selon une course incertaine, et cela puisque, fondamentalement, la prose universitaire est *l'attention aux mots des autres* (lecture) et non *l'attention aux mots de soi et aux mots d'autrui tels qu'ils s'y trouvent*.

Première partie

Le corps :
Auto-diagnoses et lecture allégorique

(First Part – The Body: Self-Diagnoses and Allegorical Reading)

Un philosophe qui a parcouru le chemin à travers plusieurs santés, et qui le parcourt encore, a aussi traversé tout autant de philosophies : car il ne peut faire autrement que de transposer chaque fois son état dans la forme lointaine plus spirituelle, — cet art de la transfiguration c'est précisément la philosophie.

— Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, préface, § 3

Comment j'ai dû tomber du paradis universitaire pour en trouver la vérité

Because frequent agitation of the mind greatly dries up the brain, therefore, when the moisture has been mostly consumed—moisture being the support of the natural heat—the heat also is usually extinguished; and from this chain of events, the nature of the brain becomes dry and cold, which is known as the earthy and melancholic quality.
— Marsilio Ficino, *Three Books of Life* (1482)

Je m'assèche, tournant en rond sur la broche en bon métaphysicien malade-mental, en rôti laissé trop longtemps sur le feu. Le savoir fait pirouette par-dessus ma tête et m'exhorte à continuer la recherche, au prix d'une sécheresse oculaire produite devant l'œil de l'ordi ou devant les appâts doux mais pervers d'une feuille imprimée.

Je suis malade désormais. Mes yeux sont secs en permanence. Les maux aux yeux sont constants, entravant ma vie, mon travail, faisant du texte écrit une lueur pâle, mystifiant mon écriture (rares, les relectures), changeant ses contours. Quels liens pouvons-nous tisser entre la maladie, l'œil, la lecture et la vérité ? D'abord, quelle forme de savoir crée la bonne vision ? Et la mauvaise ? L'exégète doit avoir bonne vision (avant que, en scrutant les parchemins, il ne s'aveugle au cours d'une vie) : celui qui partagera les particularités de mon sort, qui sera amoureux des livres mais soudainement rendu fonctionnellement aveugle, créera pour lui-même une nouvelle connaissance, différente de celle qui nous apprend à lire *tout* le livre, *tous* les livres, à raisonner à partir de savoirs accumulés, à viser une conclusion raisonnable, restreinte par les bornes de la compétence : cette méthode est à fois impérialiste (elle approuve l'accumulation quantitative, expansive, d'un nombre théoriquement illimité de faits) et lâche (se limitant, par bienséance, à ce que le savant mortel pourra prouver en se fiant à ses lectures limitées).

Pour les autres, les mal-voyants, il faudra penser en tableaux et dessiner avec des mots. S'attrister devant les entassements de livres qui ne seront jamais lus mais persister quand même à les collectionner : se servir de ce qu'on *devine* être au fond des mots d'un.e auteur.e, de quelque chose qu'on a entendu d'un ami intelligent et qu'on a à moitié oublié, des matériaux audios qui ne sont pas citables à proprement parler. On devient audacieux (se donnant le droit de tout dire) au moment même où l'on renonce à la conquête... au droit légitimé de tout conquérir — l'intégralité du savoir. Cette approche paradoxale (sous la devise *pleurer, mais s'efforcer à s'en réjouir*) comprend l'un des buts de la thèse, l'un de ses accomplissements. Aujourd'hui il faut faire de même : réussir sans

rien avoir, lamenter sans lâcher (et, dialectiquement, réussir *parce qu'on n'a rien*, ne pas lâcher *parce qu'on lamente*).

Serait-ce apprendre quelque chose d'alors inapprenable mais que le monde, chaque jour, par les voies multiples des innombrables menaces qui nous assaillent dans la rue, essaye désespérément de nous apprendre ? C'est un fait brutal : nous avons besoin de comprendre le monde pour bien y vivre, même pour le sauver, mais cela n'est plus possible ; nous savons beaucoup de choses, mais pas l'élément le plus important : comment fonctionne notre monde social et économique et où est notre place là-dedans, la place de notre travail ? À la différence des postmodernes, le paysan médiéval ne savait *rien que ça*, rien que son rôle dans un ordre divin et économique qui l'avalisait en même temps qu'il l'édifiait. C'était beaucoup savoir pour un illettré. Aujourd'hui, nous connaissons beaucoup, mais nous nous perdons entre ces piliers.

Avant ma maladie, mes yeux me donnaient une *envie de savoir*, mais pas toutes les réponses. Le paradoxe est qu'au plus creux de mes capacités d'apprendre (au début de mon analphabétisme métaphorique), alors que les détails m'échappaient finalement, j'ai réalisé la nécessité de comprendre le monde qui m'avait infligé ce mal et ainsi j'ai touché au noyau dur d'une époque, l'époque post-68, néolibérale, post-coloniale, capitaliste-tardive : sa vérité se déplace toujours plus loin que notre œil collectif peut aller ; du fond de la caverne du 9-à-5, très peu du paysage est visible. Le sort commun est, en réalité, une version plus grande de mon sort personnel : savoir que toute l'information est là mais ne pas pouvoir y toucher, se résigner à des spéculations, pas sur les petites affaires, mais par rapport aux grandes : exactement l'inverse du paysan susmentionné, pour qui les détails étaient mystérieux (magiques), mais la vue d'ensemble sauvegardée sous l'estampe du sens divin. Le sort d'aujourd'hui, c'est d'être, comme moi, mal voyant mais avec les yeux grands ouverts. C'est à la fois un problème et une solution. On se demandera s'il n'existe pas un texte (total, mais actuel ?) qui, comme moi, essaye de tout voir sans pouvoir le faire.

Dans ce qui suivra il sera question d'interroger ce sort. Il y a selon moi des façons de voir, qu'on nommerait peut-être *modalités*, que je partage avec d'autres. Nous suivons ces modalités vers une *incapacité générale* d'apercevoir l'actualité.

Le monde fondu en larmes

...I weep
so much
because even more than God
himself I love his angels.

— Marina Tsvetayeva (1916), dans *Selected Poems*

La question de l'unité et du fragment m'intéresse. Mais qu'est-ce que le fragment ? Ou bien, quel est le fragment aimé par nos contemporain.e.s ? L'éloge du fragment et de la pensée fragmentaire, commune aujourd'hui et que j'ai perçue lors d'un colloque à l'Université de Montréal sur le fragment littéraire (« Les temps du fragment : pratiques d'écriture, chantiers de pensée, gestes de résistance », Revue *Post-Scriptum*, printemps 2023), suggère un désir d'en finir avec l'unitaire. Cet éloge a été répété par la majorité des intervenant.e.s. Ici figure la bonne conscience d'un monde en morceaux, comme si la fragmentation d'expériences et de formes écrites ne posait aucun problème, comme si cela était une solution en soi et par elle-même aux maux sociaux. Les intervenant.e.s du colloque figuraient le fragmentaire uniquement selon un aspect intellectuel et littéraire. J'ajouterai qu'en plus de cela, il faut voir dans le fragmentaire un aspect du monde et, au-delà des textes, une force sociale. On pourrait opposer « fragment » et « fragmentation » comme deux instances du fragmentaire, l'un *objet*, l'autre *processus*, l'un *humain*, l'autre *inhumain*.

Cet autre aspect du fragmentaire, le monde en fragmentation, n'est pas né en bonne conscience, innocemment. Le fragmentaire trouble la littérature ; il émerge d'un trouble. Le fragmentaire n'est pas juste un effet de style ni la lubie d'un gang d'universitaires. Il est un des résultats matériels de changements économiques et donc sociaux, propres au capitalisme. Il est symptôme social en même temps et au-delà du fait qu'il est outil théorique. C'est un trouble civilisationnel, celui d'un monde où les moments séparés ne se tiennent plus ensemble, où les récits de vies ne se comprennent plus entre personnes (parfois très différentes, aux mentalités hostiles), où l'expérience même est vécue comme une série d'éléments disparate. Les fils d'actualités d'Instagram ou de TikTok en sont l'exemple le plus pur, puisqu'ils conduisent plus efficacement à la fracturation des expériences qu'aucune œuvre surréaliste ou expressionniste ne le pouvait. L'économie, qui ne garantit plus un emploi sécuritaire, demande, elle aussi, qu'on passe le temps en turbulence constante ; nous vivons une subjectivité en parallèle avec l'économie des *gigs*, tantôt ceci passant sous nos yeux, tantôt cela, devenus même

incapables de gérer nos correspondances dans une incertitude qui, elle, se poursuit à long terme. Je crois que cette fragmentation, émergée non pas de la tête des gens mais de leur rythme de vie, empêche la coopération politique, quels que soient les vrais avantages politiques du fragment littéraire et intellectuel.

En soulevant cette distinction, j'aimerais relativiser le poids moral du fragment littéraire, qui semble s'orner d'une aura strictement positive, pour le libérer d'avantage — je voudrais mettre en pleine vue cette opposition entre le bon fragment et la mauvaise fragmentation, pour peut-être la neutraliser. Je veux proposer une dialectique fragmentaire–universel qui tiendrait compte du mode d'opposition des deux pôles, que l'un ne semble exister que comme critique de l'autre, que l'un est le revers de l'autre, promet ce que l'autre nie. Mais aussi que la vérité du fragmentaire et celle de l'universel sont constituées par une indécision fondamentale. Du côté du fragmentaire, il se trouve un mécontentement par rapport à un autre pôle, le standard, le classique (tel qu'Eugenio d'Ors le décrit dans son *Du baroque* de 1935), la voie normative ou l'œuvre totale, qui ne devient rien de plus qu'un masque creux de ce que le fragment n'est pas. Le fragment existe pour lutter avec l'universel, l'universel existe pour être attaqué. Quant à l'universel, on notera que la génération de la vingtaine, au moment de la rédaction de cette thèse, expérimente constamment l'esthétique de la nostalgie de l'holisme, toujours par de nouvelles expressions idiomatiques, à travers, par exemple, le *trad life*, le *cottagecore* ou la *dark academia*, plusieurs visions esthétiques de la *réduction de la complexité*. Et ce, non pas parce que les jeunes gens veulent vraiment vivre dans les années 1950 ou à Cambridge ou sur une ferme, mais parce que la peur de la fragmentation, du morcellement de la stabilité en Occident — qui s'appelle *the new normal* — engendre un rêve d'utopie universelle.

Ce qu'on devrait s'efforcer de faire c'est de garder cette relation en tête, puisque, comme je l'explique, la vraie valeur des deux pôles est dialectique, elle change tantôt vers le bien tantôt vers le mal. La fragmentation est bien en cela que l'individu est libéré dans ses environs ; elle est mal quand elle frappe toute une société, comme une série de bombes américaines. Je voudrais rappeler le caractère paradoxal du fragment, rappeler qu'un fragment est aussi un fragment *de* quelque chose (d'un monde, d'un livre, d'un rêve, d'un avion), que la valeur du fragmentaire, comme tout grand concept postmoderne, est à la fois positive et négative, négative et positive. Le fragmentaire peut avoir l'aspect soit du deuil d'un Tout holistique éteint, soit encore de la célébration de la mort de cette universalité même. Le fragmentaire existe dans tous ces modes et il y a des projets artistiques qui visent ces modalités du fragmentaire, ces affects du fragment.

Pour moi, la réalisation de l'aporie au sein même de ces deux notions est d'abord une question personnelle, une question de peur et de désir. Devant la mort de la planète, j'ai deux attitudes en harmonie et en contradiction l'une avec l'autre : préserver et sauver. Préserver le passé, sauver le futur. Comment comprendre cette unité d'opposés ? Pour moi, je peux simplement réfléchir à mon enfance. La belle enfance que j'ai eu la grande chance de vivre apparaît maintenant à mes yeux dans des fragments de souvenirs et d'objets menacés de destruction et de trahison par la direction que m'a vie a prise depuis lors. Mon enfance est ma version personnelle de la totalité perdue. Vers où devrais-je me tourner ? Vers l'idéalisation du passé, c'est-à-dire le collage et remémoration incessante d'une innocence perdue à jamais, que je tâcherais de revivre encore et encore ? Vers l'avenir, c'est-à-dire oublier par exprès mon passé, me créer une situation meilleure qui pourrait être l'antidote au sentiment de perte ?

Ni l'un, ni l'autre. Le but c'est de pouvoir forger un avenir dans lequel pourraient *continuer à survivre les fragments de mon enfance. A future safe for the past.* En effet, passé et futur sont un même projet et nous avons besoin de voir le fragmentaire comme faisant partie de l'universel afin de comprendre cette vérité. On voit donc en quoi l'avenir pourrait racheter le passé, en quoi la future totalité est une totalité *qui existe pour sauvegarder le fragment.* Dans la douzième thèse de ses *Thèses sur l'histoire*, Benjamin explique le pouvoir rédempteur du rêve de révolution, de la révolution menée « au nom des générations vaincues ». C'est en détruisant le présent que l'avenir sauve le passé et lui donner le respect qu'il mérite, lui octroyant, effectivement, un avenir. Je veux un projet qui pourra construire une unité un peu *frankensteïnifiée* des parties que le chaos du présent siècle aurait jeté aux quatre vents.

Voici Karl Marx dans *Le Manifeste du parti communiste* (1848), dans la première partie du texte, qui voyait le bien et le mal dans la libération du passé, qui est aussi le travail du capital, et, comprenant cela, qui s'étendait quand même pour toucher à l'avenir et à la *reconstruction du nouveau* :

[Sous le capitalisme,] tous les rapports sociaux, figés et couverts de rouille, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, se dissolvent ; ceux qui les remplacent vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané, et les hommes sont forcés enfin d'envisager leurs conditions d'existence et leurs rapports réciproques avec des yeux désabusés.

Marx souligne que ce processus de fragmentation est positif et négatif ; son côté progressif diminue avec le temps, quand les libertés acquises deviennent des limites aux prochaines libérations. Il est difficile peut-être d'accepter que nous vivons dans une période interstitielle où le nouveau et l'ancien ont tous deux leur force ; ils participent à un seul processus, la désenrégimentation de la vie humaine, sa libération, mais cela est bien et mal. La création des technologies qui sauvent et embellissent la vie va de pair avec la destruction de l'environnement et la création de l'état de surveillance. La libération des paysans du joug des grands seigneurs était en même temps leur initiation au marché du travail peu libertaire. Action et réaction ne peuvent pas vivre séparément ; il s'agit alors de dépasser leur opposition : la texture de l'univers est ambivalente, et nous devons être assez courageux pour ne pas choisir l'une ou l'autre des voies, dans l'ignorance de leur lien dialectique. Ce mouvement, c'est les ravages du capital, qui libèrent toute la matière, humaine et non-pensante, de leurs postes séculaires, pour tout vendre, tout accumuler et dépenser, créant des couches de libertés — des yeux de cyclone — qui sont enchevêtrées dans une tornade qui risque de grossir et de tout englober, même l'identité, l'esprit, l'amour, l'ADN ; ce qui est intime comme ce qui est commun.

Comme le dit Marx dans le *Manifeste*, tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, libérant et désorientant. Nous vivons actuellement une période de destruction, mais cela ne pourra pas durer. Comme lors des extinctions massives à l'époque des dinosaures, quelque chose survit, et ces éléments participent à une nouvelle éclosion de la vie. Pour moi, le défi est d'imaginer la récupération utopique des modes et artefacts de la dystopie, pour l'éventualité de cette survie, à la manière de Benjamin. Pour lui, la réappropriation historique « en plein air » révolutionnaire — « le saut du tigre dans le passé » —, diffère du pastiche aveugle et citationnel de l'« arène où commande la classe dirigeante ». (*Thèses sur le concept d'histoire*, XIV^e thèse [1940]) C'est la différence entre le post-modernisme et ce qui viendra *après* la fin de l'histoire que celui-là a annoncée. Quand la page historique sera tournée, on aura une unité artificielle, un bricolage des anciens éléments du monde, combinés de façon jubilatoire, en dehors des contextes cruels sous lesquels ils ont vu le jour. Ce sera fait dans la non-nostalgie, non pas dans la crainte de la perte (qui motive le collage aujourd'hui), mais dans une attitude de pie voleuse historiciste très fière. Benjamin dit que l'histoire de la culture est la parade de la cruauté des conquêtes : c'est bien vrai, et pour cela, il faudra la racheter !

Ne serait-il pas possible de jouir de la culture bourgeoise (déformée), comme d'un exotisme ?

— Roland Barthes, « Le contretemps », dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975)

Le goût et le dégoût du fragmentaire

هرچی دریا رو زمین داره خدا
با تموم ابرای آسمونا
کاشکی می داد همه رو به چشم من

(All the seas that God has on earth, with all the clouds in the sky,
I wish he had given all of that to my eyes,
So they could cry for me...)

— Dariush, « Cheshme man » (1991)

Le fragment littéraire est également victime de l'ambivalence des expériences personnelles : il est liberté et désorientation. On retrouve des fragments voulus et des fragments forcés (qui se représentent comme tels). Friedrich Nietzsche, pour ne nommer que l'exemple que je connais le mieux, était forcé, à cause d'une maladie à la fois psychique et oculaire, d'écrire des textes, vers la fin de sa vie, qu'il ne pouvait pas retravailler lui-même. Un ami, le seul qui savait lire son écriture manuscrite, les déchiffrait après-coup. Le saut dans le fragmentaire ressortait du temps de la fragmentation d'un homme entre la folie et le génie, dont le temps d'écriture ne pouvait pas s'exercer de façon « monumentale » ou méthodique, comme chez un Proust, par exemple, ou bien chez George Sand, qui finissait un roman à midi et en commençait un autre à 13h. C'est cela que je veux rappeler : l'ambivalence émotionnelle du fragment ; les motivations très variées du fragment. Mais aussi leur convertibilité. Et c'est pour cela que je mentionne Nietzsche, lui qui jouait au renversement des valeurs et des affects, lui qui transformait toujours, pour combattre son ressentiment, le « ainsi soit-il », pour le transformer en « ainsi a-t-il dû être ».

Le fragmentaire est une balançoire qui oscille entre une imposition par le monde extérieur (maison détruite, vie fragmentée, sommeil émiétté parsemé de cauchemars sans liens entre eux, histoire personnelle vécue comme catastrophe sans ligne directrice) et une prise de position, un cri de guerre individuel, dont je ne vais pas énumérer les formes possibles. Cette question en résulte : est-ce que le fragmentaire est *à moi*, ou est-ce que je suis *à lui* ? C'est une question politique, mais surtout existentielle. C'est une question de rapport entre le fragment et le temps de son actualité. C'est cette impossibilité de résolution entre le bon et le mauvais du fragmentaire qui est actuelle aujourd'hui et qu'on ignore à tort. Dans ma vie à moi, cette impossibilité s'exprime dans un dilemme très concret : je suis depuis deux ans victime d'une maladie oculaire qui me prive de la capacité de travailler beaucoup, de lire ce que je veux lire, qui me prive du phantasme du savoir

encyclopédique, mais qui me jette dans l'obligation enfin salutaire d'écrire du fragmentaire, des fragments. Mon corps et moi sommes donc prisonniers (et récidivistes) d'une dialectique personnelle et historique, d'un temps dans ma vie et d'un temps *de* ma vie pendant lequel j'écris d'une manière fragmentaire en pensant au rêve perdu de l'universel, de l'univers avec lequel mon corps sans entrave voulait entrer en contact, auparavant, mais qui ne le peut plus. Je voulais faire émerger aujourd'hui l'existence de ce que Roland Barthes nomme les deux désirs différents d'écrire : d'un côté, le désir de l'œuvre totale (du Livre avec un « L » majuscule) et, de l'autre, celui de l'œuvre rhapsodique (fragmentaire, l'album d'après Mallarmé). On peut ressentir les deux désirs, même en alternance. On peut rêver, comme moi, d'une forme qui n'est pas actuelle, qu'on est en plus incapable physiquement de produire, comme l'est pour moi l'œuvre totale, malgré le fait que j'habite, avec tout le monde, une époque qui est l'enfant de l'un et non de l'autre, une époque qui, globalement, fragmente (et donc n'unifie pas...) ses temporalités, ses histoires, ses corps, ses territoires, ses lieux de travail, ses barreaux de prisons, ses rêves, ses cauchemars, ses plages horaires, ses projets de livre.

Ultimement, j'essaye d'exprimer ce que je réprime, c'est-à-dire un désir de me noyer dans le monde, un monde très divisé qu'on se contente de diviser encore et qui, conséquemment, m'expulse. Le sentiment de ne pas appartenir aux bonheurs (ni même aux misères) d'aujourd'hui est à redouter. Je commence à me méfier du fragmentaire. Je suis corporellement inactuel, ne sachant respirer ce qu'on déclare être l'atmosphère d'aujourd'hui. Mon *corps* n'est plus un allié de ce monde, ne s'allie plus à l'ordinateur, par exemple, au marché du travail déconstruit, à l'art sur demande, excrété par des robots. Je *désire* dans deux sens, passé et futur, dans tous les sens qui mènent loin du Maintenant. Je veux des bâtiments faits en pierre, des responsabilités saines et immuables, des tableaux sacrés, des peurs qu'on n'étouffe pas dans les bras de quelque média social, des amours compliqués par le poids des siècles, des interactions ritualisées, des cravates serrées sous des cieux nouveaux, à l'abri des jurons, à l'abri des regards qui ne comprennent pas, de la saleté des rues automobilisées. Je veux aussi l'avenir, des gens heureux, divers, tels que nous les présentent *Star Trek*, une civilisation libérée du travail, des gaz à effet de serre, de l'argent, de la laideur des trottoirs. Si je dis « universalité », ce n'est pas parce que j'ai une idée précise de ce que cela voudrait dire. J'ai seulement un sentiment que cela exprime ce que je désire, confusément. Je n'arriverai peut-être pas à

communiquer cette expérience ici, mais Roland Barthes dit que le corps parle le langage du désir *et que ce plaisir devrait s'articuler politiquement.*

La douleur de regarder le plat

[E]ach epoch develops cultural forms and modes of expression that allow it, however partially and ideologically, to represent its world – to totalise it.
— Alberto Toscano et Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute* (2015)

La splendide utopie de l'internet des années 1990 et 2000 se convertit en mégalithes du capital, Meta, Google, TikTok, et ainsi de suite, qui régurgitent le savoir en formules vides (simulacres créés par IA), nous coupant du passé, mais aussi supprimant l'avenir (pensez à tous les *reboots* hollywoodiens des dernières années). Notre moment présent produit ce que le XIX^e siècle avait déjà appelé la « mentale denrée » (Stéphane Mallarmé). Les yeux sont attirés vers des surfaces auréolées en plastique ou en verre : le regard s'y fixe, se crispe ; l'œil s'assèche. Captivé, l'œil d'internaute recherche désespérément la vue offerte par la fenêtre. L'écran est animé, mais terne, ennuyeux, gris tel un cadavre. Cet ordinateur est la sirène d'un nouveau genre de lecture qui n'est que contenu, qui n'a pas de vérité et qui n'est pas *la vie* de celle ou de celui qui lit — la consommation des pensées d'autrui, sur son *feed*, à travers des milliers de *reels* sur les réseaux sociaux : l'action physique de stabiliser son regard longtemps devant une image plate, que ce soit papier ou écran, texte ou vidéo, est transformée. Maintenant, elle nie toute action affirmative. Paradoxalement, la même activité (regarder longuement quelque chose qu'on tient entre nos mains), qui pour les moines était méditation, concentration, est devenue une *distraction*. Un moment de mise en contact avec l'univers est devenu fragmentation perceptuelle. On se perd en regardant ; au cinéma ; sur nos cellulaires ; déjà, chez Baudelaire, dans la huée de la métropole, dans le regard d'une passante. On ne regarde plus pour se resituer dans le dispositif social : nos yeux se fixent pour y échapper, les écrans étant des portails où fuir et des prisons.

Le regard fixe me *fait mal*. C'est un joli trait de ma maladie que de serrer interminablement les muscles oculaires. *Fixer* mon œil sur quelque chose, c'est me laisser dominer par cette chose, comme un chat qui suit un pointeur laser, mais sans mouvement. En termes de travail universitaire, il me faudra écrire vite et sans la lenteur de l'étudiant que j'étais, sans la rédaction intensive, sans les citations nécessaires et leur appareil référentiel. Garder mon œil léger, dansant : lui permettre de fuir le moment où il faudra qu'il s'installe. Moi, qui ai maintenant des yeux malades, des yeux qui *scrutent mal*, j'ai besoin de me réorienter, espérant tout de même m'orienter avec mon époque. Mais ce n'est pas uniquement mon problème. Ni mon corps ni l'époque ne peuvent plus abriter ce genre de labeur. On réalise qu'il n'y a plus de trajet direct entre les détails et l'ensemble,

qu'on peut passer toute la journée à lire des articles dans les journaux sans comprendre les causes qui ont motivé les événements de l'actualité. En plus, cette matinée passée à s'informer n'existe plus pour la plupart d'entre nous, piégés entre de nombreuses responsabilités contradictoires, sur le modèle de la femme moderne qui doit penser à la fois à son bonheur, à son foyer, à son emploi, aux siens, et qui se retrouve épuisée, au bord de tout lâcher.

L'époque nous apprend à abandonner ces obligations : elle nous mène loin de la possibilité du savoir pointilliste, du réalisme, de la somme des faits. En même temps elle nous exhorte, sans expliquer comment, à la comprendre quand même, car les dangers qu'elle présente sont nombreux. Dans cette optique, ce qui commence à m'intéresser, ce sont les façons de représenter *rapidement* (pour ne pas se perdre dans la léthargie et dans la douleur), mais en même temps *exhaustivement*. Ainsi on échappe à l'opposition *plat-profond = rapide-exhaustif*, imaginant des nœuds possibles entre opposés. Je trouve fascinantes les illustrations médiévales à plan unique montrant le monde quotidien illuminé par l'azur et par l'or éternels, les pièces de théâtre jouées entièrement sur le proscenium, les hiéroglyphes, les plans fixes dans les films. Tous ces moyens qui permettent de rétorquer à la nécessité de regarder *en profondeur*, de multiplier les angles d'approche, mais qui permettent en même temps la vision totalisante. Moi, je ne peux qu'y *jeter un coup d'œil*, car mes yeux pleurent et saignent comme ceux des saints. Mes yeux versent leurs fluides dans l'atmosphère qui ensuite s'évaporent.

Comment donc combiner la compréhension et la rapidité ? On a vu que l'internet échoue totalement à cette tâche, mais aussi que je ne peux pas retourner aux livres, sacrés ou profanes — que peut-être nous ne pouvons pas y retourner. L'illustration médiévale, le triptyque, etc., ne perdent nullement dans leur superficialité la capacité d'englober les choses, de saisir entièrement leur proie mentale. Les boiseries byzantines, illustrées de patriarches et de pèlerins, toutes bidimensionnelles, offraient encore une vision holistique du monde d'où la vérité dorée rayonnait, tout comme les vieilles cartes européennes, la terre aplatie et divisée en trois continents. La totalité peut être tout à fait plate. Il reste qu'elle est facilement abordable : trouve qui veut plus de sens dans un pareil tableau ; les autres pourront tout déchiffrer à la *fast-food* et en faisant cela, s'approprier le monde qui semble leur glisser des mains.

Effort, mélancolie...

Dans un monde dans lequel, comme chez les Anciens, chez les moines et chez les stoïques, le savoir se mêle tout de suite au désespoir et donc essaye de s'échapper de lui-même, il serait bien de se pencher momentanément sur cette vieille problématique : le corps ne trahit-il pas la recherche ? Ou bien l'esprit ne punit-il pas le corps ? Le burnout, la fatigue oculaire (problème causé par l'ordi et par la bougie !, par l'excès de lumière et par son manque), la dépression, voire l'affaiblissement progressif des muscles des jambes et des fesses, séduites par le fauteuil de bureau — voilà milles nouvelles formes d'ascèse et d'acédie. Quels superbes tourments que nous nous infligeons, mais qui néanmoins ne nous feront pas oublier la fin du monde que nos cerveaux nous obligent à théoriser.

Il y a longtemps déjà, on a établi une connexion entre le travail savant (universitaire) et la santé physique et mentale. D'abord, la vie psychique et la vie physique étaient liées de près, deux côtés d'un même médaillon, de telle sorte qu'une exertion trop forte en matière intellectuelle annonçait une conséquence équivalente dans le corps du savant. Cela était vrai au point que le savant était synonyme de dérèglement mental (et physique), par une folie caractéristiquement « savante » qu'on nommait mélancolie, entre autres. Dans les manuels de santé domestique du XVIII^e et XIX^e siècles, une grande attention était portée à la physicalité des occupations lettrées (se pencher pour lire, scruter des livres dans la faible lumière du soir, la sédentarité, la manie nerveuse que produisait la stimulation engendrée par un livre ou un projet, l'alcool qu'on prenait pour combattre la fatigue de travailler — voir par exemple *Domestic Medicine* de William Buchan, 1769, réédité jusqu'au XIX^e siècle). Pour moi, souffrant de l'activité d'écrire et de lire de façon littérale, il doit y avoir un va-et-vient non-linéaire entre la santé et l'écriture. On devrait penser les trois options suivantes pour comprendre le savant contemporain : 1) l'état corporel a un impact négatif sur l'activité savante, 2) l'activité savante est thérapeutique par rapport à un problème physique ou mental et 3) (dans mon cas personnel, présagé par Buchan au XVIII^e siècle) l'activité savante engendre des problèmes physiques et psychiques. Les siècles passés s'intéressaient à ce va-et-vient : il était question de penser le bien et le mal de l'écriture, tels qu'ils se présentent dans la figure romantique du génie, qui produit des merveilles, mais meurt prématurément.

La médecine de la Grèce antique envisageait le corps comme un système en intercommunication constante, où il pouvait y avoir dérèglement entre les quatre humeurs. Un surplus de bile noire, provoqué par une cogitation trop intense, était

accompagné de froideur et de sécheresse et menait à la léthargie, par l'attraction des opposés (surchargement = léthargie). Plusieurs ères plus tard, rétablissant le lien entre génie et mélancolie lors de la Renaissance, Marsile Ficin (Marsilius Ficinus) en traite ainsi:

The human cause, that which comes from ourselves, is as follows: Because frequent agitation of the mind greatly dries up the brain, therefore, when the moisture has been mostly consumed—moisture being the support of the natural heat—the heat also is usually extinguished; and from this chain of events, the nature of the brain becomes dry and cold, which is known as the earthy and melancholic quality.... All these things characteristically make the spirit melancholy and the soul sad and fearful—since, indeed, interior darkness much more than exterior overcomes the soul with sadness and terrifies it. (Dans J. Radden [dir.], *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, p. 90)

Qu'il s'agisse de mélancolie ou d'hystérie, cette vision allait mener à une typologie de maladies morales-et-physiques (dont celle du grand esprit ou du génie « maladif » ou « maniac », qui était voué, dès le Romantisme, à une mort précoce, suivant le modèle de Byron [mort à 36 ans], du Julien Sorel de Stendhal, ou bien du Werther de Goethe) ; cette typologie allait faciliter le diagnostic de la maladie des savants comme « mal-du-siècle ». N'isolant plus les symptômes, mais les combinant en des « types », cette lignée diagnostique née de la théorie des humeurs des Grecs injecte dans la pensée européenne, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, des « images » d'excès émotionnel. Ces types communs, rendus dans les mains des écrivains et médecins du XIX^e, permettaient de voir un trouble d'ordre social, dont le génie malade incarnait la vérité centrale. Cela rendait possible pour le penseur-physiologiste (Nietzsche) ou même pour le poète-physiognomoniste (Baudelaire) de saisir facilement le caractère moral d'un individu en lien avec sa santé/son apparence et ainsi d'établir un rapport entre l'individu et le malaise social. Balzac, en développant ses propres théories basées sur la dépense et la préservation d'une énergie vitale limitée, excelle, à mon sens, dans les représentations de ce genre. Raphaël de Valentin, le protagoniste de *La Peau de chagrin*, use sa force vitale en exauçant ses vœux, d'abord par l'intermédiaire maléfique de la peau de chagrin qu'il achète d'un antiquaire et qui rétrécit chaque fois qu'elle exauce un de ses souhaits, ensuite par une entropie inéluctable qui lui ravage la vie. Plus tard, le type déjà usé dans la délectation des sens et des pensées réapparaît dans le des Esseintes de Joris-Karl Huysmans, dans son *À Rebours*, qui montre la vie au degré-zéro de l'énergie vitale d'un siècle totalement bilieux et desséché.

Pour Balzac, il s'agissait d'une leçon philosophique généralisable, soutenue par la nouvelle science vitaliste qu'il visait à établir. Mais le modèle de surdépense physique menant à la faillite morale, dans l'air du temps, a créé la base pour imaginer la physicalité humaine dans le contexte d'une crise sociale nommée « décadence ». Comme Sharon Ruston le mentionne (dans « The Dangers of Literary Genius » [2016]), les textes qui liaient l'excès de travail savant à des problèmes nerveux (d'une manière tout à fait crédible et saisissante pour ceux qui en ont connu) ont aussi une parenté avec des textes sur le désordre social qui font abstraction de la crise répandue d'une jeunesse dissolue et d'une élite libertine, la plaçant entre deux termes opposés (comme dans la médecine grecque) : le surmenage et la restreinte.

Max Nordau, avec *Dégénérescence* (1896), appliquait l'étiquette « décadente » à la société « malade » de la Belle-Époque. L'Europe perdait ses forces (thème qu'on connaît de nouveau aujourd'hui sur le continent américain). Même si l'on choisit de ne pas soutenir cette thèse spécifiquement, je pense que l'idée générale selon laquelle des exemples anecdotiques de maladie et de trouble psychologique *peuvent être lus* est fort intéressante ; ces exemples sont à déchiffrer quant aux forces majeures opérant sur la société et dont ils sont les causes et les effets en même temps. On peut, je pense, exprimer notre milieu social physiquement puis, en notant cette expression, le réexprimer littérairement. Cela ne devait surprendre ni les lecteurs de Zola ni les lecteurs d'Édouard Louis. Notre époque, également, peut s'exprimer en nous. L'impossibilité, jusqu'à récemment, d'exprimer son problème dans l'architecture des ères, de se façonner en baromètre temporel, a entravé la création de romans de société pouvant servir à la naissance de l'esprit de l'œuvre totale parmi nous. Restant dans nos particularités, soucieux uniquement de l'effet du social sur nous et non de notre *manifestation* du monde, nous n'avons pas pu imaginer ni une œuvre ni un appel éthique qui nous sauvera du déluge prochain, un texte qui, comme ceux du XIX^e, nous saisira, nous poussera à nous écrier : « mais voilà le modèle vraisemblable de l'époque ! L'univers social dans une bouteille. »

...et Nietzsche

He breathes a mouldy air... he often sinks so low as to be satisfied with any food, and greedily devour all the scraps that fall from the bibliographical table.
— Friedrich Nietzsche, *On the Uses and Abuses of History*, troisième partie (1874)

Friedrich Nietzsche aussi chantait à propos d'un monde où l'individu était aux prises avec un corps-baromètre. Le corps de Nietzsche, lui-même alourdi de problèmes sans issue, philosophait, peut-être pour ne pas se laisser corrompre par une morbidité naturelle. Il s'ouvrait à la possibilité d'un nouveau corps, affiché devant tous comme le modèle d'une vie choisie et fière. Nietzsche a concrétisé toutes les peurs socio-existentielles de l'époque précédente dans un programme de lutte vitale contre ces mêmes peurs. On voit dans la citation placée en exergue ci-dessus le soin porté au côté morbide et caricatural (la respiration et l'appétit y sont impliqués) d'une certaine espèce d'ennemi intellectuel (dans ce cas, l'historien dit antiquaire) qu'il ciblait à l'époque. Nietzsche se nomme « physiologiste » et ses écrits manifestent beaucoup des préoccupations de la science médicale de son époque, dont une biologie vitaliste axée sur la peur d'une « dégénération ». Nietzsche décrit ce problème et le critique en tant que réalité physique et métaphore sociale. C'était une double maladie qui chez Nietzsche devient l'idée de la *décadence*, processus de décomposition inné à tous organismes (humains et sociaux), dont les signes sont partout visibles, incluant, ironiquement, chez Nietzsche lui-même, selon Charles Bernheimer.

L'acuité des fragments de Nietzsche, pour une époque comme la nôtre qui veut de nouveau penser *corps* et *actualité*, reste dans la manière avec laquelle la condamnation d'une idée se marie à la diagnose du penseur – et cela va pour le penseur lui aussi, pour l'autodiagnose. Faiblesse égale tort, bonne santé égale vérité. « It is decisive for the fortune of nations and of mankind that one should inaugurate culture in the *right place* – not in the 'soul'...: the right place is the body, demeanor, diet, physiology: the *rest* follows... » (*Twilight of the Idols*, p. 111) Ce que Nietzsche cherche, en lisant les mêmes médecins que Zola, c'est la *mauvaise hérédité* de la philosophie moderne et la *bonne forme* de sa nouvelle anti-éthique :

Nietzsche's meditations brilliantly evoke the primary contextual relations put into play by the decadent idea. To name a few: the analogy between biological organisms and societies, the connection between moral standards and instinctual drives, the relation of subjectivity to the body, the link between illness and wisdom,

the association of gender to philosophy and aesthetics. Nietzsche shows how all these topics are interconnected, and his name for the force that binds them is decadence. (Bernheimer, *Decadent Subjects*, pp. 27-28)

Le lien entre vie intellectuelle et vie physique a peut-être été en partie métaphorique pour ce philosophe allemand, mais je crois que sa vérité se manifeste dans l'expérience réelle qu'on peut avoir de l'entrelacement du physique et du moral. Cette unité d'éléments trouve un retentissement dans l'histoire de la médecine occidentale qui voyait déjà ce lien étroit : la morbidité de la pensée, le déclin des corps de ceux qui œuvraient trop intensément devant leur encrier, le fait que la frénésie intellectuelle sape la motivation des autres domaines vitaux. Ça représente un défi pour ceux d'entre nous qui croient pouvoir mener une vie intellectuelle qui n'est pas saturée par notre vie quotidienne, et vice-versa. De plus, ce qu'il ouvre pour notre siècle, c'est la possibilité d'annoncer et une critique et un projet : en se retrouvant, inévitablement dans mon cas, du côté du pathologique et du maladif, mentalement et physiquement, comme beaucoup dans une génération qui se vante de sa mauvaise santé mentale et lamente son incapacité de s'intégrer dans le monde, nous sommes alors capables de nier cette réalité physique et psychique en même temps que nous nions ses pendants intellectuels.

C'est ce qu'a dû faire Nietzsche, malgré sa croyance dans sa propre santé immaculée. (Bernheimer, pp. 9-10) L'impasse politique actuelle chez les universitaires (qui s'abandonnent souvent au désespoir) *doit* être associée à *notre posture, à la lumière de nos écrans, à notre alcoolisme, à notre Ritalin*. Il est possible de voir dans sa vie, à la façon de Nietzsche, une manière de critiquer le monde, pour les torts qu'il nous impose et pour ceux que nous nous imposons volontiers en son nom. S'associer au déclin social (ou à sa renaissance), voilà ce que je pose comme défi théorique à endosser : ne pas s'acquitter de notre rôle historique pour rester spectateurs/spectatrices, mais se traiter comme les doigts ou les orteils d'un ordre cadavérique, commencer à se diagnostiquer, d'abord physiologiquement, ensuite moralement. La proximité chez Nietzsche du corps et du siècle, des éléments symptomatologiques et des éléments historiques, fait de lui à la fois le fruit de la décadence et son critique le plus amer, car le prix de cette conscience gagnée par la critique est la connaissance de la perte de son corps et de son âme, de son propre manque de santé, ce qu'on peut facilement recenser chez l'auteur lui-même.

« My eyes alone put an end to any bookworm behaviour », nous dit Nietzsche dans son *Ecce Homo*, en parlant de sa maladie. « ... the greatest blessing I ever conferred upon myself! — That lowermost self, buried and silenced by constantly having to listen to other

selves (—and that would certainly mean reading!) slowly woke up, shyly and full of doubts, —but it finally started talking again. » N'oublions donc pas que pour Nietzsche, le corps et la morale font un, que l'espoir, c'est se bâtir un nouveau corps, un nouveau monument. Cette citation m'est très chère, d'abord à cause de la similarité entre les symptômes ressentis par Nietzsche et les miens. Cette citation promet une renaissance de soi, promet de découvrir le bien dans le mal (« la transvalorisation de toutes les valeurs » étant le résumé qu'il fait lui-même de son projet de penseur). Ça devrait aussi nous donner du courage (le courage de l'œuvre totale par fragments) : seule la morbidité de la Raison, qui a déjà quitté le monde comme un fantôme exorcisé, nous empêche de nous hisser au niveau d'une équivalence entre nous (qui que nous soyions) et l'ère qui veut nous avaler. Nous sommes de manières différentes des symptômes et des causes de quelque chose qui est visiblement présent dans chacun de nos gestes, dans chaque soupir, surtout dans la lourdeur de la douleur et de l'angoisse.

Cette thèse est le résultat d'un corps sec aux yeux désertiques, qui perd son ampleur et se fond comme une montgolfière atterrée. C'est le travail comiquement grandiose d'un être qui se trouve au croisement de plusieurs mondes personnels et civilisationnels, des mondes qui m'ont formé et que je *suis*. C'est un refus, un grand refus d'abandonner le passé, mon passé, mes amours et mes désirs, mais aussi le deuil de ces derniers, tout en même temps. Je fais disparaître les traces de mon bon comportement intellectuel pour être, à l'instar des Romantiques, le porte-parole de quelque chose d'autre, quelque chose de bien et de mal qui se montre en moi. Tout le savoir contenu dans les livres que j'ai lus s'égoutte entre les écailles de cette peau brisée, broyé par un noir biliaire, s'aplatissant par-dessus mon monde rabougri : je me dissipe dans une métaphore étendue entre moi et le monde, attendant notre renaissance.

L'œil obsédé

*Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

— Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du Mal* (1857)

C'est *horreur* qui décrit le mieux le moment où la perception devient douloureuse. Douloureuse car elle voit trop, trop loin, trop profondément. La vision douloureuse, c'est la vision du prophète (l'ange biblique ou apocryphe veut le plus souvent *montrer* la vérité : *seeing is believing*). C'est cette vision et tous ses compromis et corruptions qu'on a la chance d'aborder ici. La vision horrifiée est celle, dans les films, où une tasse tombe en *slow-mo*, vouée à sa mort. Celui qui voit et le prophète, deux êtres qui regardent, les yeux figés, un spectacle accablant et passionnant. Dans cette thèse, on essaye d'expliquer la douleur qu'on a de voir et qu'on retrouve dans ce qu'on regarde, ingrédient important du monde présent, de ses symptômes et de son traitement, peut-être ; si l'on peut arriver à suivre notre mal (mal de corps, *manque* lacanien et mal-du-siècle) non vers un point de repère, mais vers une compréhension partagée, on retrouverait du salut dans les yeux des autres et cesserait de regarder avec cette douleur à la fois blessée et blessante.

L'écran diminue la rapidité des clignotements, ce qui engendre des problèmes oculaires, tel un désastre qui nous rive à son spectacle. L'écran est désastre, désastre métaphysique qui arrête le mouvement, qui nous fige, nous annonce le creux au fond de nous-mêmes par son impénétrabilité (par son manque de substance — par sa fausseté), encore le creux de notre monde (car l'impossibilité de voir dedans révèle qu'on ne voit que la surface, que le monde est *surface*). Nous visons une époque qui ressemble à cet écran. C'est un énorme tableau, dont les causes sont camouflages, un écran Imax qui couvre les extrémités de notre vision, voilant son propre contenu, mais qui n'est que difficilement 3D (à l'aide de lunettes spéciales). Nous ne pouvons pas voir le derrière de cet écran, là où sont les câbles et les fils, les haut-parleurs qui fredonnent. Ce ne serait plus *voir*, ça, mais *clairvoyance*, et même si cela reste notre but ultime, le but du désir, cela ne peut pas, cela n'est pas possible, car après, que regarderions-nous ? Le monde d'aujourd'hui est tel.

À la fois, pêle-mêle : ma migraine, la bande de Gaza, la hausse des coûts des loyers, un film de 1978, la mort de ma grand-mère, le Japon, l'amour, le chômage. Jamais de supposition de liens entre éléments, mais une nécessité d'attention totale, et le soupçon qu'en scrutant un peu, on pourrait *voir, tout voir*. Voilà le monde en schéma, le monde de désordre aplati. Ce que veut l'œil, dans sa physiologie même, c'est la distance, car l'œil peut confortablement regarder dans le lointain infini, mais le proche résiste, toujours, même juste devant nous, à notre examen trop intense. On veut soit le ciel ouvert où tout est manifeste, soit la peinture d'arrière-scène, plate, mais à travers laquelle on voit des miracles, des secrets, dans ces nuages bleus et mauves – les portes closes derrière lesquelles, dans les icônes peintes, les orthodoxes cachent la figure de la divinité.

J'eus un rêve : le mur des siècles m'apparut.

*C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude,
Un édifice ayant un bruit de multitude,
Des trous noirs étoilés par de farouches yeux,
Des évolutions de groupes monstrueux,*

De vastes bas-reliefs, des fresques colossales...

— Victor Hugo, introduction à *La Légende des siècles* (1859)

Le regard endolori : l'image qui m'importe le plus, c'est celle du désastre qui plane sur l'horizon. C'est mon image personnelle (peut-être est-ce l'image préférée de tout névrosé, l'anxiété étant la peur que *les choses se passent*, que la stase se termine). Ce désastre peut prendre la forme d'un zeppelin qui vient silencieusement vers vous armé de bombes, d'un immense vaisseau spatial qui flotte, menaçant, ou d'un orage qui, déjà pour les Israélites, signifiait la présence (c'est-à-dire aussi la colère) de Dieu. Victor Hugo, dans le poème qui introduit *La légende des siècles*, met joliment en scène la stupéfaction devant la vision prophétique d'un monde qui, malgré sa dissolution en morceaux, est devant nous comme tsunami, vaste rideau d'effroi. Psychologiquement, le désir de tout voir réside quelque part dans la peur (désir ?) de l'inconnu, qui est central à un certain cinéma d'horreur, où le corps du monstre n'est souvent pas montré d'un coup (on pense à *The Thing* de John Carpenter de 1982).

Puisque, dans le monde des multi-crisés, nous vivons un paradoxe où il y a beaucoup à voir, mais où les éléments les plus pertinents semblent cachés, le désir de voir (l'avenir, disons) est problématiquement lié à *la peur* — la perception qui essaye de contrôler les événements ne fait que révéler le statut de proie de celui ou de celle qui regarde. L'œil prophétique antique promet de percer ce voile, d'en arriver à un *sens*, à une satisfaction du désir de savoir. Mais c'est une promesse anxieuse, tout au moins maintenant, une promesse aux nerfs fragiles. Dans le cinéma d'horreur, explique Carol Clover, on voit, coup après coup, l'œil mutilé, percé, en effroi, grand ouvert ; ce même œil qui cherche le danger à venir, mais qui n'aime pas ce qu'il découvre. L'œil attaqué sur l'écran, c'est aussi l'œil des spectateurs. Ça, c'est le paradoxe du savoir aujourd'hui : savoir n'est pas protection, c'est (auto-)mutilation. Pensez au changement climatique ou au bombardement de la bande de Gaza. *Voir* apporte l'échec (la mort) au moment où on réussit justement à voir ce qu'il y a à voir. De la même manière, aujourd'hui, l'écriture, au moment où elle essaye de tout écrire, motivée par le découragement, ne peut que sonder le danger mortel porté envers l'écriture. L'œuvre totale d'aujourd'hui est le spectateur de sa propre mort, de la mutilation du dernier cadavre d'un monde capable d'écrire. Là où l'on pensait trouver le *pouvoir* (derrière l'œil, dans le Livre), il n'y a que poussière.

*Il n'est pas de brouillards, comme il n'est point d'algèbres,
 Qui résistent, au fond des nombres ou des cieux,
 À la fixité calme et profonde des yeux ;
 Je regardais ce mur d'abord confus et vague,
 Où la forme semblait flotter comme une vague,
 Où tout semblait vapeur, vertige, illusion ;
 Et, sous mon œil pensif, l'étrange vision
 Devenait moins brumeuse et plus claire, à mesure
 Que ma prunelle était moins troublée et plus sûre...
 — Victor Hugo, *ibid.**

Le dilemme aujourd'hui se trouve dans le pressentiment que « la fixité calme et profonde des yeux » est limitée, que l'œil doit voltiger pour survivre (ce qui est appuyé par l'ophtalmologie) mais, en même temps, cela réduit la perspicacité des yeux : la sentinelle, posée sur la montagne, aux aguets, devient une simple mouche, regardant partout en même temps, dans le tourbillon de la pièce dans laquelle elle est enfermée. En Occident, nous avons cru pouvoir surveiller le monde d'en haut, depuis le sommet des mâts de nos navires impériaux. Nous savons maintenant que ces tentatives ont échoué. Cette défaite

nous a paralysés, nous laissant dans une *splendid isolation* rancunière aussi utopique que nos rêves mégalomanes d'hier. Toscano et Kinkle écrivent dans *Cartographies of the Absolute*, citant Fredric Jameson : « Jameson argues that in the West, the consequence of the radical separation between the public and the private, 'between the poetic and the political', is 'the deep cultural conviction that the lived experience of our private existences is somehow incommensurable with the abstractions of economic science and political dynamics' ». (p. 21) Mais nous devons ressentir (j'espère qu'on ressentira, en tout cas) le désir de revoir les frontières et les failles du monde, de nous réveiller de notre léthargie post-impériale et de retrouver le large, cette fois-ci avec le drapeau rouge de la liberté.

On ne devrait pas oublier l'expérience des désirs inactuels, ceux de la vision, dont celui de voir loin. L'œil essaye de toucher à ce qu'il veut, de voir *plus* qu'il ne peut voir, et cela peut s'appeler *voyeurisme* ou *prophétie*, mais au final ces désirs sont embouteillés dans le globe d'aujourd'hui et cherchent les plans architecturaux du monde, veulent, enfin, nommer le « Système » qui se cache dans les « problèmes systémiques » tellement obscurcis au jour le jour et par la complexité des éléments. Voici encore Toscano et Kinkle :

[c]apitalism as a totality is devoid of an easily grasped command-and-control-centre. That is precisely why it poses an aesthetic problem, in the sense of demanding ways of representing the complex and dynamic relations intervening between the domains of production, consumption and distribution, and their strategic political mediations, ways of making the invisible visible. (*ibid.*, p. 34)

Il y a quelque chose qui manque dans notre perception quotidienne et cela doit être la conscience de la totalité humaine (toutes les nations, tous les continents, qui à l'heure actuelle sont soumis à un seul capitalisme) et celle de la totalité du passé (regroupé dans le marché du présent, peu importe son historicité). Dans nos vies personnelles, il y a un désir de faire sens, mais nous réalisons, après tant d'existentialisme, que le sens individuel est creux, qu'il faut au moins se regrouper. Vouloir nommer sa crise de nerfs, vouloir savoir où vous conduit le bus et quelles causes poursuit l'inflation, c'est vouloir se dessiner ; je souhaite me faire tatouer sur un ciel commun, dans le quotidien, face à l'infini, dos et visage jetés dans l'horizon.

Comprendre *on est où*, quel mouvement interne, quelle force externe, décide de notre bonheur, nous torture. Le fait qu'on n'arrive pas à stabiliser une caméra sur soi, sur le soi social partagé, qu'il n'existe plus de récit social à part celui du déclin, cela stimule l'œil, l'œil qui est l'instrument de la panique, l'œil qui saute d'objet à objet pour détecter la lame cachée, le faux sourire d'un attaquant, la voiture qui roule vers vous sans freiner.

L'œil est l'outil prophétique, c'est l'œil qui sait dessiner l'avenir et le présent sous une lentille forte et motivée. C'est cette prophétie que Nerval trouva dans sa folie, mais dont ses médecins le dissuadèrent, cette vision qu'il chérissait tant et qu'on lui a prise. La foule bourgeoise veut toujours convaincre par des tautologies, des *it is what it is*, que 1 égale à 1 (voir les *Mythologies* de Roland Barthes). Mais il y a autre chose à voir et nous vivons dans un monde où tout n'est pas simple. Il viendra un jour, bientôt, où nous verrons la situation différemment. Un ange pourrait nous demander « Vois-tu, fils de l'homme? », et ce qu'il nous aura montré sera clair, nous ne pourrons plus nous plaindre de notre ignorance. (Ézéchiel 8.15, 8.17) Les anges de la Bible parlent souvent de *voir*, les prophètes regardant mais ne pouvant rien faire (c'est tel dans le Livre de l'apocalypse), étant les seuls à être amenés dans des endroits secrets (au paradis, dans le passé, dans le futur). Comme pour eux, notre présent est *secret*.

Ces lieux seront une récompense pour ceux et celles qui ont refusé de baisser leurs yeux, qui ont *regardé fixement* la catastrophe, potentiellement partagée par tout le monde, puis eux-mêmes. Au début de l'avenir, je vais finalement *me voir*, dans la queue pour le métro, mort devant mon ordi, avant de me relever ; nous serons un boulet de canon coulant dans un océan impérialiste de tous les bords agités. Mes yeux vont guérir et clignoter d'un nouveau bonheur, le bonheur de voir enfin le monde et les gens sans leur faire mal, de résoudre désir et beauté, douleur présente et bonheur à venir : sonder des yeux le XXI^e siècle, un flac clair et reflétant.

L'œil décadent

Pour la première fois en 1832-33, le corps devient citation immanente : le philosophe Jeremy Bentham produit son « Auto-Icon ». Son cadavre est coupé en morceaux et « pour la science » il est remonté en momie, montré dans les corridors de la London School of Economics, avec chapeau et vêtements, d'après une pratique maorie dans laquelle l'on dessèche des têtes. Il réunit à la fois, dans sa chair même, le musée, le cabinet de curiosités, les mannequins de cire, la taxidermie et, nous ajoutons à la liste de Christian Welzbacher, la citation. Il est le symbole de son siècle, un symbole littéral ou, mieux, une allégorie : car tout corps est déjà un amas de moments de développement, d'influences environnementales, d'images et de souvenirs qui peuvent être « lus ». Un corps est composé de restes opaques, mais pleins de sens, changés et interchangeable : vous avez encore les mêmes yeux que lorsque vous étiez un bébé, nous rappelle Derrida en entretien; seule la lecture de ces yeux change.

As a sculpture built of the body parts of the person depicted, the Auto-Icon circumvents the necessary process of reduplication in painting and also does away with the model. It is its own ur-image, the only possible original: authenticity in perfection. By means of this process of media emancipation and purification, it makes restitution for the aura that is lost in mass production. The allegorical significance of the 'emblem' regains its old power.
 — Christian Welzbacher, *The Radical Fool of Capitalism: On Jeremy Bentham, the Panopticon, and the Auto-Icon* (2018)

La décadence rime avec la conscience de soi (*l'autoconscience*). Passer de l'expérience de son corps au *meaning making* à partir de ce corps esquisse le mouvement de l'innocence vers la décadence. C'est aussi le mouvement du passé au présent, de l'accalmie des années Obama à la folie des années Trump. On s'est déplacé dans un monde où rien n'est à ignorer. Tout est politique puisque tout est contesté, à défendre ou à protéger. Quand je suis devenu malade, j'ai vécu ce processus historique dans les grandes lignes : l'inconscience du corps *correct* devient le babillage incessant du corps malade, qui est un corps qui se livre au diagnostic (devant la médecine ou pour lui-même, en mode hypochondriaque). Le corps a commencé à parler et donc j'ai dû siphonner de l'énergie mentale pour parvenir à l'écouter. Quand la feuille vierge devient la feuille écrite et réécrite, notre capacité de faire sens doit se développer rapidement pour ranger

l'information présentée. Plus l'information devient dense, plus notre tâche est difficile. Surstimulation.

Je commence à collectionner mon corps en exergue et à lui apposer un texte, certains fragments, une bibliographie. Je commence à en faire un nid, comme je décore mon appartement. Je range mon corps comme je range mon salon. Comme je range les faits d'actualité qui m'assaillent, le miroir du chaos mental interne.

La décadence est synonyme d'une curation esthétique. Dans le mouvement décadent de la fin de siècle européenne, cela voulait dire le corps (dans ses vêtements, ses mets, ses odeurs, son imagerie). On s'habillait en costume exotique, avec un maquillage non-naturel, le corps disparaissait sous le vêtement. *Sous la culture, la nature disparaissait*. C'est ça le processus, métaphorique, que de vivre aujourd'hui en société : c'est choisir son appareil intellectuel, esthétique et matériel, celui qui va nous permettre de survivre, choisir son armature. De là découle et les régimes paléo, carnivores, musclateurs vendus par Alex Jones et cie et les vagues de la *core-culture* (*norm-core, cottagecore, dark academia*) chez les jeunes internautes. Le XIX^e siècle pratiquait déjà une telle auto-construction, dans des fumoirs faussement turcs, dans des jardins japonais, dans une poésie rêvant parfois de Rome, parfois de Grèce, parfois de Louis XIV, parfois de Robespierre. Dans mon texte *Twenty-First Century Toy*, j'ai essayé, en poésie en prose, de m'imaginer comme ça, sous des lentilles étranges et pseudo-historiques, d'abord comme vieille bourgeoise dans son boudoir, ensuite comme un château en décomposition : tout ça pour m'embellir la vie, la vie qui, à ce moment-là (2020-2022), était devenue insupportable, à cause de ma maladie, à cause de la COVID, entre autres.

Ce genre de jeu est commun, actuel et historique, mais surtout : auto-conscient. En un mot, décadent. Il nécessite une ouverture des yeux, qu'on les retourne sur nous, mais pas dans l'intimité : dans le calcul d'une transformation entre chirurgie et féerie. La décadence représente l'objectification des sujets (ce que ça veut dire : une transformation, sans honte, du sujet actif en *décor* — à entendre : papier peint et velours, méridienne et eau de rose). De manière rude, nous faisons pareil aujourd'hui, en politique comme dans nos vies privées. On se transforme, non pas pour effectuer un changement, mais pour en avoir l'air (je boycotte tel produit sans espoir que ça affecte les revenus de l'entreprise qui le fabrique et le distribue, mais pour « mon âme »). Je suis pauvre, prolétaire, mais mon diplôme, mes livres, mon tapis persan, oui, mes colliers, parfums, rideaux de dentelle (je parle d'expérience !) me rapportent des gains imaginaires. Je vais me *regarder* autrement.

Je lutte contre le vrai, je lui déclare la guerre, avec rien de plus que des mots et des songes.
Dans tout cela, l'Auto-Icône est un faux, brandi face à la mort.

La douleur permet et empêche de voir

LOQUÈLE. Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de paroles à travers lequel le sujet augmente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite ...

— Roland Barthes, « La loquèle », *Fragments d'un discours amoureux* (1977)

Épuisé, esseulé : dans le lit, le décadent contemporain se soigne des déchirements corporels qui le travaillent, labourant devant l'écran, dans un petit bureau, etc. : une litanie des noms d'ancêtres spirituels se répète en lui comme les prières du chapelet, sœurs et frères souffrants des mêmes maux, sans que les mêmes phrases plaintives se composent dans leur tête. Alourdi de tout ce passé, incapable de le synthétiser en un plan d'action.

L'acouphène de Rousseau ; les migraines de Hildegarde de Bingen, sainte anorexique ; les douleurs du corps de saint Bernard, imposées par lui-même, dans son Val d'Absinthe.

Encore des noms : Samuel Pepys et les calculs rénaux qu'il n'oublia jamais. L'asthme de Proust. La folie de Nietzsche. Les douleurs aux mains de Simone Weil. Le cancer de Susan Sontag. Le sida de Michel Foucault. Roland Barthes frappé par un camion. Regardez cet Arbre de Jessé de souffrance mutuelle : en ce qui concerne le corps douloureux, nous sommes tous et toutes les héritiers de Jésus et des femmes au rouet. Entre nos particularités : la souffrance, cet élitisme du corps décadent, du corps martyrisé, crucifié. Du corps travaillant. Toutes les allongées de l'histoire, nous devançant, nous représentant.

Je suis dans mon lit, merveilleux repère, capable ni d'écrire ni de lire, souffrant d'une tendinite et d'un mal de tête, laissant la houle de mots en moi se convertir en cris internes ; et le désir de comprendre ce qu'on aurait fait de moi à un moment de l'histoire où les barbiers étaient chirurgiens, où les condamnés voyageaient en caravelles, me surprend sous mes drap : mesurer l'encre gaspillée par dix siècles, les encriers renversés par des mains somnolentes, ou bien la suie produite par les bougies de trente générations de savants nocturnes, rien de cela ne me dira une seule chose de la crampe de l'écrivain, de la fatigue oculaire entraînée par la lecture à la chandelle, maux qui ont dû habiter les auteurs de traités, d'almanachs et de lettres manuscrites.

Les larmes sont la ponctuation de la page lue par le corps, citation de son processus de production (quel être sensible n'aura pas versé des larmes sur un journal intime, en amont

de l'écriture?). Cette forme de ponctuation est bien ancienne : elle unit le papyrus, le vélin, le papier et le clavier.

Les larmes. Elles ne sont que des gouttes d'eau salée tapissant le visage. Mais alors quel train de bagage illustre pour ces petits grains aqueux ! Je souhaiterais récapituler tous les moments larmoyants de la vieille Europe : femmes hurlant devant Troie, pleurs des amis de Socrate lors de sa mort, statues de Sainte-Marie-la-Pietà, incalculables mystiques, chrétiens ou autres — grande œuvre humaine déjà recensée par Emil Cioran dans *Des larmes et des saints* ; on y ajoute : les spectatrices heureuses de pleurer lors d'une « comédie larmoyante », les fausses larmes de glycérine des premières actrices filmées : moi, mes yeux se vidant de larmes, moi, pleurant mes yeux secs.

Voilà le début d'une anthologie de larmes qu'on aura déjà écrite, mais que mon corps désire retranscrire en lui quand je me souviens de ces semaines que je célébrais par mes sanglots. Quel don heureux que celui des larmes ! Et quelle punition, cette sécheresse, de n'en posséder plus !

Qu'est-ce que la douleur me permet de voir ? Est-ce une secrète correspondance entre le passé et moi ? Entre les autres qui souffrent et moi ? Un langage intact de solidarité entre le monde et nous, parmi les débris du déjà-plein des actualités, anciennes et récentes ?

Essai sur la lecture des corps : comment ma souffrance personnelle me tire loin de moi-même

Imaginons un mystique juif tourné vers le corps de Dieu. Que ferait-il ? Parmi les premiers mysticismes juifs figure la *lecture* du chariot du Livre d'Ézéchiel : une roue, une boucle et ainsi de suite devenaient des *sens*.

À voir les roues et la manière dont elles étaient faites, elles paraissaient semblables à l'eau de la mer. Elles se ressemblaient toutes quatre, et elles paraissaient dans leur forme et dans leur mouvement comme si une roue était au milieu d'une autre roue.
— Ézéchiel 1.16

Ce genre de lecture, pas celle d'une sémiotique (aucun système à déchiffrer), mais peut-être d'une allégorèse, découpe cette vision *en parties* : mais est-elle une lecture corporelle ? Plus proche du corps comme tel est le mysticisme du Livre de Daniel où on va, par les corps de quatre bêtes monstrueuses, lire l'histoire et l'avenir des royaumes du Proche-Orient. Une corne, plusieurs yeux, un corps de lion : tout ça donne sens, bric-à-brac et en entier : on pourrait jeter nos yeux n'importe où, s'imaginer-t-on, sur ces corps infâmes, et lire notre destin et les courroux de Dieu. Eh bien, si l'on croit Eugenio d'Ors, le corps humain, avant la médecine moderne, s'offrait à cette division lisible : tronc, tête, bras, jambes — on ne connaissait pas les systèmes circulatoire, immunitaire, musculaire. On conférait un sens aux différentes parties du corps, d'où l'imagerie multiple du mot « gauche » — main gauche, gaucherie, politique de gauche — « de sa droite jaillissaient pour eux des jets de lumière » (Deutéronome 33.2), « Le cœur du sage est à sa droite, et le cœur de l'insensé à sa gauche » (Ecclésiaste 10.2).

Cela a dû cesser, car c'est plus difficile maintenant : le nouveau corps moderne ne se divise pas selon le Sens (le foie était le siège de l'âme, par exemple, au Moyen-Âge), mais par le couteau et par le schéma, de même que le système social, qui se cache derrière de nombreuses catégories en apparence dénudées de sens, n'est plus saisissable par le regard ingénu, indexé en rois, mages, chevaliers et paysans. Le monde et le corps changent et deviennent imperceptibles. Quel sens donner à un nouvel organe, par exemple aux ganglions lymphatiques, découverts seulement en 1622 ? Sans cette découverte, aucune possibilité de concevoir ma maladie, scientifiquement. Mais ne suis-je pas d'autant plus confondu, sachant, comme aujourd'hui, que j'ai une maladie qui ne *signifie rien* dans le système symbolique, au contraire d'un cancer, d'un rhume ou de la tuberculose, et qui n'a donc aucun effet moral ? N'aurait-il pas été mieux de sacrifier ces

découvertes de faits pour des découvertes de sens ? Enfin, qu'aurait-on dit de moi avant 1622 ? Névrotique ? Mélancolique ?

Je préfère parfois me bercer dans les souvenirs des diagnostics d'antan, des fluides cholériques et bilieux, désordonnés, de cet heureux mélange de causes somatiques, physiques et psychiques, cherchant à me doter d'un sens, à donner un caractère moral à ma situation, mais je ne puis le faire qu'en rêve, qu'à moitié. De même, quel sens donner à l'industrie pétrolière, au Bitcoin, au labyrinthe économique des industries numériques, aux nouveaux éléments du monde, quand ils ne semblent plus capables d'entrer dans les cases du vieux modèle social du « corps politique », avec une tête, des reins, des jambes ? On aimerait toujours rêver le monde ainsi, pour que ces parties fassent *sens*. Cette lubie est risquée, impossible — mais nécessaire en cela qu'il faut du sens pour agir. Il faut des images à attaquer, à travers lesquelles rebâtir son corps.

Au cours de la croissance de la connaissance scientifique, la multiplication des formes trompe les schémas symboliques et imaginaires des Européens prémodernes. David Wooton raconte (dans *The Invention of Science*) : l'abeille est industrielle, le lion courageux, mais le zèbre, la grenouille amazonienne ou le castor, tout ça nous laisse perplexes. Problèmes de sens relevés par la conquête des terres et des corps, de l'expansion du système au-delà des frontières nationales. Aujourd'hui, bien sûr, on n'est pas aussi vexé que ces gens du passé ; ayant eu plus de temps à contempler cette masse de savoir, de créatures, de corps, de signes et de systèmes, nous avons appris à gérer notre petit monde à nous : exclure ce qui briserait nos illusions. « [T]hough inhabitants of the imperial metropolis may still delude themselves that it is possible, by dint of various investigative and formal stratagems, to uncover the truths of their social world 'from within'—expanding experiential and cognitive horizons—this is no longer the case », écrivent Alberto Toscano et Jeff Kinkle (p. 21). Le monde post-colonial a su restreindre sa vision pour imaginer que la vie régionale/nationale pouvait s'auto-suffire, loin des gens de peau foncée qui, invisiblement, font tourner la terre. On a pu revitaliser l'astrologie, ridiculisée déjà aux XV^e et XVI^e siècles, tantôt disparue des cercles mondains, pour laisser à une certaine clique la compréhension du monde. La conspiration sert aussi à expliquer l'Invisible social. Par exemple, certains trumpiens se fient à des théories regroupées sous le nom de « QAnon » pour expliquer comment le monde est fait et pourquoi, aveugles à des explications systématiques.

Rebâtir le Sens dans un monde si insensé révèle un certain désir de folie, un certain quichottisme. Vouloir voir, comme dans un poème d'Oscar Wilde, des papillons dans le

jaune d'un omnibus, est peut-être une négation des « vérités dures » qu'on doit sacrifier. La question est politique et littéraire, car lire, en latin *legere*, « sélectionner », est le geste de toute personne qui veut comprendre le monde : le théoricien et le complotiste choisissent des éléments et non d'autres, bâtissent un édifice mental pour expliquer les maux qu'ils voient. Il y a peut-être une « vraie » explication, mais aucune explication sans choix, dans une époque où l'opinion experte *et* le sens commun sont loin d'être satisfaisants. Il y a certainement une différence entre théorie et complot, mais ça ne répond pas à la question : est-ce que la littérature participe, par sa poétisation du réel et par une sélection stylistique et personnelle parmi la totalité ambiante, au réel ou au faux ?

Si la métaphore ne peut plus comprendre le monde, devenu trop complexe pour ce genre d'équivalence, pourquoi écrire, pourquoi *rechercher-crée*r ? Qu'est-ce qu'il y aurait à dire qui pourrait être dit sans l'effort acharné de phrases logiques et sobres ? Comme on le verra je l'espère, cette transformation alchimique (« la poésie »), pour reprendre un mot de Baudelaire (« Au lecteur », *Fleurs du Mal*), est possible par des voies moins strictes que celles de la prose et plus variables que les liens entre les deux éléments d'une métaphore. Cette alchimie est le désir ardent de toucher au monde qui stimule, par des voies inusitées, une fusion entre le sujet, dans son corps parcellaire et spécifique, et le *monde lui-même*. Pour sa part, le monde n'est ni parcellaire ni spécifique ; tel un Dieu caché il plane seulement dans l'Histoire humaine, de telle façon qu'il devient un genre d'Œuvre totale, de roman absolu qui n'est jamais écrit. Mais il est un dieu duquel on pourrait, chacun traçant des éléments discontinus, forger l'image partielle, allégorique, de sa vie : et ainsi faire naître *un précis révolutionnaire*.

Le passé dans mon corps

*Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,*

*Je serai ton cercueil, aimable pestilence !
Le témoin de ta force et de ta virulence [...]*

— Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, pp. 55-56

L'autre stratégie pour combattre l'incompréhensibilité du monde est la séclusion. On se cloisonne dans des réserves personnelles. La peur réapparaît à un moment où les jeunes vident les comptoirs d'occasion, plus attachés au fouillis des siècles morts que ne le sont leurs parents. Les beaux appartements de mes ami.e.s, enfants post-modernes, ressemblent beaucoup aux grandes maisons de bourgeois du XIX^e siècle, juste en surface, sans l'étendue d'argent sur laquelle tout ça flottait. Voici Walter Benjamin qui en traite :

To live in these interiors was to have woven a dense fabric about oneself, to have secluded oneself within a spider's web, in whose toils world events hang loosely suspended like so many insect bodies sucked dry. From this cavern, one does not like to stir. (« The Interior, The Trace, » *The Arcades Project*, I2,6, p. 216)

S'il fallait tracer la physionomie de la jeunesse artistique contemporaine, il faudrait commencer par expliquer cette manie décorative. Moi, je m'attache à mes décorations plus qu'à aucune autre possession ; il faut qu'elles aient un sens, une histoire. L'idée, qu'aurait ma tante, par exemple, d'acheter des babioles neuves ne passerait jamais par mon esprit. Peut-être ne voulons-nous pas nous entourer des marques du processus moderne de fabrication bon marché. Les objets nouveaux doivent aussi se déguiser en vieux habits.

On peut facilement envisager un champ théorique basé sur ce même principe : un principe de collectionneur. On place dans nos textes, par épigraphes, par références, tout un bosquet, un fouillis intellectuel. Cette séclusion théorique est une séclusion dans le soi, dans sa garde-robe intellectuelle et esthétique, qu'on pratique en Occident depuis le politique très discret de *l'art pour l'art* des années 1830 jusqu'à la Belle Époque. Pourtant, on aimerait tourner cette garde-robe vers l'avenir, ouvrir ses portes, sans perdre tout ce qu'elle contient, sauvegarder le passé en même temps qu'on l'apporte vers la falaise du

Maintenant. Ce qui n'était que détails superflus, magasins d'antiquités, se pencherait devant nos loupes, devenant les lettres éparses d'une page mal dactylographiée. Ensuite, on lirait à travers nos choix des soupirs étouffés qu'on n'oserait pas avouer en prose lucide... test de Rorschach, lecture de tarot, mais où les cartes seront imprimées ainsi : « allégorie », « totalité », « nostalgie », « Dieu », « utopisme », « avenir », « liberté ».

On voudrait savoir si le bagage culturel et esthétique peut faire autre que nous alourdir. Peut-il fortifier l'esprit ? Comment peut-il, comme Nietzsche le désirait, encourager *la vie*, participer à l'élan vital, nous permettre de penser le moment présent ? Je crois qu'il sert de clef de lecture, qu'il permet la superposition d'hier et de ce jour-ci, leur comparaison, par analogie, par contraste, par les objets qu'ils portent tous les deux, de ce qui survit en eux et de ce que ces choses-là veulent dire. Notre culture et notre affinité avec elle peuvent aider à la compréhension du monde et de nous-même, mais pas directement. Aujourd'hui, on passe de la lecture des déchets séculaires à ce qu'on pourrait nommer *auto-allégorèse*, la lecture des allégories. Nous allons lire *nous-mêmes*, comme si nous étions des êtres portant les glyphes du monde auquel nous appartenons. Que faut-il pour pouvoir lire quelque chose ? Qu'il y ait ordre, répétition, différence, un chaos réparti en phrases et en tournures connues. Comment trouver des expressions idiomatiques en moi ? En quelqu'un d'autre ? Il faut scruter les motifs et retrouver les systèmes qui les réunissent, en faire des liens avec d'autres expressions, peut-être âgées, et en former des chaînes de ressemblance. Devenir allégorie c'est *une métaphore à diverses parties, une métaphore qui se déploie à travers le temps*, même en allant jusqu'aux temps avant nous. Nos vies sont des signes, des indices, des avertissements, nos corps aussi, comme nos sentiments, s'étalent sur la durée de nos vies, tel un rouleau antique tombant de la main d'un scribe.

La lecture de nous-allégories se fait après et cela s'appelle *allégorèse*. C'est, selon l'expression du Moyen-Âge, enlever l'*integumentum* (le voile) qu'un siècle a placé sur l'allégorie pour cacher son vrai sens (Copeland et Melville, « Allegory and Allegoresis, Rhetoric and Hermeneutics », p. 169). Nous vivons aujourd'hui sous plusieurs mécompréhensions générales qui font que nos histoires ne *parlent pas ensemble*, elles ne se communiquent pas, puisque nous sommes des allégories indéchiffrées, séparées les unes des autres. Ma vie peut être l'histoire d'un garçon sensible, plutôt heureux mais nerveux, qui a grandi aux extrémités d'un continent blanc, dans les banlieues où il ne pouvait imaginer la misère, mais où cette dernière le retrouve quand même, dans un orage nouvellement né des misères des autres. Mon histoire va-t-elle plus loin que ça ? Les babioles qui m'entouraient, les films que j'avais vus, ceux que je n'avais pas encore

connus, mes chandails, ma robe verte, mes jouets par dizaines, mes paniques devant les pubs pour enfants malades à la télé ou sur des feuilles de papiers biffés et rebiffés, illustrant le monde d'après moi, un monde connu, peuplé, abrasif, auréolé. Ma vie, certains éléments cachés pourront renouveler sa superficie, l'étendre aux bords des autres personnes, sur la grande carte du Capital.

En plus de lire la vie, ce que je propose, c'est lire le corps, mon corps, le corps social, en chariot sacré : il y aurait en moi des esprits du passé, réfugiés là, placés là par moi, dans les espaces que la médecine moderne a créés quand elle a exorcisé les courants spirituels, angéliques ou démoniaques, dont les Anciens croyaient qu'ils opéraient là où nous plaçons ledit « système nerveux ». Dans mon corps de chercheur malade habitent mes amies mortes, de vieilles femmes chroniquement malades : dans mes nerfs, la tante du narrateur de la *Recherche*, sous son duvet d'oie, n'allant plus même à l'Église. Dans mes poumons, Proust, lui-même, qui évite le voyage, les parents de son narrateur l'en dissuadant par peur de surmenage, mourant trop jeune d'une maladie mal diagnostiquée, dans une pièce emplie de poudre antiasthmatique à faire tousser. Quelque part dans mon cœur se trouve Roland Barthes, jeune, ayant pris du poids après la fin des longues années passées dans un sanatorium. Nietzsche, bien-sûr, se cache derrière mes yeux, centre de toute ma misère et de toute ma joie — Nietzsche avec ses étranges lunettes de soleil teintées bleues, Nietzsche avec ses migraines et son quasi-aveuglement, ses notes illisibles prises dans les minutes pendant lesquelles sa douleur le lâchait, ses fragments, résultats directs de sa maladie, qui sont pour moi une vérité philosophique et personnelle.

My eyes alone put an end to any bookworm behaviour, in plain language: philology: I was redeemed from the 'book' [...]
— Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (1888)

Continuons à traverser le corps allégorique. Quelque part, peut-être dans l'estomac, il y a Montaigne, lui-aussi malade — d'où son « philosopher, c'est apprendre à mourir » — mais, car je ne puis lire ma version papier des *Essais*, je ne sais pas de quoi il souffrait ! (Ce texte, écrit à la machine, sous la férocité de l'écran, est, comme tous les autres, l'index exact, en minutes, de la gravité de mes migraines.) Ce qui nous sépare de Montaigne cependant, malades modernes : il écrivait depuis un temps vide, un temps de loisir d'où souffrir en silence. J'écris, suivant Jennifer Bélanger, contre le temps du corps. Le *otium cum dignitate* (loisir avec dignité) du châtelain s'évapore. La différence se trouve aussi dans les liens qu'on peut se fabriquer avec le passé, dans les différences révélatrices, qui nous insèrent dans un processus qui se propage d'un siècle à l'autre.

Cela fait de moi quelque chose de personnel et de général, par métaphore encore non-conjurée, partageant des sentiments avec une caste défunte de petits nobles terriens, dont Montaigne, qui peuplait une scène historique épaisse qu'on peut réintégrer en soi, actualisant les paroles, transformant les points de repère. Avoir le XVII^e siècle en soi, le XVIII^e, le XIX^e... quel plaisir, plaisir qui console, qui alanguit et qui tue. J'ai aussi un peu de Simone Weil sous chaque ongle, dans mes poignets souffrant de tendinite. Weil, une sainte moderne qui avait cette même haine du corps qui englobaient les saints anciens (elle était peut-être anorexique), croit que la souffrance nous bénit : elle avait commencé jeune à se mortifier : ses mains, comme les miennes, sont faibles. Quand on contient tellement de solidarité que ça dépasse la vie pour retrouver des gens dans leur mort, on est libéré de la solitude de la spécificité, certain.e.s co-allié.e.s ayant notre maladie, dispersé.e.s en ligne, d'autres avec qui on sympathise par analogie, jamais par pure mission d'amour, mais par une idée non-restrictive qui comprend que le *monde est douleur* — pas en soi, mais dans sa vérité sociale, *elle tue, et chaque mort est sociale* (Engels). Moi, je travaillais comme plongeur, ruinant mes mains ; Weil, à l'usine Renault, se défigurant pour le capital et pour sa quête de vérité. Tous les deux, pour voir un peu du vrai monde, bourgeois tombés du « paradis des riches » (Marx). Elle écrivait lentement, moi aussi, mains tachées de plaintes et d'encre. Hélas... elle retentit en moi comme un tremblement tectonique nous atteignant de loin, de la mer que Weil aimait tant. Déshydraté en permanence, je suis Tantale en enfer, voulant boire de l'eau qui s'évapore là où je plonge les doigts, ses doigts qui, dormant, s'étendent vers d'autres fruits, ailleurs, autrement, me découvrant un aspect d'un tableau marqué « Histoire », en bas : « Souffrance ».

En d'autres termes, mon corps n'est pas un héros [...] mon corps est faiblement théâtral à lui-même.

— Roland Barthes, « Mon corps n'existe... », *Roland Barthes par Roland Barthes*

Apocalypse/révélation/fin

*Quand la terre tremblera d'un violent tremblement,
Et que la terre fera sortir ses fardeaux,
Et que l'homme dira : « Qu'a-t-elle ? »
Ce jour-là, elle contera son histoire,
Selon ce que ton Seigneur lui aura révélé.*
— Le Coran 99.1-6, sourate de la secousse

L'*apocalypse* désigne principalement deux choses. En premier, une variété de prophéties bibliques « révélatrices » (le sens étymologique du mot). L'*apocalypse* était un genre de livre (roman, dictionnaire, épître... *apocalypse*) qui remonte à l'après-Exil israélite et se poursuit jusqu'aux débuts du christianisme, les deux étant influencés par le zoroastrisme. Une *apocalypse montre*, cela est sa signification première : ces textes présentent des dévoilements. Un dévoilement du présent, du passé ou du futur. De cette idée découle le deuxième sens, plus contemporain, du mot. L'association qui est la nôtre, celle d'*apocalypse* avec un *événement catastrophique dans le futur*, est devenue plus courante que son sens en tant que genre littéraire. Ce glissement de sens lent, étalé sur plusieurs siècles, est en partie une conséquence du fait que certaines apocalypses écrites portaient déjà sur de telles catastrophes à venir, par exemple la révélation finale de la Bible chrétienne, le Livre de l'*apocalypse*.

Bref, la révélation de l'avenir ne représentait qu'une partie des apocalypses antiques. D'autres retournent dans le passé pour révéler les secrets de la création, tel un texte juif maintenant hérétique appelé 3 Hénoc ou le Livre des palais, du V^e ou VI^e siècle, dans lequel on montre au prophète le début du monde. D'autres encore révèlent des aspects du présent. Deux topos constants de l'*apocalypse* sont l'ange/le messager (ou le personnage-Christ) qui apparaît à quelqu'un et, par la suite, la montée aux cieux (dans *Apocalypse* 4.1, « Monte jusqu'ici, et je te ferai voir ce qui doit ensuite advenir », dit le messager à Jean). La présentation des *vues* est importante, d'en haut, des cieux, à travers une porte ouverte (*Apocalypse*) ou par un trou dans un mur (Daniel) ; les apocalypses promettent de nouvelles *visions*, elles sont des *visions rapportées*.

Dans ses premiers moments, l'*apocalypse* chrétienne était un dévoilement de vérités, de secrets, souvent écrite sous forme de code, parlant véritablement d'événements géopolitiques et de la vengeance qui attendait les ennemis des chrétiens persécutés à

l'époque de Rome. Elle impliquait un jeu de savoir et de non-savoir, de compréhension et d'incompréhension, véhiculé par le choix de messenger, d'imagerie, de destinataire. En déclarant ce qu'elle peut nous apprendre, elle annonce ce que nous ne savons pas déjà, la forme et le destin du monde, sa structure et son sens ultime : ces textes permettent d'en bâtir l'échafaudage intellectuel, une argumentation nécessairement politique, quoique voilée. Ce statut de discours politique a été la cause de nombreuses polémiques. D.H. Lawrence a écrit un manifeste contre le Livre de l'apocalypse, alors que le texte a inspiré beaucoup d'œuvres, dont une série de dessins par Odilon Redon et la poésie de Yeats. Aujourd'hui, certains universitaires soutiennent la valeur libératoire du mode d'écriture révélatrice (il est question de textes qui promettent la justice et la rectification des inégalités et des oppressions), d'autres en critiquent la structure narrative prisonnière des mentalités occidentales, dont la linéarité chronologique. Ce débat est mené, parallèlement, dans la théologie des différentes dénominations chrétiennes.

Mais l'idée des derniers moments d'existence de l'humanité reste plus actuelle que jamais, malgré ces changements de route. En raison des interprétations anticipatoires et littéralistes du dernier livre du Nouveau testament, au cours des siècles, l'apocalypse-genre est devenu l'apocalypse-événement, d'abord chez les chrétiens (et cette tendance à voir la fin imminente du monde connaît une longue histoire dans cette religion), mais le concept finit par impacter la mentalité européenne de manière permanente, résidant alors dans les esprits sous d'autres aspects, dans des versions laïques, scientifiques, morales et politiques. Guerres, invasions, catastrophes nucléaires, troubles environnementaux, même l'apparition d'extra-terrestres, tout cela représente des inquiétudes qu'on exprime par la logique d'une fin prédestinée, par « l'ultime événement ». On tient à rappeler, pour ceux qui jugent l'apocalyptisme comme une lubie purement européenne, le fait que l'islam aussi est une religion millénariste et que cette religion s'étend du Maroc jusqu'en Indonésie. En littérature, donc, je pense qu'on se fait tort en balayant le terme de notre répertoire ; si on ne se l'approprie pas, d'autres vont le faire à notre place.

Peut-être que notre appropriation du discours apocalyptique devrait puiser dans quelque chose de général et d'abstrait qui se trouve au cœur de la notion même, ce qui nous permettrait de ne pas prendre parti pour une religion ou pour une autre, pour une vision de la fin ou pour une autre. Qu'est-ce qui unit les deux sens de ce mot, le genre et l'événement auquel ce genre a donné son nom ? La fin du monde va avec une certaine notion de lecture, puisque l'apocalypse-événement, encore plus dans son acception moderne, mais pas très loin de l'idée antique, s'annonce dans des *signes*. On déchiffre des signes comme on déchiffre les mots, en comprenant des séries de glyphes sans contenu

inné, en formant des sens par bricolage. Mais l'apocalypse comme lecture du monde n'est pas linéaire, et voilà son danger et sa force. Tout le monde peut lire dans les actualités climatologiques le péril de l'humanité, mais le corollaire de ce péril n'est pas donné — cela nécessite encore des signes et c'est leur choix qui invite des interprétations audacieuses de la fin du monde. Par exemple, le choix interprétatif clef d'aujourd'hui quant à la fin ultime : qui apporte cette fin vers nous ? Dieu ou l'industrie pétrolière ? La Bible aussi est repository de signes, et les chrétiens évangéliques et d'autres sectes de chrétiens pré-millénaristes (qui attendent le millénium, le règne du Christ annoncé dans la Bible) y retrouvent plein d'indices et de corrélations entre texte et événements.

L'apocalypse enseigne aux gens comment lire le monde des apparences pour en voir un sens absolu ; le statut des livres apocalyptiques dans le canon chrétien et juif (notamment, Apocalypse et Daniel) était menacé justement parce qu'ils ouvrent à une multiplicité de significations, à la spéculation populaire, inquiétant les autorités religieuses. Le texte révélateur invoque, littéralement, une lecture allégorique, parce que les apocalypses étaient souvent des allégories nettes : réseaux de signes métaphoriques dont l'interprétation pointait du littéraire au réel (par exemple, de l'histoire divine à l'histoire politique ; de l'échec de Satan à l'échec de César). L'apocalypse tourne aussi les yeux allégoriques vers le monde extérieur, même en dehors de son contexte originel, ce monde devenant *histoire*. En partie, elle est dangereuse parce que l'interprétation est dangereuse. Libérée, elle peut tout classer, manipuler les indices du monde pour montrer le tableau complet, qu'importe la véracité des conjectures ; nous avons vu cela dans l'ère « post-vérité » d'après 2016. L'apocalypse est un récit qui ne se satisfait d'aucune explication partielle, tout sera mis en mouvement. Mais bien employée, l'apocalypse est un appel à comprendre le monde.

Ce sont les signes que nous envoie notre monde que pointe l'homme-sandwich, criant la fin du monde. Quelque chose est révélé à *quelqu'un* et dans *des signes* seulement partiellement lisibles. L'apocalypse entre dans un jeu de cache-cache avec la vérité. Cela pose une question pour ceux et celles qui, marxistes, pensent connaître la vérité (et donc la direction) du monde, en reconnaissant pourtant que cette direction est dynamique et qu'elle est incertaine : comment sait-on qu'on a raison, quand on doit, tout naturellement, passer en dehors de ce que la science universitaire croit être strictement « dicible » ? Le marxisme adopte une posture non-religieuse, mais quand même axée sur l'attente de l'avenir, et les marxistes sont fiers de leur capacité de prédiction des événements (Engels a prévu la guerre froide à la fin du XIX^e siècle) et de leur certitude de la possibilité d'une fin de l'histoire comme on la connaît.

De la même façon, l'auteur d'un livre absolu, total, aurait aussi à *révéler le monde* et il faudrait bien connaître le caractère de sa révélation et bien maîtriser l'usage de ses signes. L'abdication de la littérature de son rôle de prophétie appauvrit gravement le milieu de l'apocalyptisme, le cédant aux religieux et aux complotistes, et rappelle l'incapacité de nos contemporains de rêver l'avenir. Aux débuts du christianisme, les textes apocalyptiques consolaient les fidèles de la torture et de la peur infligées par les Romains ; à la fin du Moyen-Âge l'apocalypse annonçait la réforme sociale et la purgation des vices aux plus hauts niveaux de la société ; aujourd'hui, l'apocalypse effraie et désole. Comment cela ? Nous ne sommes plus capables d'imaginer ce que Malcolm Bull (dans *Seeing Things Hidden*) explique être au cœur de ce phénomène : la résolution des contradictions, l'unité des opposés ; pour nous, argent et bonheur, oppression et libération, espoir et réalité. Les aspects positifs de notre monde sont toujours pour nous des îles isolées, comme une part de chaleur qu'on protège lors d'une tempête maritime, la petite lampe qui pendille du toit de notre bateau sur le grand océan froid. En opposition au « vrai monde », celui des institutions et des autres, on crée notre havre à soi. Nous n'avons pas encore vu quelles parties de notre société pourront prochainement s'ériger autrement, quels renversements sont possible sans que le tout craque. Je pense qu'un mode d'écriture pro-révolutionnaire, qui tiendrait compte du monde et de sa direction, qui lirait les signes et qui en formerait une carte à quatre pôles, qui voudrait aussi *résoudre* la peur et la misère d'aujourd'hui, prendrait probablement la forme d'une apocalypse. L'apocalypse renverse, mais préserve l'ensemble. Dire *salut, vérité* et *avenir*, dans une seule phrase implique, je pense, l'apocalypse, dans un sens ou dans un autre.

Le livre total d'aujourd'hui, qui regarderait le monde d'un œil audacieux et qui le recopierait sur papier, n'aurait pas d'autre option que de souligner le passage d'un monde vers un autre (la fin du monde) ; un livre qui voudrait dire « Tout » dirait, comme aux derniers moments d'un film, « Fin » ou « Fini ». *Avoir tout lu*, c'est avoir compris que la fin est nécessaire et béatique... *avoir tout écrit* — c'est la même chose. C'est pour cela que les livres finissent, même les livres totaux — ils sont arrivés à toucher à l'architecture destructrice du monde en la tenant dans leurs pages. La complétion du monde total en miniature annonce sa mort. Peut-être même que le geste de commencer ces livres annonce la nécessité d'une fin. Marx enseigne que le capitalisme est *né*. Ce monde doit donc aussi *périr*.

Je veux voir la totalité d'un point de vue partiel. Cela veut dire entamer le livre total, mais ne pas le terminer. L'apocalypse annonce la totalité ouverte, elle est l'ouverture sur le monde entier, mais vue à travers une serrure. Elle est la lecture monomaniaque du

monde sans la nécessité d'une persévérance à l'ancienne. L'apocalypse ouvre devant nous des voies vers le total, vers la fin, en passant par des signes limités. « Writing and apocalyptic are born together, » écrit Bull. (*Seeing Hidden Things*, p. 99) Elle est le croquis d'une façon de lire dont on a besoin aujourd'hui, qui, passant par des signes limités, insiste encore sur la transformation de l'ensemble. Les gens comme moi, qui sont *partiels* par rapport au savoir, qui ne peuvent plus risquer la dévotion et l'exhaustivité, en ont besoin. La vie fragmentaire, d'autant plus à cause du corps qu'à cause de la division du temps, par sa fragmentation, s'éclot non dans l'intimité d'une réaction locale, dans la multitude d'énergies libérées promises par Deleuze et Guattari, mais dans le tremblement d'une secousse globale, par sa résonance tectonique, par mille mains en sueurs, sur milles dos brisés, dans le son d'un os qui se fend, sorti de la fosse d'une unité fêlée, avec ce son à la fois aigu et terne. Nous avons trop vite abandonné la quête parce qu'on ne la croyait plus terminable. Mais le salut est justement là dans cette partie de la totalité qui n'est pas encore révélée, écrite, dans cette partie qu'on se permet de se promettre, en raison de l'audace de notre pensée, mais aussi dans ce qui reste d'ouvert dans celle-ci. Le geste fondateur de l'apocalypse, c'est se tourner vers une vision, peur et plume à la main. L'ange dit à Jean : « Ce que tu vois, écris-le dans un livre et envoie-le aux sept Églises. » (Apocalypse 1.11) Nous pouvons finir comme Mallarmé, tout en souriant : « il écrit dans son testament, résigné, à propos du Grand Œuvre qui aurait dû voir le jour: 'Croyez que ce devait être très beau.' » (cité dans Zugazagoitia, « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion», p. 75)

Deuxième partie

Le monde :
Atteint d'une crise nerveuse

(Second Part – The World: In a Nervous Fit)

Is there anyone on earth who is so narrow-minded or uninquisitive that he could fail to want to know how and thanks to what kind of political system almost the entire known world was conquered and brought under a single empire, the empire of the Romans, in less than fifty-three years—an unprecedented event? [...] Fortune has turned almost all the events of the known world in a single direction and has forced everything to tend towards the same goal.

— Polybius, *The Histories*

Ne plus lire

La maladie me conféra en outre le droit de changer complètement toutes mes habitudes ; elle me permit, elle m'ordonna de me livrer à l'oubli ; elle me fit hommage de l'obligation de demeurer couché, de rester oisif, d'attendre, de prendre patience... Mais c'est là précisément ce qui s'appelle penser !... Mes yeux seuls suffirent à mettre fin à toute préoccupation livresque, à toute philologie. Je fus délivré des « livres » ; pendant des années je ne lus plus rien et ce fut le plus grand bienfait que je me sois jamais accordé !

— Friedrich Nietzsche, « Pourquoi j'écris de si bons livres », *Ecce homo* (1888)

Puis la dernière page était lue, le livre était fini. Il fallait arrêter la course éperdue des yeux...

— Marcel Proust, « Sur la lecture » (1906)

Je dus moi-même arrêter mes lectures, pour des raisons pas très philosophiques, et j'appris durement la réalité de ces problèmes soulevés par Nietzsche. Quand la maladie me frappa, j'étais engagé, avec un acharnement juvénile, dans une quête pour le savoir, pour les livres, qui ne comptaient pas individuellement, mais uniquement selon le tas qu'ils formaient à mes pieds. Je ne savais pas que mon corps participait, dans le bien-être de sa jeunesse (à ce moment-là infini), à l'entortillement du siècle, au désir d'une vieille bouche civilisationnelle pour le goût de nouveaux mets. Tous ces livres que je lisais, que nous lisions, me paraissaient comme des signes du futur, des clés pour la survie humaine. La vieillesse me paraissait neuve et la pratique sédentaire de la lecture, active. Je confondais mon plaisir avec mon salut, avec le salut. Je ne savais pas que le monde était plus ou moins indifférent au montant d'informations que j'amassais. Que le monde dégageait tous les jours des milliers de livres de leurs nids dans les roseaux de l'histoire et les catapultait par terre sans tristesse. Mais mes yeux durent se détourner de l'écran et des pages ouvertes, tant ils faisaient mal. Mes études s'interrompirent, mes projets s'éclipsèrent derrière le masque du non-espoir. Mes journées se déroulaient selon la logique du temps du condamné, comme un supplice, un temps *avant* quelque chose (malheureusement, ce n'était pas la mort, me disais-je...). Dans ce désordre existentiel — ma vie complètement mise à terre, éparpillée selon les vicissitudes de la condition de mes yeux cette journée-là ; bref, arrêtée —, je réalisai une plus grande unité avec *le monde*. Quand ma vie *n'allait plus*, quand elle ne réussissait plus à se donner le caractère neutre d'une nécessité, d'un chemin d'impensées, quand il fallait vivre chaque heure, désormais, comme une lutte contre la

marinade dépressive (l'appel fort et têtu de revenir à terre), c'est que je la vivais maintenant *à nu*, ou au moins de façon crue et sobre. Le fait que je ne la comprenais plus, ma vie personnelle, voulait dire que je comprenais mieux le monde comme il était, sans moi. Sans vouloir forcer la comparaison, on dirait que le sans-abri découvre l'état véritable du monde quand il perd son abri, davantage qu'il n'aurait pu le saisir avant la chute. Quand on ressent cette vibration troublante qui vient de la perception soudaine que le monde *existe*, qu'il persiste de l'autre côté de nos murs si amplement décorés, c'est qu'on réalise à quel point il pourrait nous annihiler.

Je lisais de gros livres merveilleux

I read as one who abdicates.

— Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet* (1982)

Ce qui m'intéresse, c'est l'écriture ampoulée, les projets d'écriture presque présomptueux qu'on ne peut pas ne pas voir. Des immenses tours qui dominent et peuplent le paysage littéraire. La *Recherche* de Proust, les vingt romans du cycle d'Émile Zola, pour n'en nommer que deux. Proust caractérisait son œuvre d'architecturale, de « cathédrale ». L'image paraît vraie : l'immense édifice proustien, plus que tout autre, nous fait peur. C'est ce qui nous permet de faire de l'œuvre, si l'on veut, un abri, une religion (d'où le « club proustien »). L'élément paratextuel clef d'*À la recherche du temps perdu* (pour reprendre une idée de Gérard Genette) doit être le rappel des six autres volumes de la série, placé quelque part dans les pages liminaires et indispensable à notre lecture. Pour moi, cette promesse de continuité et de défi m'encourage. Avoir un univers entre ses mains est magique, c'est la passion de classer et de collectionner qui trouve sa résolution entre les feuilles d'un simple livre.

Dès mon enfance, je dessinais en série, encyclopédiquement. Il fallait que les images que je dessinais ou les jeux auxquels je m'adonnais s'entrelacent. Je créais des sociétés de personnages, des cultures entières, que je nommais et à qui j'attribuais des traits régionaux ou subrégionaux. C'est cette *manie* que j'apprécie dans l'écriture des autres. Sans doute une telle manie me venait de la fiction fantaisiste et de la science-fiction que je lisais. La liberté de se plonger dans un vaste univers est au cœur des communautés d'adeptes de *Star Trek* ou bien du *Seigneur des anneaux*.

Je crois, de plus, qu'Émile Zola a été le premier, excepté en partie Balzac, à vraiment réaliser un projet gigantesque appliqué au vrai monde. Les vingt volumes des *Rougon-Macquart* étaient basés sur la pratique des classificateurs (les lexicologues comme Émile Littré et les naturalistes tels Carl Linné). C'était une obsession de la documentation, d'« épuiser une matière », que Zola a révélée tôt dans sa vie et qui a marqué sa manière de travailler (notes, diagrammes, classements de personnages), ainsi que ces scènes, qui révèlent souvent le goût que Zola, jeune, avait pour « les magnifiques cercles que [les profs] traçaient sur le tableau noir » et qui revenaient dans ses œuvres plus tard. (Dezalay, « L'exigence de la totalité chez un romancier expérimental », p. 181) Dans ses notes, Zola préparait son épuisement du contenu romanesque ainsi : « Un roman sur les prêtres — Un roman militaire — Un roman sur l'art — Un roman sur les grandes démolitions de Paris — Un roman judiciaire — Un roman ouvrier... », tant sa conception avançait sa

production littéraire déjà énorme (Dezalay, p. 178). On lui reproche certaines stérilités narratives, mais on ne peut pas nier ses accomplissements. Zola avait la manie de tout couvrir, le désir d'un journaliste (ce qu'il était, d'ailleurs) de se rendre au bout de l'intrigue. Il ne faut pas oublier que ce qui pour nous est un trop-plein stérile était pour lui une quête fervente, un imaginaire moins philosophique que diagrammatique. On l'a beaucoup critiqué, mais je dois dire que je le comprends d'une façon spontanée, quoiqu'incapable de l'imiter.

Qu'est-ce qui est arrivé depuis le XIX^e siècle pour que l'œuvre zolienne ne soit plus possible ? Impossible, ou bien rare ? Ce ne sont pas juste les habitudes de lecture qui changent ; le niveau d'attention est aussi en baisse. Après tout, la théorie de Zola, celle du « roman expérimental » qui avance vers des vérités scientifiques, n'est peut-être pas aussi loin qu'on le pense de la nôtre, surtout si l'on pense aux études du monde social d'Annie Ernaux ou à Georges Perec avec sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de 1975. On a avec Zola le premier cas, dans les grandes lignes, de l'emploi du mot « expérimental » pour désigner une méthode littéraire. Sa méthode rappelle beaucoup la littérature de terrain telle que l'explique Dominique Viart dans un essai sur le sujet, parlant des littératures qui confrontent des réalités peintes avec un sérieux sociologique, nécessitant une intervention de l'auteur sur-le-champ. *Le Roman expérimental*, texte ridiculisé depuis sa parution, n'est-il pas notre ancêtre ?

Il l'est, certes, mais les différences sont instructives. Peut-être que certain.e.s rares écrivain.e.s d'aujourd'hui ont touché au rêve du livre-monde (on a mentionné Ernaux et ses *Années* de 2008). C'est par l'ubiquité de ce rêve et par son optimisme, cependant, que l'époque de Zola se distingue de notre pratique, et non pas par ses thèmes majeurs. Pour Zola, la quête du sens du Second empire ne nécessitait aucun secours épistémique. Dans *Années*, par exemple, la biographie vient au secours du discours sociologique « neutre », le *je* au secours du *on* ; dans la *Tentative* de Perec, la spécificité du lieu vient cadrer et alléger le besoin d'exhaustivité de l'œil de l'écrivain (il décrit, de façon détaillée, un seul endroit). Au XIX^e siècle, on imaginait que c'était possible de *tout* décrire, au moins l'essence de tout. Quoi qu'on puisse croire, nous ne sentons plus la facilité de telles recherches dans les sciences humaines. Que toutes ces recherches soient compilées dans *une série* de romans, écrite par une seule personne, est d'autant plus inimaginables aujourd'hui. Quel.le auteur.e ferait de sa tâche d'écriture celle d'esquisser *toute* la société. Aujourd'hui, qu'est-ce même que *toute la société* ? Cela n'est peut-être pas lamentable. C'est, cependant, fort intéressant. Il se peut qu'une centaine d'*Années*, qu'une centaine

d'auteur.e.s, réunis dans une seule édition, serait un substitut adéquat aux *Rougon-Macquart*. Mais on n'est pas encore là. Comment justifier ce projet dans les conditions de sa quasi-impossibilité ?

Et si Zola, dans sa pratique, n'était pas le prophète d'un scientisme désuet, mais plutôt un modèle de confiance optimiste et d'engagement politique, contrebalancé par un souci des faits, du *monde* qui reste en dehors des livres ? Alors qu'il y a sûrement la prétention à des « lois » sociologiques « découvertes » dans *Les Rougon-Macquart*, je crois qu'il faut sauver Zola de lui-même et de ses adversaires pour dire, comme il l'avoue, que la science en pratique, surtout en médecine, se pratique quasiment toujours dans le noir, tel aujourd'hui (une vérité évidente pour tous malades chroniques). Comme chez Blanchot, l'écriture (et la science ?) crée d'abord ce vide qu'il ranime tantôt d'une demi-pénombre. « La science médicale expérimentale balbutie encore... » reprend Zola à travers son héros le médecin Claude Bernard. (*Le Roman expérimental*, p. 77) D'autant plus chez les littéraires. « D'ailleurs, dans la conquête lente de cet inconnu qui nous entoure, nous confessons humblement l'état d'ignorance où nous sommes. Nous commençons à marcher en avant, rien de plus ; et notre seule force véritable est dans la méthode », conclut Zola (*ibid.*). A-t-on ici un scientisme grandiloquent ou une méthode de recherche-crédation tout à fait consonante avec la nôtre, mais nous poussant quand même à aller plus loin, plus sûrement ? À l'époque de Zola, le mot *science* pouvait vouloir encore dire *savoir* et non forcément *science naturelle*. En pratique, le travail de Zola, du terrain jusqu'au roman, est marqué par une volonté de clarté et de généralisation, marquée par un souci que le système ne l'emporte pas sur les faits, mais motivé tout de même par une passion et un optimisme alors disparus même chez les plus réussis des exemples d'enquêtes littéraires d'aujourd'hui. C'est un modèle intéressant à contempler, même si l'on ne veut pas adopter la posture soi-disant « neutre » du scientifique.

Le XIX^e siècle a créé beaucoup de projets totaux, en littérature et ailleurs, mais leurs résultats ont été phantasmatiques, d'où la critique de leur extravagance. Mais si Zola a créé une œuvre trop structurée, ébauchée maintes fois sous forme de plans de projet, il est rendu unique dans son siècle (à l'exception peut-être de Wagner) par le fait qu'il a vraiment terminé cette œuvre-là et l'a soumise non à l'imagination et au mysticisme (tel le Grand Œuvre de Mallarmé), mais à l'examen des lecteurs du grand public, des gens ordinaires et des gens de lettres, avec qui Zola a débattu dans de nombreuses revues les questions que ses livres soulevaient. Zola s'accorderait très volontiers à ce que le lecteur juge du succès de l'expérience scientifique de son travail. Le public savant que forment les lecteurs de l'œuvre pourra s'accorder sur l'échec de l'œuvre (un « acte d'humilité en

niant l'autorité personnelle » est tout à fait nécessaire à la méthode expérimentale — Zola cite C. Bernard [*ibid.*, p. 81]). C'est cette réussite formelle (même si on pourrait encore lui faire des reproches) qui nécessite un nouvel intérêt pour son œuvre. Trouver les conditions de l'œuvre totale aujourd'hui nécessite l'étude de l'une de ses rares réussites.

Ultimement, je ne pourrais pas expérimenter à la Zola : je ne suis ni scientifique ni journaliste (le journalisme est mort) et, d'ailleurs, mon corps ne me permet pas d'être écrivain au même titre qu'un prolifique Zola, même si j'avais le génie nécessaire... et le temps... Mais le projet des *Rougon-Macquart* devrait, je pense, nous laisser imaginer des façons d'étudier et de représenter, à la fois et dans toute leur diversité, la société et le changement, l'économie et les mœurs, mais sans cette crainte de dépasser nos limites, les limites des trous dans lesquels le capitalisme nous place et nous force à labourer. L'écriture zolienne pourrait frelater la dépendance post-moderne sur l'expérience personnelle (comme dans cette thèse), en l'ouvrant vers une pratique universaliste, mais basée sur le collectionnement d'anecdotes et de faits et non sur la pure spéculation. Je suis soucieux de trouver des voies dans cette thèse afin que mon individualité rejoigne les autres, quitte sa solitude. J'aimerais n'être qu'un chapitre dans les *Rougon-Macquart* contemporains, qu'on écrira peut-être un jour, avec des romans zoliens sur « l'université et la maladie », « l'environnement et la bourgeoisie », « les salariés et les amphétamines ». Je deviendrais donc une partie du cycle de l'humanité, finalement, et je vous inviterais alors à me rejoindre.

Précis sur l'œuvre totale

The impossibility of the Hegelian system for us is not a proof of its intellectual limitations, its cumbersome methods and theological superstructure; on the contrary, it is a judgment on us and on the moment of history in which we live, and in which such a vision of the totality of things is no longer possible.

— Fredric Jameson, *Marxism and Form* (1972)

Art total, œuvre totale. En allemand, *Gesamtkunstwerk*. Pour Mallarmé, le Grand Œuvre. Rien n'était plus symptomatique du XIX^e siècle que sa naissance et rien n'est plus symptomatique des siècles suivants que sa mort. Cette thèse, qui est en partie une enquête sur l'échec du savoir, universitaire et autre, sur l'échec de l'écriture, sur l'échec des systèmes, ne peut ignorer l'échec du projet d'art total. Les Histoires de l'œuvre totale commencent normalement avec Wagner, qui nous offre ce terme dans « Das Kunstwerk der Zukunft » (1849) et « Die Kunst und die Revolution » (1849) pour décrire son art rêvé, qui réunirait tous les arts (danse, musique, peinture, costume) dans la performance. Le terme apparaît plus tôt dans les écrits de K. F. E. Trahndorff (*Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, 1827) et chez le peintre allemand Philipp Otto Runge. D'abord, le théâtre de Wagner devait, pensait-il, harmoniser tous les arts, combinés en une seule expression mythologique ; le chaos des éléments de l'art baroque devrait s'unir, au sein de ce nouvel art total romantique, à l'intérieur d'une harmonie pleine, les éléments se justifiant dans une vision singulière. Wagner tenta de réussir ce rêve, notamment dans la célèbre série opératique *L'Anneau (Ring) du Nibelung*. D'ailleurs, l'idée d'art total rimait également avec l'ampleur de son travail, le *Ring* étant grandiose, s'étirant, aujourd'hui, sur le temps de plusieurs jours de performance, voire de quinze à dix-sept heures. Finalement, et c'est ce qui est le plus important, le projet de l'art total veut atteindre des buts éloignés de ceux d'un art purement décoratif ou représentatif. « [Wagner] ambitionne de changer la société par le renouveau complet du théâtre lyrique et par l'instauration du drame musical comme forme agissante, comme agent transformateur, pour ne pas dire comme irruption du sacré dans le monde. » (Julian Zugazagoitia, « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », p. 67)

Ce trio (la totalité des genres, de l'ampleur et de la portée théorique) représente bien les obsessions du XIX^e siècle, marqué par les quêtes spiritualistes de vérités cachées comme par des systèmes totaux dans des domaines scientifiques jusque-là idiosyncratiques sur le plan de la méthode, d'abord dans les sciences (en médecine, en

génétique et en biologie), puis dans les sciences sociales (la sociologie, l'anthropologie et la psychiatrie). Intellectuellement, c'était l'époque de ce que Perry Anderson nomme les « *depth models* » (*In the Tracks of Historical Materialism*). L'époque de Hegel, Freud et Marx notamment, pour qui, dans l'être des choses, il y a une apparence et une essence, une surface et un fond, que ce soit le conscient par rapport à l'inconscient chez Freud ou, chez Marx, le monde des apparences idéologiques par rapport au monde des vérités matérielles. Pour le bien et le mal, ces modèles participent à un mysticisme d'époque, qui voit un monde qui *cache* quelque chose, mais qui est lisible (déchiffré en poésie par le symboliste, en biologie par le phrénologue, sur le divan par le psychanalyste). En un sens, ces mystères sont fondamentalement accessibles, manifestes mais cachés telle, pour ce siècle, l'œuvre totale. C'était cela le côté hubristique de l'époque. L'époque qui a commencé à visionner les photographies de villes en panorama, qui voulait représenter toute la diversité globale par des Expositions internationales (l'Angleterre sous une tente, ensuite l'Inde, l'Abyssinie, la Russie, les Tonga, etc.), qui a su classer toutes les espèces d'animaux dans des arbres généalogiques, cette époque-là regardait *derrière les choses* à l'aide d'une audace depuis impossible à souffrir.

C'était l'époque de l'application des systèmes, de la quête du vrai, de l'utopisme sociologique – du monde rebâti selon un plan d'ensemble. Mais ces projets étaient aussi une lutte contre la complexification du monde, cachaient une inquiétude qui n'existait pas avant. C'était une inquiétude qui nécessitait des efforts acharnés pour combler les trous. Je pense que c'est ce dynamisme (croyance dans le pouvoir intellectuel humain, mais effroi devant la croissance de l'ordre matériel) qui explique le recours à l'art total ; si un modèle scientifique échouait ou n'allait pas aussi loin que nécessaire, le théâtre pouvait prendre sa place. L'art était consacré comme nouvelle religion, pour justifier les excès et recoudre les déchirements dans le système. En cela, Wagner était important, ainsi que ses héritiers. Cela explique aussi le rapprochement de Wagner et de l'antisémitisme, car l'antisémitisme est l'ultime outil du XIX^e siècle pour expliquer les phénomènes de surface à partir d'une force cachée (juive) ; il est l'arme qui remplace les systèmes de pensée quand toutes les explications sont ignorées ou jugées insuffisantes. Le XIX^e siècle était un bateau, l'eau entrant dans la cale, où tout l'équipage se précipite pour boucher les trous, certains avec des poèmes, d'autres avec des conspirations, d'autres encore avec des photographies. L'hubris marchait main dans la main avec un effroi existentiel auquel les bons petits paysans d'antan n'avaient pas à faire face dans le berceau d'un monde rangé sous la paternité divine.

Dans le cas de Wagner entre autres, cette inquiétude spirituelle était nouvelle, c'est-à-dire située historiquement dans le présent. Ça n'existait pas « avant », à voir au Moyen Âge. Pour cela, les pièces de Wagner y prennent lieu. Le nouvel intérêt du XIX^e pour le Moyen Âge était basé sur une certaine théorie historique et touchait les arts plastiques (la peinture de Dante Gabriel Rossetti, par exemple) comme les courants intellectuels. Zugazagoitia écrit :

Si, au cours du XVIII^e siècle et plus particulièrement du XIX^e, on assiste à un engouement pour un certain Moyen Âge, c'est que celui-ci est alors perçu comme l'époque historique où la *manifestatio* avait cours, c'est-à-dire comme l'époque où *l'être humain était uni, en osmose, avec son univers*. Le Moyen Âge sera dès lors un territoire imaginaire, vu avec nostalgie, sur lequel seront projetés les rêves et désirs d'un siècle en manque d'unité et de transcendance. Aux yeux d'un Émile Mâle encore, il y a un siècle, la cathédrale était, pour les hommes du Moyen Âge, « la révélation totale » : « Parole, musique, drame vivant des Mystères, drame immobile des statues, tous les arts s'y combinaient. » (« Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », p. 68 ; je souligne)

L'art total promet de redresser une cathédrale humaine, de recombinaison les éléments humains écartés avec la chute de Babel. L'art total veut soigner le monde, ou soigner « un monde » (celui des Allemands, pour Wagner). Dans cette quête surnaturelle de la *manifestatio*, l'art total promet une intervention efficace, devenant la colle magique qui va réparer le vase social détruit par la modernité.

Ce que l'on reproche, cependant, à ce mouvement esthétique, c'est sa politique ambivalente. « Dès lors, le besoin de l'œuvre d'art totale se manifeste d'abord négativement comme conscience du manque d'unité du monde et comme désir de retrouver l'origine de cette unité supérieure perdue », écrit Zugazagoitia. (p. 71) Sa portée peut être progressiste ou réactionnaire, dépendant de la cause de la perte et des étapes de la réhabilitation. Passe-t-elle par une ouverture sur la totalité de l'humanité ou commence-t-elle parmi un groupe, racial ou celui de quelques élus ? On a bien vu le déploiement des conceptions de Wagner, par exemple, dans le mouvement d'Hitler. Mais je crois que le *Ring* et le Troisième Reich, dans leur quête d'immanence nationale, ne devraient pas faire oublier la Révolution française et le culte de l'Être suprême, ni la Révolution d'octobre et la « Construction de Dieu » d'Anatoli Lounatcharski, les religions de l'humanité.

Les libéraux et, étrange alliance, les anarchistes, dont Benjamin (en partie) dans ses X^e et XI^e thèses sur le concept d'histoire, voudraient assimiler tendance marxiste et

fascisme dans une alliance brune et rouge ; ils ont dangereusement tort, de la même façon qu'on a tort en condamnant la violence « des deux camps » dans une guerre asymétrique. C'est vrai que les deux courants viennent d'une même source historique — une réaction à la modernité —, mais l'une est quand même la négation de l'autre. Aujourd'hui, beaucoup de gens, à cause de cette double valeur politique, désirent censurer l'œuvre totale et le projet humain et potentiellement politique qui s'y cache. Daniel Colson, dans son *Petit lexique philosophique de l'anarchisme* (2001), fait une équivalence exacte entre *totalité* et *totalitarisme*. (p. 331) Cela révèle le côté antidialectique de l'anarchisme. En vrai, loin de vaincre le démon du totalitarisme, l'abandon du rêve de l'art total progressiste, du fusionnement utopique de l'humanité, crée un vide dans lequel peuvent pousser les mauvaises herbes les plus exécrables de la tradition, dont l'antisémitisme. Le totalitarisme n'est qu'une caricature de la totalité, comme le fascisme n'est qu'une caricature esthétique de la révolution (bannières, slogans, foules, mais à la place d'un changement social, un durcissement des anciennes divisions). Benjamin le révèle dans un beau passage :

Fascism attempts to organize the newly proletarianized masses without affecting the property structure which the masses strive to eliminate. Fascism sees its salvation in giving these masses not their right, but instead a chance to express themselves. The masses have a right to change property relations; Fascism seeks to give them an expression while preserving property. The logical result of Fascism is the introduction of aesthetics into political life. » (« The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. [1935] Dans *Illuminations*)

Donnez aux gens une façon de saisir le monde à deux mains et ils n'iront pas fouiller dans les bacs désuets du fascisme, artistique ou politique. On voudrait aux gens le contenu de la révolution (et de la totalité) en place duquel le fascisme essaye de substituer une forme contrefaite. Comment l'œuvre totale lutte-t-elle contre le totalitarisme ? De la façon dont Stéphane Mallarmé l'avait signalé dans son propre travail sur l'œuvre totale : « *similia similibus [curantur]* » ; en français, « les semblables se guérissent par les semblables » (Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, le 14 novembre 1869). Présence contre présence. Poétique contre poétique.

Pourtant, l'œuvre totale n'a jamais été possible, strictement parlant, depuis le départ. En 1876, Wagner montrait sa détresse devant son incapacité à accomplir le projet qu'il s'était donné : « Ah! je suis saisi d'horreur à l'idée de toutes ces créatures costumées et fardées... après avoir créé l'orchestre invisible, je voudrais aussi inventer le théâtre invisible. » (Zugazagoitia, p. 72) Le sentiment de défaite généré par les quelques efforts réels de créer

une œuvre totale s'était généralisé. Stéphane Mallarmé aussi prônait le projet de l'œuvre totale wagnérienne, qu'il appelait le Grand Œuvre, un « Livre » en vingt volumes, d'un ordre variable, qui allait lui servir d'objet de culte lors de séances quasi-religieuses où l'on tâchait d'« entrouvrir la scène intérieure et [d']en chuchoter les échos » (*ibid.*, p. 75) Le projet devait lui prendre vingt ans. Mais finalement, Mallarmé aussi a fini par exprimer le même sentiment d'échec que Wagner, ce qu'il confesse à Verlaine dans son *Autobiographie* : « Croyez que ce devait être très beau. » (*ibid.*, p. 75) Zugazagoita demande si ce n'est « pas plutôt le propre de l'œuvre totale que de ne pouvoir s'accomplir ? Toute matérialisation étant un compromis, l'œuvre d'art totale ne se situe-t-elle pas à distance d'horizon? L'achèvement ne peut être que partiel. Toute approche ne fait que repousser plus loin la limite de cet horizon. Ce n'est qu'au futur que se conjugue l'œuvre d'art totale. » (*ibid.*) Si l'œuvre totale (ou la totalité qu'elle cherche) n'est qu'un leurre, elle doit donc être impossible. Peut-être la faillibilité humaine empêche-t-elle la réalisation des universalités, par la partialité de chacune des vies.

Pourquoi donc argumenter en la faveur de ce projet-là ? Parce que dire qu'il est impossible n'est pas la même chose que dire qu'il est impossible d'essayer. Si l'on tient à la croyance que le projet est futile de façon inhérente, dire, au XXI^e siècle, qu'il faudrait réhabiliter l'œuvre totale, c'est proposer de retenter l'échec (frapper sa tête contre le mur de l'absolu), mais ce défi devient intéressant au moment où l'on s'interroge sur les conditions non pas de l'échec général du Grand Œuvre, mais de son échec particulier chez nous, les êtres vivants situés de ce côté-ci de la charnière des Grandes guerres. Beaucoup s'est produit, dans l'histoire humaine, pour que, entre-temps, l'idée de l'absolu devienne terrible : d'abord les champs de la mort en Europe, puis l'absolutisme du fascisme (comme je l'ai mentionné déjà), finalement celui du stalinisme qui donne un mauvais nom à tous les projets universalistes de gauche. L'économie a beaucoup changé aussi, des grandes usines jusqu'aux bureaux de l'économie informatique, en passant par maintes étapes intermédiaires. Les détails de ce mouvement de l'esprit et de la civilisation matérielle sont vastes et ont été catégorisés ailleurs par de meilleur.e.s auteur.e.s. Mais il n'y a qu'à mentionner qu'entre 1876 et 2024, le changement qui a eu lieu dans le domaine de l'œuvre totale n'est pas celui de la possibilité vers la non-possibilité (elle reste impossible maintenant comme au XIX^e siècle), mais le ternissement de l'espoir qu'on plaçait en elle.

C'est la croyance dans la possibilité de l'œuvre totale et non sa possibilité même (elle ne l'a jamais été) qui est disparue de la scène historique. Mallarmé et Wagner croyaient tous les deux que le projet était *possible* mais qu'ils avaient échoué, eux, tout simplement, que le matériel de leurs vies mortelles ne s'étendait pas jusque dans le

royaume de l'éternel, cet espace dans lequel se projetait le *Gesamtkunstwerk*. On voit donc une étrange ambivalence au cœur même du plus grand orgueil du siècle, reflétant le fait que le Grand Œuvre était une version simulée d'une unité organique moyenâgeuse qui n'a réellement existé qu'en partie. L'œuvre totale participe déjà et à l'idée d'une chute et à l'idée de tentative artificielle, même dans sa vanité. Mais elle promet ensuite un essor spontané. Ce qu'on a perdu, ce n'est ni l'infaillibilité de nos actions (le XIX^e siècle ne la possédait pas non plus), ni une indépendance par rapport à l'artifice et au mensonge ; c'est l'espoir d'escalader depuis le fond les parois de cette abîme historique que nous partageons encore avec ce siècle révolu. C'est cet espoir et non la mégalomanie, jamais plus que partielle, que nous devons sauver des ruines du Grand siècle.

Si cette thèse repropose l'œuvre totale, si elle veut ici et là simuler l'œuvre totale (notamment par la nature généraliste de son sujet et par le refus d'en borner les remarques — hélas ! — par des preuves solides), je ne propose cependant qu'un *projet* d'œuvre totale ; je suggère aussi de préserver dans l'ensemble le fait de son échec, déjà en germe dans l'amertume de Wagner et de Mallarmé. Déjà monstre réanimé, le nouveau Grand livre irait lentement, précairement, sur des pattes longuement mises sous gel. Un certain désespoir dans le projet totalisant au niveau personnel (relatif à l'écrivain.e) ne devait pas teinter l'espoir dans le projet total à l'échelle collective. Nous allons surtout répéter, au crépuscule de la civilisation agricole, qu'il *dev(r)ait être très beau*.

La monomanie

La cousine de mon grand-père,—ma grand'tante,—chez qui nous habitons, était la mère de cette tante Léonie qui, depuis la mort de son mari, mon oncle Octave, n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne « descendait » plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion. (Je souligne)

— Marcel Proust, « Combray », *Du côté de chez Swann* (1913)

De manière générale, l'obsession est la détermination amplifiée, retirée de la contrainte normale que pose le réalisme. L'obsédé peut mener une lutte pour le bien ou pour le mal. On connaît tous les représentants cinématographiques de l'obsessionnel, souvent criminel, tueur en série ou paranoïaque, qui planifie tous ses actes et pour qui une seule erreur est déroutante, mais aussi les petites gens qui sont obsédés par des choses légères (le jardin, les notes scolaires, la propreté physique). Cette première obsession, maligne, est souvent visible dans les films policiers, dans lesquels le criminel *et* le détective peuvent devenir obsédés par la chasse mutuelle, qui absorbe toute leur énergie et devient unique et seul principe de leur réalité. Ou bien on a l'obsession du complotiste, représenté par le célèbre mur bric-à-brac de photographies, ficelles rouges, punaises et coupures de journaux. Quant à elle, l'obsession bénigne est visible le plus souvent sur le divan psychothérapeutique.

Ce que connaît l'obsessionnel, c'est le rituel qui maintient l'ordre, le rituel qui donne sens au monde, et pour les millions d'obsessionnels, au quotidien, cela peut vouloir dire le lavage constant des mains, la cérémonie d'une certaine disposition des meubles et des objets dans la maison, un horaire scrupuleux, et ainsi de suite. Le ritualisme de l'obsessionnel est sa stratégie de survie face à un monde chaotique (tel qu'il le perçoit). Dans certains cas disons *illustres*, la manie devient visible et grandiose ; de nombreux exemples figurent dans les classiques de la littérature, du cinéma, de la mythologie et du théâtre.

L'obsession apparaît chez les types artistiques, tels les écrivains, et prend un caractère qui mélange le côté bénin et le côté malin de l'obsession, produisant des œuvres au prix d'une souffrance individuelle qu'on a déjà traitée précédemment, dans la section sur la maladie et la recherche. L'une des premières personnes à mettre à part ce tiers-lieu de l'obsession et à y fonder son projet littéraire était Charles Nodier. Voici Nodier sur l'obsession, qu'il nomme *monomanie* :

La monomanie s'est divisée naturellement en monomanie explicite, mais inoffensive, c'est l'affaire du médecin ; et en monomanie militante, et quelquefois homicide, c'est l'affaire du jury... Je me suis avisé, moi, de vous entretenir un moment d'une espèce de monomanie qui échappe à tous les deux, parce qu'elle n'agit que d'une manière intime, individuelle, grièvre et poignante pour l'infortuné seul auquel elle s'est attachée, et j'ai pris la liberté grande de l'appeler *monomanie réflexive*, aucun philosophe à ma connaissance n'ayant songé à lui donner un nom. Elle est cependant fort commune, surtout chez les peuples dont la civilisation s'use à force de prétendus perfectionnements. C'est celle qui se dénoue ordinairement par le suicide. (« Rêveries psychologiques. De la monomanie réflexive », dans *L'amateur de livres*, pp. 48–9)

Pour Nodier, le monomane est « une espèce de spiritualiste, ambitieux de la vie future, et précautionné contre le néant d'inébranlables convictions, qui dépèce froidement son étui de momie pour le jeter à la matière » (p. 54) On pourrait dire, pour généraliser, que pour l'artiste de type romantique, la quête de l'absolu qui figure à la base du projet du Grand livre (Mallarmé) ou du *Gesamtkunstwerk* (Wagner), de l'œuvre totale, bref, est aux prises avec une certaine folie. C'est une folie maniaque dont, comme on va le voir, le pendant dépressif est la dépression, telle la maniacodépression. Cela serait encore une difficulté pour le projet Total. Ce ne sont pas seulement les limites objectives, individuelles et collectives qui menacent d'engloutir le projet total. On affronte aussi l'idée que l'œuvre totale elle-même est une trahison de la réalité. Elle serait une monomanie qui voudrait tout cadrer pour limiter, par arrogance. Cela pourrait bien être vrai. Pourtant, la question se pose : pourquoi cette quête de l'idéal, apparemment physiquement nocive et intellectuellement outrageuse, existait-elle ? Nodier suggère que ce n'est pas par hasard que le monomane est né, qu'il vient d'une époque de perdition civilisationnelle. La monomanie serait une stratégie désespérée contre la dépression, dans un temps et un lieu précis ; on répète : la monomanie est une stratégie de survie face à un nihilisme grandissant, qui suggère que toutes les valeurs sont pourries ou vides, et qu'on pourrait nommer et dater *décadence*. Ce serait l'époque moderne, débutant au XIX^e siècle et évoluant jusqu'à nos jours, qui vit sous un désenchantement particulier au développement capitaliste (voir Max Weber). Ce désenchantement, d'après moi, est indiqué par le mélange des champs de vie (travail, loisirs, religion, haute et basse culture) et par la fragmentation des horaires.

Cette nouvelle réalité s'est dévoilée, en Europe, d'abord à Paris, dans le Paris du jeune Baudelaire. Fameuse capitale du XIX^e siècle, Paris a vécu le monde moderne en miniatures : le baron Haussmann, préfet de Paris, a rénové toute la ville, créant les grands

boulevards et déplaçant une bonne partie du Paris populaire, qui vivait alors dans des faubourgs. La ville, dont l'étrange symétrie est peinte par Gustave Caillebotte, narrée dans la littérature de Zola à Proust, jette ensemble les différentes classes sociales, dont la proximité trouble autant qu'elle devient fluide. C'était une première gentrification. Pour le flâneur, né de la toute récente subjectivité de ce Paris neuf, l'objectif devient l'exploration et la fascination devant ces étranges combinaisons : une femme pauvre dans une foule de fêtards devient un tableau. La supériorité acquise ainsi par l'élite réside dans cette nouvelle perception : « jouir de la foule est un art » (Baudelaire, « Les foules », *Le Spleen de Paris*). Le don de ces élus, qui deviendront le stock du mouvement décadentiste, est un *goût*, ce que Flaubert appelait encore un *style*, qui permet à ces hommes, esthétiquement et psychologiquement, de jouir d'une réalité qui, normalement, devrait être brusque et assourdissante : l'œil créatif du flâneur est une boucle contre « le choc » du monde (voir Walter Benjamin, « Some motifs on Baudelaire »). Cette boucle ne survit que pendant deux générations et n'échappe pas à la guerre mondiale lors de laquelle ce choc métaphorique s'incarne dans le fameux *shell-shock*.

Baudelaire, pris dans la même époque désillusionnée que Nodier, en vient à des propositions semblables sur la valeur transformatrice de la monomanie : il était clair que la quête de l'art dans le monde était une arme contre la réalité traître d'une modernité crasse et industrielle, qui aurait vendu le sacré et le beau à la première occasion. Mais c'est la capacité de voir le beau dans le laid, et non simplement de refuser cette laideur, qui est la force de l'œil du poète (voir l'idéal dans le spleen, tel que l'annonce « Spleen et idéal », le Mal dans les Fleurs, tel que le titre son recueil). D'après Marina van Zuylen dans *Monomania* (2005), Baudelaire explore sa relation à l'obsessionnel notamment dans « Madame Bistouri » et *Le Spleen de Paris/Petits Poèmes en prose*. Madame Bistouri, une folle qui voit un médecin dans chaque homme qu'elle rencontre, vit en paix avec le monde.

Baudelaire's narrator, [...] pining after a lost golden age, while knowing that its restoration would be preposterous—is in the unique position of witnessing two realities at once: the categorical convictions of his mad interlocutor—she is confident that hers is the one and only truth—and his own muddled relationship with the real. Cursed by the godlessness of his disenchanting world, he is drawn to the figure who, through her insanity, fearlessly courts the absolute. Untouched by the relativism of modernity, Mademoiselle Bistouri is the painful reminder of his own modern illness, of the wound still fresh from the memory of a coveted absolute. [...]

Mademoiselle Bistouri's madness, with its private system of beliefs, also bridges the human to the essential, to that very realm that keeps eluding the melancholic types of *Le Spleen de Paris*. (Van Zuylen, *Monomania*, p. 85)

Bref, van Zuylen explique que le narrateur de « Madame Bistouri » découvre sa proximité avec la dame, que leurs quêtes sont parallèles. « Is he not her fellow-monomaniac, spying on the passers-by, making up stories about their lives? How could he not graduate from amused and distant voyeur, to the assiduous student of her madness, a madness that will end up mirroring his own quest for a literary absolute? », écrit-elle (*ibid.*, p. 96). Mieux qu'une fantaisie qui nie la réalité, Baudelaire va à la rencontre du nouveau monde armé d'une monomanie sélective. Sa quête de l'art dans la vie est monomaniaque en cela qu'elle implique une réinterprétation systématique du monde selon des critères qui n'appartiennent pas à celui-ci.

La monomanie de Baudelaire dépend d'une différence visible entre opposés, entre le grand et le petit, le nouveau et l'ancien — et de la perception de l'un dans l'autre. Le fait que nous ne pouvons plus imaginer une œuvre totale aujourd'hui signifie l'atténuation depuis longtemps de la clarté des oppositions entre passé et futur, entre réaction et progrès ; bref, entre la stabilité et le changement. Cela est le propre des époques du modernisme artistique, qui est basé sur ce va-et-vient, sur le « constitutive sense of radical otherness or difference of the past that constitutes us as modern people ». (Fredric Jameson, *Postmodernism* [1991], p. 389) C'était la nouveauté de la modernité, en contraste rigide avec son opposé (l'éclat nouveau de son architecture, de ses castes et de sa technologie), qui permettait à cette génération d'être sensible à l'oppositionnalité des phénomènes sociaux. La création de l'œuvre totale nécessitait une perception de l'infini dans le passager (thème clef chez Baudelaire), ce qui voulait dire qu'on avait déjà un langage pour l'infini et pour le passager, séparément. Le glissement, lent et abrupt, de modernité à post-modernité, est signalé par notre indifférence par rapport à l'ancien et au nouveau, notre perte de ces langages. C'est comme si, par exemple, on perdait les clefs interprétatives pour distinguer le français de l'italien, par un effacement des frontières. La vision de cette première génération pré-guerre, que je nommerai *décadente*, reposait sur le décalage historique clair entre le passé et l'avenir, qui après est devenu brouillage et confusion, quand la vraie distance entre le présent et « la tradition » est devenue telle que toute comparaison n'était plus que théorique. Les gens de notre époque ne connaissant pas de première main cette tradition, qui revient seulement sous forme de pastiche, telle une langue reconstruite à partir des phonèmes d'une autre (voir Fredric Jameson). Dans

ces conditions, un monomane ne peut plus se motiver, la différence créant une *tension* – et alors sa libido s'aplatit. Voici Nicholas Zurbrugg : « [T]he Decadent mentality is perhaps most interesting as a symptom of moments of crucial transition between cultural orders; moments of anguished aesthetic adolescence, one might say, between intolerable past orthodoxies and a sense of 'no future', or at least of no clear future. » (« Beyond Decadence: Huysmans, Wilde, Baudrillard and Postmodern Culture », p. 212) Quand ces orthodoxies ne sont plus perceptibles, quand ce patrimoine n'est plus pour servir de béquille, on n'a que le *no-future* et même la critique s'effond. Étourdie, la monomanie s'éclipse dans la mort.

Fragments, mélancolie et décadence

Prenons garde que notre manque d'imagination dépeuple toujours l'avenir, il n'est pour nous qu'une abstraction : chacun de nous y déplore sourdement l'absence de ce qui fut lui...

— Simone de Beauvoir, *Deuxième sexe*, conclusion (1949)

On a parlé d'obsession, de monomanie et de dépression. La dépression serait à éviter, certes. La stratégie monomaniaque consiste en une quête acharnée de la Chose perdue et en une négation de la vie fragmentaire en faveur de ce seul but, par intermédiaire(s) (« le Docteur » pour Mme Bistouri, « le beau » et toutes ses incarnations pour le dandy parisien). Pour le monomaniaque, son nouveau système de sens « seems so much more unified and resolved than that of its reasonable counterpart. » (van Zuylen, *Monomania*, p. 84) En termes sociaux, cela consiste à embellir de nouveau une vie urbaine qui ne répond plus aux exigences de l'ancien goût, des espérances d'autrefois. Pour la génération de Baudelaire, cette stratégie était efficace ; la décadence (précoce ou proto-décadente) de Baudelaire possédait toujours les traces d'une énergie vitale romantique : la nature piétonnière même du flâneur témoigne de son élan vital. La génération suivante, celle des années 1890 et 1900, par contre, a changé les termes de la quête, au fur et à mesure que le pessimisme gagnait du terrain. Les références décadentes plongeaient même plus loin dans le passé mythique et gréco-latin, ignorant la ville moderne, ou la saluant depuis un repère lointain (l'hôtel de faubourg de des Esseintes). Mais même dans ces cas, la manie marchait encore, en marge, repoussant le suicide.

Aujourd'hui, je crois qu'on voit beaucoup d'exemples de cette manie qui sauve le sujet du pessimisme. Le millénarisme chrétien joue ce rôle aux États-Unis, promettant le salut dans les termes même de la catastrophe climatique ; les théories du complot autour de Donald Trump offrent aux fidèles une explication des déceptions politiques et des promesses qu'on réalisera à une date ultérieure. Je pense aussi que les petits rituels d'écologie personnelle, tels le recyclage et l'auto électrique, fonctionnent de même, comme activités luttant contre le désespoir. Dans le cadre de ma vie à moi, mes succès scolaires au premier cycle universitaire étaient un terrain contrôlable de réussite et de perte, qui couvrait un espoir dans le système et dans mon sort personnel. Le sujet fera tout pour réimposer l'ordre dans sa vie psychique. Il faut, avant tout, se faire des illusions.

La mélancolie, pourtant, qu'en est-il ? Autre terme pour *dépression*, la mélancolie a pris de nouvelles couleurs dans le travail de Sigmund Freud. Je crois qu'il n'est pas anodin que

Freud a vécu pendant la Grande guerre et qu'il a exploré une mélancolie (toujours une stratégie de survie) qui couchait la quête de l'absolu dans des draps beaucoup moins élogieux — et plus futiles — que ses précurseurs. Freud nomme *mélancolie* le deuil échoué. Quand on n'arrive pas à passer de la perte d'une chose à la découverte de nouvelles choses, on devient mélancoliquement fixé sur ce qu'on a perdu. Julia Kristeva en traite dans *Soleil noir*. Le mélancolique et le monomaniacal cherchent tous les deux ce que Kristeva appelle « La Chose », ce que je nomme *l'œuvre totale* ou *le monde recousu* : un état imaginaire qui devient le focus des énergies d'aujourd'hui ; le rêve qui permet à *la bonne santé*, communale et individuelle, de devenir réalité. Pour le Moyen Âge, la Chose était Dieu, et elle était imaginée partout, derrière toutes les structures, tous les gestes, tous les personnages et toutes les raisons de l'époque ; ce qui ne s'expliquait pas par Dieu s'expliquait par la magie, par le pouvoir des saints, ou par le Diable. Quand l'Europe a « tué » Dieu (Nietzsche), elle a fait l'expérience d'une rupture amoureuse sur le plan social. Une tendance fortement mélancolique (pessimisme et passéisme) alterne avec une monomanie qui essaye de remplacer la main de Dieu dans l'explication des choses (utopisme, complotisme).

La différence entre la mélancolie et la manie, c'est que la mélancolie ne réussit même pas à trouver des objets temporaires qui permettront de recoudre le monde émotionnel ; la perte repousse la quête d'absolus substitués : « [c]hez le maniaque [...] [le déni] entre en scène et devient l'outil d'une construction écran contre la perte. Loin de se contenter de construire un faux langage, le déni désormais échafaude des panoplies variées d'objets érotiques substitutifs. [...] L'élation esthétique [...] peut participer de ce mouvement maniaque. » (*Soleil noir*, p. 62) C'est-à-dire qu'en quelque sorte, les flâneurs et les dandys de Baudelaire sont en déni ; ils ignorent la profondeur des transformations qu'ils observent dans le tissu social, de cette perte de la structure des classes du monde précapitaliste, de la structure motivée de sens de ces vies. Pour le désespéré, c'est autre chose. « De se savoir déshérité de sa Chose, le dépressif fugue à la poursuite d'aventures et d'amours toujours décevantes, ou bien s'enferme, inconsolable et aphasique, en tête à tête avec la Chose innommée. » (*ibid.*, p. 23)

Mais, comme Kristeva le mentionne ailleurs dans son texte, le mélancolique n'est pas *sans objet* de rumination, sans focus – pour lui, *l'affect devient objet*. En termes pratiques, cela veut dire un dévouement à sa propre souffrance, une introspection tournée vers son état de perte, allégeant la conscience de cette perte même. C'est l'expérience des ruptures amoureuses que de se fixer, à la fois, sur la personne qu'on ne verra plus et sur *le fait que ça fait tellement mal*, ce qui peut être ressenti comme un choc.

Cette fixation est nécessaire pour ne pas voir le monde comme il sera désormais, c'est-à-dire vidé de la Chose perdue ou de ce qui agissait au nom de la Chose. Je pense que, grosso modo, on peut périodiser ainsi le milieu du XIX^e siècle : du Romantisme jusqu'aux débuts de la décadence culturelle comme une période de monomanie prévalente, puis de la Belle-Époque jusqu'à la Première Guerre mondiale comme une période durant laquelle la mélancolie dominait. Ces dynamiques se sont répétées jusqu'à nos jours, avec des périodes d'élan utopiques et émotionnels, tels l'utopisme technologique et culturel des années 1950 et 1960 en réaction au désir d'oublier la guerre, elle-même grand symbole d'échec culturel, suivies de creux jouissifs, tels le grand modernisme des années 1920 aux années 1930 et le post-modernisme de 1979 approximativement jusqu'à aujourd'hui (?) ; Nicholas Zurbrugg qualifie ces deux creux de *décadents*. J'espère que l'ambivalence des deux mouvements est claire : ce n'est pas une vraie opposition, mais plutôt deux temps d'un même mouvement car, en réalité, dans un monde sans Dieu, la passion n'est qu'une lutte contre la dépression ; les époques qui se croient heureuses sont, dans la (post)modernité, les plus nihilistes. Elles n'ont pas la clarté des époques tristes et, en plus, ces sentiments sont toujours partagés différemment dans les différentes strates de la population, au sein d'une même période. J'espère aussi qu'on peut maintenant voir que ce sont des problèmes à la fois personnels et systématiques et que la mélancolie, après tout, est un genre de « conscience de la misère » (de l'affect qui devient l'objet d'un affect) très caractéristique de la décadence.

Flaubert semble avoir deviné ce double mouvement, avant Baudelaire et les décadents. Il représente une intéressante coalition entre monomanie et dépression se coagulant dans les débuts de la décadence. Flaubert, en peu de mots, détestait la vie, et sa pratique d'écrivain, révélée dans sa correspondance, aspirait à remplacer celle-ci par l'écriture. Flaubert était aux limites du projet monomaniaque, au moment où l'euphorie se rabaisse pour devenir échec, où l'action frénétique de la manie s'aplatit, et vice-versa. « It suffices to read even a fraction of Flaubert's letters to be convinced that the only way he could fend off periodical despair was by building his life around the merciless and iron-clad discipline of writing », raconte van Zuylen. (*Monomania*, p. 42) Flaubert voulait devenir « maître » d'une maladie nerveuse qu'il décrivait comme un « *tourbillon d'idées et d'images* ». (*ibid.*, p. 47) Le projet d'un écrivain monomaniaque, selon van Zuylen, permet de créer de l'ordre dans ce flux, de bâtir un espace thérapeutique artificiel dont l'auteur est le centre. Dans ses moments de succès, le style (un langage choisi, à traits distincts mais uniformes, *modelé*) calme le désordre du monde, qu'il capte. « If Flaubert cannot

fathom the 'hideous' quality of life, it is because nothing seems ever to fit right, nothing is simply a matter of geometry or color coding. [...] When the proper sentence, with its properly harmonized lines, sounds, and grammar, has been written, then the world is at peace. » (*ibid.*, p. 52) La pratique de Flaubert tournait autour de la quête du *mot juste*, et sa manie pour la phrase parfaite nécessitait des heures de réflexion, ce qu'il appelait ses « marinades » sur le divan. (Barthes, « La Préparation du roman ») Mais ses marinades étaient, elles-mêmes, tortueuses ; et l'inaction angoissée que demandait le besoin d'une activité poussée, constante. Le projet littéraire sied au désir de calmer le monde, parce qu'en écrivant, on prend des pensées, des expériences venues du monde extérieur et on les réduit à un ordre fixe, mais cela ne veut pas dire qu'en même temps cette quête ne peut pas perturber l'âme, ni qu'elle réussira toujours. Il s'agit d'une vérité contradictoire de la vie de Flaubert et de son genre de vie aux prises de l'écriture : l'inaction qui produit l'espace vide demande une nouvelle action pour le remplir.

Ce qu'on ne devrait pas faire, pourtant, c'est prendre cela pour un dilemme universel ; en réalité, Flaubert naviguait dans une *époque* (décadente, haute-bourgeoise) où la réalité devenait difficilement répétitive (la France post-napoléonienne, dans les grands débuts de sa conquête [du Maghreb, de l'Afrique] et au tout début de l'économie de consommation nationale). L'Europe de l'époque subissait un mouvement social qui avançait vers l'inconnu ; c'est une époque dont les vibrations nous atteignent encore. Nous avons des problèmes nerveux comme Flaubert et vivons comme lui dans la quête d'une distraction primaire, parmi tant de distractions secondaires, mais aussi dans un vide ennuyeux (sur le canapé... devant la télé, sur Instagram), que ce soit le vide d'une vie oisive ou celui d'un chômage (la paresse bourgeoise du XIX^e siècle, dépeinte si bien dans *Madame Bovary*, rejoignant la temporalité du chômeur d'aujourd'hui). L'époque de la diffusion étourdissante d'actualités et d'informations, de bruits, d'images, de demandes de notre temps, tous très pesants mais dont aucun ne nous récompense ni d'un sens à donner à la vie ni de bien-être économique — tout cela encourage la création de refuges.

Pour Flaubert, la monomanie (son écriture) était un refuge. Je pense qu'il faudrait d'abord avouer qu'en partie la situation est restée la même (ma vie est remplie de stratégies visant à oublier le monde à l'extérieur de mon appartement, incluant en écrivant) et ensuite adopter une nouvelle posture, comme certaines personnes le font déjà, pour rejeter ce cloisonnement. L'œuvre totale du passé était un objet paradoxal, puisqu'elle célébrait l'infini et la puissance créative et humaine, mais en même temps elle fonctionnait psychologiquement pour permettre à l'écrivain.e de se réfugier et d'avouer son impuissance. On devrait se demander si ces deux choses vont forcément ensemble

ou si on pourrait peut-être célébrer les possibilités infinies de l'humanité non dans les marges d'un roman du XIX^e siècle, mais ailleurs. Déjà l'œuvre totale *voulait* cette ouverture sur le monde social (le projet de Livre de Mallarmé sert de ministère poétique envers le peuple), mais elle n'y a jamais abouti

Ce qui fait les figures de l'antiquité si belles, c'est qu'elles étaient originales : tout est là, tirer [sic] de soi. Maintenant par combien d'étude [sic] il faut passer pour se dégager des livres, et qu'il en faut lire ! Il faut boire des océans et les repisser.

— Flaubert à Louise Collet, le 8 mai 1852

Selon Bernheimer, la décadence parle de la disparition du sens dans le détail et de la surabondance qui rend superflu tout jugement moral. Pour lui, c'est dans ce marécage décadent que Flaubert lutte lors de la composition de ses œuvres, notamment *Salammbô*, œuvre-phare pour la génération décadente de la fin-de-siècle. Il se plaint de la difficulté, s'il se compare aux Anciens, d'atteindre l'originalité :

Flaubert feels himself to be at an end—which he variously describes as that of nineteenth-century France, of the Latin race, even of the world—but he associates this ending not with a poverty of history but with its excess. Flaubert's conception of what it means to be historical destroys history as a mode of insight and understanding. To be historical, he says, is to lose any elevated perspective, any spatial or temporal distance from events and persons, and to adopt an entirely contingent point of view, 'le point de vue de la chose.' History for Flaubert is no more than its objects and exists nowhere else than in its objects. (*Decadent Subjects*, pp. 42-43)

Ce que Flaubert n'arrive pas à faire dans *Salammbô*, une histoire ayant lieu dans le passé, à Carthage, c'est de donner sens aux détails qu'il énumère page après page ; les coutumes étrangères et les détails des instruments de guerre constituent l'histoire qui lui importe, justement parce qu'elle n'est pas importante, du moins pour ses contemporains. Aucun lien avec le présent des lecteurs de Flaubert n'est envisageable, soulignent les critiques du livre, dont Sainte-Beuve.

Mais voici le paradoxe de la décadence, d'après Charles Bernheimer : au moment le plus absolu du nihilisme historique, la décadence passe un jugement, donne un sens : c'est à ce moment-là que la décadence déclare avoir fait sens *de tout cela*, en expliquant

que le manque de sens du texte qu'on lit est caractéristique de l'époque — ce qui lui confère un sens, négatif. *Nous vivons à une époque de surabondance et de nihilisme*. Le sens du non-sens. C'est le caractère moraliste d'un mouvement strictement amoral que de porter des jugements sur la nature tardive de la société. Bernheimer décrit la décadence « in terms of its inability to read itself historically and in terms of its inability not to offer such a reading ». (*Decadent Subjects*, p. 55) Voilà la ruse de la mélancolie aussi, de la dépression : au moment le plus brutal de la perte d'un objet, un nouvel objet apparaît (un objet appelé la Perte), disloqué du vrai objet perdu et qui comble temporairement le vide suicidaire. La décadence est la société qui a perdu, qui ne sait plus exactement ce qu'elle aurait perdu, et qui se représente cette perte-là comme un gain.

La version littéraire de cette perte est l'œuvre totale, objet qui absorbe l'énergie d'un.e écrivain.e vivant la dissolution mentale et sociétale ; la tentative de cette œuvre-là est le refus de lâcher l'expérience dépressive individuelle dans le désespoir collectif. C'est la tentative de vouloir créer un livre qui accomplirait la transformation des pertes individuelles en ouvrage collectif.

Du devoir de l'art révolutionnaire

*Humankind cannot bear very much reality
Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.*
— T. S. Eliot, « Burnt Norton » (1936)

Comme une ancienne foi qui s'accorde mal avec une nouvelle vie dissolue, un certain marxisme invétéré plane sur ma conscience, m'interrogeant sur mes démarches universitaire et artistique. La question est celle-ci : en quoi la forme d'un projet définit-elle son apport politique ? Bien sûr, ce n'est pas un nouveau débat ; la question se posait même dans la vie de Marx et d'Engels. Au XIX^e siècle, le jeune marxisme a trouvé « son genre » dans le roman réaliste ; le bolchevisme le découvrirait un demi-siècle plus tard dans le cinéma (celui d'Eisenstein). Mais ce n'était pas évident comment caractériser les œuvres qui répondaient aux besoins d'un art révolutionnaire.. En nous bornant aux dimensions esthétiques du problème (oubliant le côté de la production matérielle de l'art), on aperçoit chez les théoriciens et théoriciennes et chez les auteurs et les autrices radicaux eux-mêmes, dès le début, la peur de la collaboration avec l'ancien ordre, présent à un niveau inconscient (ou formel) de l'œuvre. Bref, est-ce qu'on pourrait se trahir en écrivant un roman — écrire un roman réactionnaire tout en étant révolutionnaire, par un accident de forme, par un glissement de l'œuvre au sens ? D'ailleurs, qu'est qu'un art bourgeois ? On voudrait un art révolutionnaire, même au niveau du genre et de la mise en scène. La question va nécessairement nous concerner, même ceux qui ne doivent aucun respect au marxisme, puisqu'elle contient tout une suite de problèmes qui déterminent le bilan politique de tout texte se voulant radical.

Qu'est-ce qui fait d'un texte un texte radical ? Sa composition physique (est-il imprimé sur papier recyclé) ? Son sujet (un groupe sous-représenté est-il finalement mis au jour ? Une réalité jusque-là enfouie dans les ténèbres parle-t-elle librement) ? Peut-être sa distribution (par une maison d'édition équipée d'un personnel féministe, anarchiste, etc., par distribution en ligne, ou à travers des coopératives de solidarité) ? Peut-être devrait-on suggérer le style (une variété non-dominante de français, tel que l'acadien ou le joul, ou bien un texte parsemé de jurons et de grammaire non-standardisée). On dirait volontiers qu'en pratique, un peu de tout cela ferait d'un texte un texte pro-révolutionnaire. Mais pour Marx, Engels et leurs correspondants, la question

était simple (et très compliquée !) : en quoi la façon de *voir le monde* d'un texte (et donc de le représenter) est-elle radicale, marxiste, anticapitaliste ?

Marx et Engels voyaient sagement que la morale du texte y jouait un assez petit rôle : nous pourrions facilement imaginer un film dit féministe qui échoue au teste de Bechdel, tout comme Marx et Engels voyaient dans les premiers efforts du roman prolétaire un formalisme qui privilégiait la représentation des personnages prolétariens aux dépens de la création d'un monde fictif qui ouvrirait la porte au questionnement des fondements mêmes de l'ordre actuel. Sur ce sujet, Friedrich Engels écrit à Margaret Harkness en 1888 : « I am far from finding fault with your not having written a point-blank socialist novel, a '*Tendenzroman*' [social-problem novel], as we Germans call it, to glorify the social and political views of the authors. This is not at all what I mean. The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art. The realism I allude to may crop out even in spite of the author's opinions. » (Marx and Engels On Literature and Art (marxists.org)) C'est en pensant plus à la question du *comment* qu'à celle du *quoi*, à la façon de voir plus qu'à la chose vue, que Marx et Engels ont fini par condamner des textes écrits par des marxistes et par louer *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac, auteur dont la politique personnelle était monarchiste.

Les deux hommes se sont penchés sur les romans réalistes, forme clef de leur époque. On se demandait d'abord quelles sont les options, les « façons de voir », que l'histoire et l'actualité pouvaient nous proposer ? Il s'agit ici d'un problème de « réalisme » littéraire et c'est précisément sur cette question que la pensée marxiste (et même au-delà) s'est penchée. Être radical veut dire comprendre que la société est une société de classes et qu'elle est passagère, ultimement remplaçable. « Voir la société » était le mot d'ordre du réalisme et donc il est devenu, pendant un siècle, le sujet de débat entre marxistes. Jameson explique : « The originality of the concept of realism, however, lies in its claim to cognitive as well as aesthetic status. » (« Reflections in conclusion », *Aesthetics and Politics*) Il fallait saisir le bilan politique des différentes tentatives cognitives du réalisme littéraire (les tentatives de voir le monde). Par rapport aux anciens textes, le projet du marxisme, dans le domaine de la littérature, était de proposer une nouvelle forme de lecture herméneutique, selon Fredric Jameson dans *Marxism and Form* : on pouvait redécouvrir dans des textes, peu importe leur position idéologique explicite, les traces d'une façon de voir franche et perçante, nécessaire et pertinente pour la lutte qui s'en venait. Les nouvelles œuvres à faire devaient suivre les modèles établis grâce à cette lecture des meilleurs textes réalistes.

La pensée marxiste s'intéressait à des questions d'actualité (comment notre monde actuel est-il construit ?) et donc le genre important était le roman, forme qui, avec Flaubert, Balzac, Dostoïevski et Walter Scott, s'attardait au monde réel dans sa contemporanéité ou dans son historicité. Mais il y avait des romans meilleurs que d'autres, des réalismes supérieurs et inférieurs, selon cette critique politisée. On pariait toute la valeur politique de l'œuvre sur cette question de réalisme, qui n'était pour cela pas une question d'exactitude ou de parfaite vraisemblance, mais de perception, de vision « au fond des choses ». Dans la même lettre d'Engels à Harkness : « Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances... » (je souligne). Cette juxtaposition de la reproduction monotone des détails et d'une abstraction « concrète » qui se veut fidèle à un « tout », unificateur des détails, est répétée dans les débats des théoriciens marxistes de l'art du XX^e siècle. Elle est devenue d'ailleurs un élément dans la polémique entre les partisans du « vrai réalisme » (Balzac, Flaubert et Stendhal) et le mythe qu'ils ont créé d'Émile-Zola-Naturaliste, qui représentait le mauvais réalisme, un courant qu'on a assimilé subséquemment à d'autres tendances littéraires, dont l'expressionnisme et le modernisme.

Le marxiste qui a mieux formulé la position pro-réaliste/« anti-naturaliste » au XX^e siècle est l'Hongrois Georg Lukács (1885–1971) qui souligne que dans le modernisme (« naturaliste ») d'un Joyce, entre autres, on voit triompher « the direct photographic record of the ideas and scraps of experience. [...] This is why the photographically and phonographically exact imitations of life which we find in Naturalism could never come alive; this is why they remained static and devoid of inner tension. This is why the plays and novels of Naturalism seem to be almost interchangeable – for all their apparent diversity in externals. » (« Realism in the balance » [1938], dans *Aesthetics and Politics*) Pour Lukács, toute expérience directe est tromperie. La littérature devrait montrer le réel, mais un réel caché de nos yeux distraits par le kaléidoscope du monde moderne (le système que cachent les détails). C'est une vision du monde qui doit beaucoup à la parenté entre le marxisme et le philosophe allemand Hegel, pour qui tout « moment » se figurait dans une « totalité » qui évolue « en direct », comme on dirait aujourd'hui. Appliquée à la forme littéraire, donc, cette tendance théorique chez les marxistes semble hanter toute tentative de vision partielle, de fragment littéraire, puisque c'est précisément dans les moments les plus chaotiques de l'histoire du capitalisme que la théorie de Marx nous appelle à voir le bon fonctionnement du Système, du grand Tout. C'est aussi ici que se pose la question de l'œuvre totale, mais d'une façon résolument « réaliste » : comment pourrions-nous décrire le monde *en entier*, ou au moins *dans l'essentiel* ? Le marxiste dit

avoir saisi la dynamique élémentaire de la société oppressive : le système des classes. Y aurait-il un pendant artistique à cette réclamation, une œuvre qui dirait *ça*, de façon proportionnelle à l'ampleur de la tâche ? Serait-il toujours possible d'écrire cette représentation ? Et quelles sensibilités esthétiques pourraient trahir cette quête, qu'on juge importante dans la lutte sociale?

Pour répondre à ces questions de façon satisfaisante, il faudrait aborder en profondeur à la fois l'histoire littéraire du XIX^e siècle et des exemples de textes récents qui ont peut-être tenté une solution à cette difficulté à concevoir l'époque présente en termes structuraux et esthétiques. Cela est hors de la portée de cette thèse. Je peux signaler, cependant, une piste que je voudrais proposer. La première est celle, justement, de Fredric Jameson : l'approche hégélienne. Jameson nomme son projet « *cognitive mapping* » (déjà mentionné dans son *Postmodernism* [1991] et développé ailleurs). Il voudrait qu'en tant que penseurs radicaux nous nous engagions à imaginer le monde social sous une forme cartographique. La tâche est cependant difficile. Où placer les étudiants canadiens par rapport aux ouvriers chinois par rapport aux médias sociaux par rapport à la littérature ? Jameson nous demanderait de ne pas cantonner ces éléments. La tâche est indissociable de son côté global. Les conséquences pour la littérature contemporaine sont énormes : comment *écrire* cette carte mondiale ? Avec quels personnages, quelles phrases, dans quels genres ? Est-ce qu'un genre existerait déjà qui serait prêt à relever ce défi ? Je pense qu'il faudrait aussi inclure le corps dans ce *cognitive mapping*, ce qui rend la chose encore plus difficile. Peut-être y-a-t-il déjà des tentatives réussies quelque part dans les vastes champs littéraires d'aujourd'hui. Un défi extra, que cette thèse n'a pas pu surmonter, c'est que la nécessité de *commencer* le projet demande en effet un abandon, après un certain temps, de la lecture de tous les autres textes déjà écrits qui serviraient potentiellement à la réalisation du projet. Il faudrait aussi cartographier les tentatives de *cognitive mapping*.

Les choses ont-elles un « fond », une essence ? D'autres que Lukács en doutaient et en doutent toujours. Un contemporain de Lukács, Ernst Bloch, toujours marxiste, est resté partisan de la littérature d'avant-garde du début du XX^e siècle. Pour lui, le monde est *authentiquement* fragmentaire, le produit sensoriel d'un capitalisme objectif dévorant. Un Joyce ne voit que ce qui est en face de lui, et non pas de façon « totale », mais ce parcours est encore digne de la description du réel car, de nos jours, le réel apparaît comme chaotique et l'apparence fait toujours partie de la réalité. Le fragment perceptuel se marie agréablement au récit fragmentaire, voire au fragment littéraire tout court. Bloch répond directement à son adversaire : « Any art which strives to exploit the real fissures in surface

inter-relations and to discover the new in their crevices, appears in [Lukács's] eyes merely as a wilful act of destruction. He thereby equates experiments in demolition with a condition of decadence. » (Ernst Bloch, « Discussing Expressionism » [1938], dans *Aesthetics and Politics*) On voit maintenant les tranchées du débat se creuser : l'art de Bloch détruit l'ordre établi pour y voir la dissolution cachée ; l'art de Lukács enjambe le détritius contemporain pour y voir clairement un système escamoté.

Comme Fredric Jameson l'avoue, les deux partisans ne s'affrontent pas directement, l'un insistant sur la vérité objective, l'autre sur la vérité de l'expérience :

Circumventing his opponent's assumption that the proper function of art was to portray objective reality [...] Bloch chose instead to insist on the historical authenticity of the experience that underlay Expressionism. It was thus left open to Lukács simply to remind him that the subjective impression of fragmentation was theoretically groundless, and to conclude that Expressionism, as an art that typically misrepresented the real nature of the social whole, was invalid. The effect of Bloch's *démarche* was to distract Lukács's attention, and his own, from one of the most crucial issues in the exchange between them. Driven by the 'impressionistic' character of Bloch's defence to emphasize the *unity* of the social whole, Lukács failed to register its essential point: that this unity was irreducibly *contradictory*. In this way, an opportunity to debate the problems of the artistic presentation of contradiction [...] was missed. (« Reflections in Conclusion », dans *Aesthetics and Politics*)

Le paradoxe que Jameson essaye de pointer est central à ma démarche. Il paraît que deux choses sont vraies : la perception du chaos (la perspective fragmentaire des individus vivant dans le monde actuel) est *authentique* ; en même temps, cette perception ne capte pas la façon dont tous ces fragments de réalité tombent ensemble. Elle est donc, néanmoins, partielle. L'angle mort du fragment est la vision de l'ensemble. Comme on dit en anglais, « there's a method to my madness » (il y a un système derrière l'apparence de la folie). Mais cette expression est à double tranchant. La méthode est folle et la folie, méthodique. Jameson conclut en disant que la résolution de ces deux principes devrait être une tentative de représenter la contradiction dans l'unité se cachant derrière la fragmentation perceptuelle. Fusionnant les perspectives de Bloch et de Lukács, on dirait que le fait de vouloir voir un tout dans les parties n'exclut nullement la possibilité d'un *tout composé de fragments* — et donc la présentation artistique des contradictions sociales sous une forme fragmentaire.

On imagine bien que cette résolution pourrait aider à théoriser les approches de création littéraire aujourd'hui, comme nous habitons un monde encore plus fragmentaire au XXI^e siècle qu'au XX^e siècle. On suppose aussi que cette solution permettrait, à un moment de changement de régime historique, d'imaginer un nouveau projet d'*oeuvre totale* (peut-être rien de plus que son *projet*) qui serait plus souple, moins dépendant du mysticisme de l'idéalisme allemand, moins hostile aux expériences humaines variées, mais tout aussi dévoué au salut de monde par sa révélation en miniature. Le parti à prendre est clair : constituer, par bricolage, une unité composée de morceaux, de bibelots et de restes afin de créer une alternative à ce monde qui sera plus que sa dissolution.

Soigner le monde

Le clic-clic léger d'un projecteur à pellicule annonce la division de la lumière unitaire, sortie des réserves quasi-infinies de sa machinerie métallique. Cette bande de lumière qui se jette sur le mur, c'est celle une autoroute céleste qui commence dans la boue des tourbières jurassiques — vieux dépotoir de cellules animales et végétales enceintes de lumière de soleil — et qui finit dans le tungstène de nos maisons électriques, de nos échafaudages familiaux et familiers : brillante dans le noir du monde — la lumière ! excavée des fosses sous forme de charbon et de pétrole —, cette lumière blanche anéantit celle des étoiles la nuit.

Pour certains Juifs hassidiques, la religion est joyeusement en quête des éléments lumineux refoulés dans le monde, même chez les non-Juifs. En réunissant ces fragments, par la conversion, l'Israël refera un jour le monde en unité. La kabbale donne ce nom à la quête des fragments : « soigner le monde », projet de la réunion dans le soi des fragments du monde brisé, symbolisé par un vase en morceaux (*shevirat ha-kelim*). Le corps de dieu, divisé, se transsubstantie dans un corps humain qui sait se soigner intérieurement : ça se fait dans la lecture, dans la contemplation des lettres et des chiffres, dans la lecture de ce corps qui est le texte, le corps du texte qui est le monde qui est dieu.

Si le marxisme n'est pas mystique, s'il entretient très peu de rapports avec le soi et avec l'expérience, il est clair que son chemin n'est pas moins celui de soigner le monde, de nous réunir. Dans les décennies entourant la défaite de l'Union soviétique et des derniers espoirs du marxisme orthodoxe, il se manifeste un certain mouvement d'opposition orienté par le détournement du Grand projet, en littérature et en politique. Le rejet du marxisme et de l'imagerie de la totalité unifiée la critique post-moderne et son aventure dans le discours sur le discontinu avec l'économie néolibérale, qui elle aussi nie la stabilité, la souveraineté de la société et l'Histoire avec un H majuscule. Le XX^e siècle se cristallise, pêle-mêle : Deleuze et Guattari et leur perception schizophrénique, les vastes écrans de Times Square et l'hyperréalité de Jean Baudrillard, Picasso et sa *Guernica* toute coupée en un tas de corps, les bâtiments de la vieille Europe abattus jusqu'à leurs fondations, l'économie globale s'unifiant au prix d'une désunion politique grandissante, Derrida et ses signifiés flottants, le monde projeté sur des millions d'ordinateurs. Ce sont des questions anciennes, puisque, pendant des siècles, l'Occident (et la religion musulmane également, sœur de l'Occident bien plus que son opposé) défendait le discours parcellaire : nier le *tawhid* (en arabe, l'unité, *the oneness*) de Dieu fut dans la

théologie islamique le plus grand péché ; luttant contre les religions polythéistes, l'Église chrétienne orthodoxe insista sur l'union des trois personnes de Dieu (la Trinité), un débat où l'on a essayé de résoudre la quadrature du cercle d'une unité en parties. Éventuellement, la querelle a donné des églises unitaristes, et le débat s'est poursuivi. Plus tard, on imaginait que la société était un grand corps social (Hobbes), un seul organisme (Herder), une seule substance divine (Spinoza). Mais d'autres visions, concurrentes, ont essayé de diviser le monde, ce qui était inévitable vu le côté théologique et abstrait de ces monismes précédents.

Au début de la révolution scientifique, les systèmes atomistes grecs, celui de Démocrite par exemple, furent exhumés mais dénoncés aussitôt par la religion : aucune place pour Dieu dans un monde composé de boules de billard — Descartes fut attaqué comme athéiste, Diderot le fut aussi : le matérialisme était fragmentaire — tout l'univers pouvant se réaliser dans une seule goutte d'eau (voir *Le Rêve de D'Alembert* de Diderot de 1769). Fragmentaire, jusqu'à ce que Karl Marx marie un idéalisme allemand friand d'unité à des propos athées centrés sur un monde composé en entier de matière pris de Feuerbach. Sa mission politique et intellectuelle : d'abord, trouver un « tout » dans le désordre du monde matériel, dans le système des usines, des banquiers et des marchandises (dans la marchandise même, qui est toute une gamme d'éléments rassemblés sur une même chaîne de montage) ; ensuite, s'attaquer au point faible de cette énorme infrastructure pour en construire une nouvelle, heureuse. Percevoir les ficelles invisibles qui unissent les gens, qui unissent le Coca-Cola et l'esclavage, la télécommande et la lumière qui s'échappe avec les gaz à effet de serre — c'est là où réside le projet marxiste, en vignette.

La substance de l'univers s'était condensée à nouveau, s'était redessinée et repeuplée. J'ai vu un rayonnement partir d'un lieu dont je n'avais aucune idée, qui pouvait être aussi bien hors de moi qu'en moi. Mais un rayonnement ou, pour être plus exact, une lumière, la Lumière.

C'était une évidence : la lumière était là.

— Jacques Lusseyran, *Et la lumière fut* (1953)

En lisant Lusseyran, je n'ai plus peur de devenir aveugle, malgré le risque élevé de dégénérescence maculaire qui accompagne ma maladie : en fait, je veux voir clair, arracher mes yeux pour voir la lumière, comme il le dit : apôtre d'un mysticisme des malvoyants, Lusseyran va au bout du monde, au fond des choses, sans quitter l'intérieur

de lui-même. Un Tout lumineux : à l'âge de huit ans, le petit Lusseyran s'est avancé plus loin même que certains *lamas*, certains moines, dans leur quête du grand Être. J'aimerais tellement voir son monde, ignorer les traces des choses : sentir le vide soulageant de sa cécité où jouaient des couleurs. Mes yeux qui me font mal, qui saignent de larmes, qui me vident de mes espoirs, ces yeux, me dit Lusseyran, me cachent aussi quelque chose : quel malheur d'avoir des yeux à mi-chemin vers l'inutilité !

Alors je continue à ressasser les *choses*, ces particularités visibles et voyantes qui sont mon sort : je rassemblerai les gouttes de lumières, moi, je retisserai les fils matériaux qui m'entourent, cette toile affreuse que je veux détruire comme un heureux mais simple bourdon détruit celle d'une pauvre araignée : et peut-être, peut-être un jour, je me lèverai, sortirai du lit, en me découvrant voyant-aveugle : je pourrai écrire le monde dans sa Totalité mais le voir en fragments : saisir le *ici et maintenant* (le *hic et nunc*) dans tous les passés, la lumière dans les sables de l'histoire contemporaine.

Cette quête mystique des fragments de lumière revient en littérature aujourd'hui, sous des noms moins pompeux. Tel le mysticisme juif, la littérature tâche d'énoncer la superposition de *corps*, *Dieu*, *lettre* et *texte*. La littérature d'aujourd'hui veut resouder les éléments d'un monde souffrant. On parle souvent du *care*. Alexandre Gefen affirme que ce nouvel air a le potentiel de *réparer le monde*, dans un livre du même titre. En se repolitisant, en se redonnant une portée éthique et active, la littérature au XXI^e siècle veut retracer le cercle qui mène du petit au grand, de l'individu à la société. La littérature du XIX^e siècle peut, je pense, aider l'écriture d'aujourd'hui à réussir dans le projet que certains de ses partisans lui ont donné. Comment un texte pourrait-il créer une seule substance, imaginaire et métaphorique bien sûr, une lumière textuelle dans laquelle tant d'expériences différentes et d'événements hétérogènes pourraient se verser sans, comme l'huile et l'eau, se séparer ensuite ? L'expérience personnelle doit être canalisée pour rejoindre l'expérience des autres, nous ne pouvons plus risquer de rester des étrangers, des navires se croisant dans la nuit, dans un moment de danger qui nécessite l'action collective et la compréhension à un niveau global, tel que le suggère Fredric Jameson dans ses écrits plus récents : des *cartographies de l'absolu*.

Emma Bovary et le héros du siècle

Mais il existerait bel et bien un lien, un parallèle à tracer entre la naissance du genre romanesque et l'irruption du nihilisme dans les cieux de la modernité. Comme le souligne Kundera, le roman est né au moment précis où Dieu désertait le monde des hommes... le roman viendra révéler l'essence [de cette désertion] : aliénation, fragmentation des points de vue et du sens de la temporalité, incommunicabilité, jaillissement de l'irrationnel, prise de conscience de l'absurde, etc.

— Kateri Lemmens, *Nihilisme et Création* (2015), introduction

Brièvement, je mentionnerai comment les textes du XIX^e siècle ont essayé de réparer un monde désordonné. À part revenir à la discussion plus large de l'œuvre totale (entre autres sur Zola, Wagner et Mallarmé, mentionnés dans des fragments précédents), nous pouvons recourir aux romans de Stendhal et de Gustave Flaubert. Fondamentalement, qu'est-ce que Julien Sorel, le héros du *Rouge et du Noir* (1830), et Emma Bovary, l'héroïne de *Madame Bovary* (1857) ? Ce sont des types, individualisés, qui représentent leur époque. Julien Sorel est le héros romantique devenu un indice historique, et le sous-titre du roman confirme cette intention : *Chronique du XIX^e siècle*. Julien Sorel représente d'abord tous les jeunes hommes désabusés par la défaite de Napoléon (c'est un roman générationnel), la petite bourgeoisie qui essaye de grimper l'échelle sociale (c'est un roman social) et, ultimement, l'époque elle-même, incarnée dans Julien, tel Jéhovah s'incarne dans un pilier de fumée. Le roman est une allégorie de l'espoir et du désespoir d'un peuple (français, mais aussi européen) qui vit la modernité dans son glissement du sommet révolutionnaire de 1789 au creux contre-révolutionnaire, éventuellement, de 1851 (le coup d'état de Napoléon III). Comme le fameux frontispice du *Leviathan* de Thomas Hobbes, par Abraham Bosse, Julien Sorel est une personne composite, incluant plus que lui-même (et, inversement, dans un certain sens, creux, prêt à être rempli par le lecteur ou, peut-être, par la lectrice). En conclusion, il possède un caractère médiateur par rapport à la société et à l'histoire.

Le fait, pourtant, que l'autre personnage que j'ai mentionné est une femme devra nous amener à poser une autre question. Comment représenter toute une époque par un homme blanc ? Sans doute, la neutralité de ce choix à l'époque de Stendhal refoule un choix implicite d'exclusion. Une des conditions de la représentabilité de la société européenne par elle-même est cette exclusion fondatrice qui est aussi une exclusion esthétique (on choisit le blanc de la page vierge pour que le texte en noir ressort). En effet,

ce fait cache la fragilité du système de représentation car, si d'autres personnes sont introduites dans le champ représentationnel, cela peut entraîner un chaos sémiotique pour l'Européen. Effectivement, c'est ce qui s'est produit, politiquement, dans le monde post-colonial. L'effondrement des empires européens et la dispersion des populations des pays colonisés jusqu'aux anciennes métropoles impériales a chaviré l'unité du système déjà fragile de l'esthétique européenne. Je pense que *Madame Bovary*, pourtant, peut clarifier un peu la voie de sortie de ce trauma (mal atteignant le monde entier mais aussi l'Europe), sur le plan spirituel.

Emma Bovary est aussi un personnage-siècle. Elle représente la frustration, l'ennui et le désir dans un corps féminin, mais elle n'est pas pour autant moins universelle. Elle est un archétype façonné par un homme, oui (presque tous les auteurs masculins de la France du XIX^e siècle avaient leur « roman-femme », que ce soit Eugénie Grandet, Germinie Lacerteux ou Nana), mais elle n'est pas une coquille vide. Ouverte, partielle, mais pas vide. Je me suis identifié à elle pendant ma lecture du roman alors que moi je me désespérais, malade, dans ma petite ville en périphérie culturelle, mais, plus pertinemment, il y a le fameux mot apocryphe de l'auteur, dont la fausseté historique s'éclipse derrière sa vérité pour les lecteur.e.s : « Madame Bovary, c'est moi ». Elle était une femme prise dans l'ennui du mariage, prisonnière de la campagne, rêvant d'autre chose, d'action, d'amour, de liberté. Elle résumait, sans perdre l'élément de « drame au féminin » (les problèmes d'une femme mariée à la campagne), cette deuxième moitié du XIX^e siècle que Flaubert a tellement bien anticipée, déçu des défaites progressistes de 1848 à 1851 et se réfugiant dans « le style ». D'un point de vue représentationnel, le choix d'une femme était presque nécessaire, puisque, dans la narration, il aurait été moins facile de trouver une façon de forcer un homme à rester à la campagne. Et ce, puisque dans les romans analogues au masculin, le héros réussit toujours à monter à Paris, quoiqu'il lui arrive ensuite, tel le jeune Lucien Chardon des *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac. Emma Bovary, qui ne pouvait pas, elle, monter à la capitale, à cause de son genre mais aussi de sa classe, représentait mieux que toute autre une personne de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui se sentait prisonnier dans sa vie. Elle était le « particulier universel », puisque ses particularismes rehaussaient les traits généraux du problème de l'époque, même chez ceux qui n'éprouvaient pas ses problèmes spécifiques de caste et de genre.

Des textes qui réussissent ainsi à développer un personnage-monde font un pas vers l'absolution du monde et vers sa guérison. Quand on peut tous s'identifier à quelqu'un, qui qu'il soit, on va vers le salut par la compréhension mutuelle qui met en marche les roues de l'action. Le problème, cependant, c'est que les choses ont bien

changé (économiquement et socialement) et que nous sommes encore « entre deux paradigmes » (Rick Roderick), nous les enfants de cette récente fin de siècle. Les Emma Bovary de notre temps sont en développement. En plus, nous ne sommes pas encore d'accord s'il est désirable d'avoir des avatars collectifs, puisque les anciens sont décrédités et les nouveaux pas encore acceptés. Dans 1968, l'historien Jacques Barzun a dit, concernant le fait que le jeune homme blanc n'est plus le centre du projet universitaire, qu'il n'y avait plus de « héros de campus ». Cela était vrai, objectivement, même si la position de Barzun était réactionnaire. Il ne nous reste qu'à lutter contre le vide laissé par ce changement historique en proposant de nouveaux avatars, de nouveaux héros (et, justement, de nouvelles héroïnes) qui pourront mener des vies narratives « représentatives » du siècle et étouffer donc la nostalgie pour l'ancien système représentationnel. Nous avons besoins de représentants, peu importe ce dont ils ou elles ont l'air. Le monde des signes est aussi compliqué que le monde politique, là où la représentation semble, sous un modèle ou un autre, être nécessaire dans une société de la taille de la nôtre. Inventée par un homme, Emma Bovary représente encore une tentative par l'Homme de représenter la Femme, mais je pense qu'en même temps, quoiqu'aient été les intentions de l'auteur, *Madame Bovary* signifie aussi une possibilité de représentation de l'Homme sous l'égide de la Femme assez spéciale et en avance sur son temps. Je signale ici mon grand accord avec Carol Ann Clover (l'autrice de *Men, Women, and Chainsaws*) que l'identification des hommes à la Femme, plus répandue qu'on ne penserait, représente plus qu'un désir de domination (sémiologique ?) des signes du féminin, mais une vraie fluidité épistémologique dont les valeurs politiques sont alors indéterminées. Cette fluidité devrait être exemplaire, dans un siècle où l'identification se fait mal, où les codes existentiels sont tels qu'on surmonte mal nos propres limites personnelles.

Heureusement, tout le monde est admissible au titre de héros, certains jeunes hommes blancs et tout le monde qui auparavant ne l'était pas. Il faut juste avoir la confiance et le désir de le proclamer. La disparition du héros romantique mâle a permis à certaines personnes de se dire que le monde des héros est fini que nous devons tous rester dans nos camps respectifs, à mener des trajectoires qui ne sont pas comparables ou discutables (qui ne sont pas mutuellement représentables, qui sont non médiatisables). Pourtant, tel le genre féminin pluriel pourrait et devrait parfois l'emporter sur le masculin pluriel dans des expressions du type « elles sont... » pour indiquer un groupe incluant aussi des hommes, de nouveaux personnages devraient prendre les places laissées vides par Julien Sorel, Lucien Chardon et Frédéric Moreau. Politiquement, on réfère, par

exemple, à la possibilité que des personnes sous-représentées deviennent non seulement représentées en tant que tel, mais qu'elles commencent à *représenter* les *anciens groups sur-représentés*. Le mouvement des femmes en Iran a joué ce rôle, d'après Slavoj Žižek, laissant aux femmes le rôle de porte-paroles (celui de *particuliers universels*) pour une masse dont la majorité se sentait solidaire. Le mouvement iranien n'a pas juste fait parler l'expérience des femmes, c'était aussi l'expérience des hommes qu'elles ont nommée (en fait, des hommes se sont déguisés en *tchador* pour se montrer non seulement solidaires mais aussi pour s'identifier au sort des Iraniennes).

Il n'est pas suffisant de parler *l'expérience*, chacun chez soi, de faire part aux autres du soi. C'est ce qu'a fait Proust, en partie. Mais malgré le fait que l'expérience proustienne et son écriture n'ont aucun genre et, selon Marguerite Duras, sont ensuite reprises et continuées par chacun.e de ses lecteur.e.s, Proust n'atteint pas nécessairement la possibilité de généralisabilité sociale, du moins pas dans cette optique de création de types (ce n'était pas le but de son « univers » d'être universel dans ce sens, ce que Duras note aussi). (« La leçon de Proust selon... Marguerite Duras » [1963]) À notre moment historique en 2024, par contre, il faudra révéler l'être universel historique, aussi et en plus de l'universel personnel tel que chez Proust. En cela que cette révélation est déjà la tâche de la littérature contemporaine, elle devrait puiser dans les exemples mentionnés ici et apprendre en quoi la réussite du XIX^e siècle dans ce domaine reposait sur une compréhension préalable de ce qu'était le problème majeur de l'ère, le mal du siècle prééminent. Ce problème pourrait ensuite être allégorisé et thématiqué dans l'histoire romanesque. Ce n'est pas à dire que nous devons forcément réinventer le *roman* aujourd'hui (l'époque dont je traite a aussi beaucoup expérimenté dans la poésie pour atteindre l'universel), mais nous devons faire de notre mieux pour créer les bases idéologiques d'une réponse militante au monde brisé en morceaux. La résolution du problème de la représentation collective — tentée dans un poème ou dans une Emma Bovary —, est l'un des buts de la littérature, à mon sens.

La citation qui mène... à l'univers

Lyric is an attempt to comprehend the whole in a single gesture.

— Jan Zwicky, *Lyric Philosophy* (1992)

Une citation est posée au début d'un texte. Depuis longtemps je la regarde. Elle me parle plus que le texte, suggérant les allures du suivant par la force de tous les sens et de toutes les images qu'elle convoque. La citation est colorée, indiquant la texture, le lisse ou le rugueux du livre. Elle est parfumée, devinant en nous un désir acharné pour un autre monde, monde où tel bon mot, telle devise ou phrase octosyllabique ont pu être écrits. Eh bien... on pourrait continuer à énumérer les émanations anticipatoires et sensorielles de l'exergue, mais cela, malgré certaines prétentions, nous rendrait trop lyrique, et la citation, quoique fruitée et mélodieuse, avouons-le, est avant tout et après tout *austère*.

La citation s'assoit, en tête de file, les phrases qui lui succèdent ne servant plus que de commentaires ; son air est sombre et incolore... elle est une vieille phrase-photographie d'une antique contrée alors oubliée, une citation dont son énergie vitale est en lutte constante avec les mots qui, situés après elle, désirent encore et encore la définir. L'exergue, cette amante accablée de langage violent, pour moi, doit être libre : et je désire un livre entièrement composé d'exergues, sans emplacement, sans ordre ni désordre, ne signifiant rien que leur désolation de s'être retrouvées, comme ça, amputées de leur corps original. Une paire de souliers ou une mèche de cheveux, appartenant à une disparue, rappellent, par une froide matinée pluvieuse, les beaux jours où les souliers étaient cirés et les cheveux dansaient sous le ciel torride du passé.

Cela pourrait paraître bien peu de chose, et en plus, pourquoi ce début par des phrases mortes ? Pourquoi *débuter* ainsi, s'introduire au bal, faire une révérence devant la cour, avec ces vieilles étoffes de phrases pour unique protection ? La citation est une sonnette par laquelle on annonce notre entrée dans deux mondes distincts, mais mêlés : celui du livre à suivre, puis celui du texte alors cité. Ce second monde, celui auquel renvoie la citation, se présente ici, hélas, presque sous l'aspect d'une carte de visite. C'est un gala dont ni le lieu ni l'heure ne vous est annoncé, le plus souvent. Parfois, rencontrant une exergue introductrice, quelqu'un suit la voie du texte cité et part pour des landes jusque-là presque insoupçonnées (avec l'audace d'une fugue pour se décider à lâcher la lecture du livre dès la première page et s'embarquer vers la destination indiquée en marge du texte). Mais le plus souvent, les noms des auteurs extraits ne sont pas investigués, comme les petites ruelles de sa ville natale dont on imagine déjà tout connaître. Le présent travail

tend, justement et curieusement, à s'imaginer sous un paysage où tous ces portails verbaux se sont ouverts d'un coup, comme les cieux le jour du Déluge, et à travers lesquels, depuis l'horizon, on peut voir non pas où mène chaque porte mais, par le mélange des teintes et des ombres des milliers de portes ouvertes en plein ciel, à la pointilliste, quelque chose comme le tableau de l'ensemble des directions vers lesquelles des auteurs et des autrices individuels désiraient nous mener. Or, chacun et chacune dans son coin, les auteurs et autrices des textes convoquant ces exergues n'ont pas eu le temps de discourir sur les destinations identifiées par leurs gestes citationnels, ne sachant même pas peut-être où envoyait la lumière de leurs incipits.

L'intertextualité, nécessaire à englober tout l'univers des écrits, serait mieux entreprise, horreur !, par des machines, des ordinateurs qui pourraient mesurer tous les liens entre textes et âmes. À moins de devenir cyborgs, il nous resterait seulement la possibilité de faire ça *en modèle*, comme l'entendent les architectes. On a bien vu que le particulier, une simple phrase, rien de plus, par multiplication, nous donnait tout un monde — et pourquoi pas l'inverse ? Ici sera dessinée une maison de poupée dans laquelle je tâcherai d'attabler toute une version du monde comme on le verrait d'en haut, version minuscule et très factice. Projet orgueilleux ? Plutôt désespéré : car j'habite un monde où je me sens à bout de force, mais le désir de l'œuvre totale persiste tout de même. Pourquoi ne pas me dédier à ces petits croquis de l'ensemble ? Je les préfère, dans leur audace trompée, aux brillantes images complètes de fragments quelconques de la vie.

Proust et le grand projet

L'enseignement majeur, principal [de Proust], c'est l'existence même de Proust... que dans le monde moderne une telle vocation a existé... totale, et dans l'espace et dans le temps. [...] On a toujours l'impression qu'on pourrait continuer, compléter, le récit proustien par le sien propre... Les portes sont ouvertes dans ses romans. On peut y entrer. C'est cela que j'entends par futurisme.

— Marguerite Duras, « La leçon de Proust... », émission radiophonique (1963)

J'ai eu l'idée d'investir le cours et le travail nouveau dans la même entreprise littéraire, c'est-à-dire de faire cesser la division du sujet — le sujet qui est divisé — qui d'une part de l'année prépare un cours et l'autre part essaye d'écrire des livres ou même des articles, de faire cesser cette division en dessinant un projet unique qui à la fois engloberait le cours et la mutation d'écriture. Ça s'appellerait le Grand projet. Le Grand projet parce que seul projet, réunissant toutes les contradictions. Et ce Grand projet m'a procuré une image de joie. La joie que j'aurais si je me donnais une tâche unique, telle que je n'ai pas à m'essouffler après le travail à faire, mais que tout instant de la vie fut désormais un travail intégré à ce projet... [Le moment où j'ai eu cette idée s'était présenté comme] une sorte de satori... analogue à l'illumination que le narrateur proustien éprouve à la fin du Temps retrouvé.

— Roland Barthes, « La Préparation du roman », première leçon (1978)

Ici Roland Barthes donne sa version, je crois, du projet de l'œuvre totale, ce qu'il appelle le « grand projet ». Un rêve de faire deux choses en même temps. Écrire et enseigner. Rêver et lutter. Nous désirons un peu la même chose. Mais comment ? Et comment, à travers des citations, à travers du *vieux* remué, retirer partiellement ce passé, mal compris peut-être, créer du *nouveau* qui égalerait ce passé ? Barthes suggère que l'œuvre de Proust est fondamentale dans l'imaginaire du *grand livre*. D'abord, on a la promesse sans cesse renouvelée des volumes de la *Recherche*, qui promettent *la littérature* à celui qui l'aime et veut écrire, s'il la suit dans ses pas, s'il continue à écrire avec elle. La *Recherche* offre, pour reprendre une remarque de Barthes, *la paternité même de la Recherche* aux lecteurs ; on devient tous son auteur en la lisant. La possibilité d'une œuvre totale reste moins dans son ampleur, moins dans sa longueur, encore moins par son contenu social (qui est strictement haut bourgeois), que dans cet aspect double que suggère ici Antoine Compagnon :

Proust a un autre sens de la totalité et de la complexité. Il est difficile d'élucider ce sentiment, commun aux lecteurs de la *Recherche*, d'avoir affaire à autre chose. On bute sur la manière de la dire. Le roman de Proust n'est plus celui de l'individu comme chez Balzac, ni celui de la génération comme chez Flaubert, ni celui de la famille comme dans le roman-fleuve. Mais il constitue un monde qui absorbe tout ce qui passe, notamment les mots du monde; *il romance la mémoire, non d'un individu, mais de la littérature.* (« L'hypertexte proustien », pp. 103-4 ; je souligne)

L'histoire d'écrire, de devenir *l'être écrivain* ; ce n'est ni récit ni peinture, mais auto-récit, autoportrait, de Proust en partie, mais à proprement parler de la littérature comme mouvement interne. Pour parler comme Barthes, c'est l'imaginaire du vouloir-écrire qui est capté. *À la recherche du temps perdu* est traité et roman à la fois, tout comme Barthes faisait livre et cours, vie d'enseignement et d'écriture. Les deux auteurs sculptaient des réquisitoires à partir des images glanées là où ils se trouvaient.

Que voulons-nous tirer de cela dans le contexte de cette thèse ? Rien d'aussi grand que le récit d'une écriture, mais tout au moins un livre *double*. Dédoublement de la figure du savant contemporain, à la fois la voix qui mène l'enquête et sa fascination première comme objet. Je veux faire un livre qui serait les *Fragments d'un discours universitaire*, face à l'anéantissement de cette profession auguste dans un monde sans foi ni loi. On vit aujourd'hui dans un monde où l'universitaire se découvre défroqué, considéré comme n'importe quel autre magicien errant, charlatan vendant ses mensonges, au point où certains le deviennent véritablement.

S'il était infini, mon texte exposerait comme des icônes religieuses les divers visages de l'académicien en me prenant pour exemple. Je ferais la lecture de mes lectures, si je puis dire. Autrement dit, mes choix de lectures seraient comme les éléments d'une mosaïque qui représenterait l'image du présent. Je dessinerais l'ensemble, oui, mon texte serait total, dans son genre, mais ma matière, énormément limitée.

Ce serait ultimement un *petit* livre. Mais si les gens du Moyen Âge avaient raison, le petit abrite le grand. Un almanach n'est-il pas un petit livre qui contient tout ? Soyons auteurs et autrices d'almanachs, livres de sagesse un peu folkloriques et humbles mais à grande portée. Mieux, peut-être, car je travaille dans une tour d'ivoire : écrire nos propres *Très Riches Heures* — manuscrit d'un bleu paisible et permanent, texte de dévotion à taille infime, mais possédant une telle grandeur d'imagination ! Ce que Proust rend possible c'est l'infinité du récit de vie d'un individu. Son monument littéraire est, à la différence des romans réalistes mentionnés plus tôt, l'expression d'une subjectivité qui se généralise à travers quiconque lit et aime *La Recherche*, sans pourtant produire aucun *type*. Le

narrateur de ce roman est, de façon nouvelle, à la fois totalement et de façon saisissante, *un individu*, mais un individu ouvert. Le XIX^e siècle a connu de nombreuses voies vers le Total : par accumulation (Wagner), par réduction (Mallarmé), par allégorie sociale (le réalisme), mais Proust, lui, a créé un aspect proprement intimiste. Tel qu'il l'énonce lui-même : « c'est à la cime du particulier qu'éclot le général ». (dans *Contre Saint-Beuve*, repris dans la première leçon de « La Préparation du roman » de Barthes en 1978)

Décadence et marxisme : le Bien dans le Mal

C'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait, je suis guéri. Similia similibus. »

— Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis (le 14 novembre 1869)

La *décadence* n'est un sujet pas souvent repris dans la théorie contemporaine. Elle a deux sens liés, mais qu'on devrait distinguer. On peut la voir d'abord comme une catégorie dans l'histoire de l'art, renvoyant principalement au mouvement en littérature, dans les beaux-arts et dans les arts décoratifs qu'on nommait « décadent », un courant dans l'esthétisme de la France et ensuite de l'Angleterre de la Belle Époque (dans les années 1890), tendance-sœur du symbolisme. On nommera cette décadence *le décadentisme* pour souligner son caractère de courant ou de mouvement artistique, alors que le terme a été d'abord appliqué à ces artistes de manière péjorative. Le mouvement trouve ses origines dans la poésie de Théophile Gautier et de Charles Baudelaire et aboutit dans l'art de Félicien Rops, dans les écrits de Catulle Mendès et dans l'À *Rebours* de Joris-Karl Huysmans ; il se termine dans sa floraison en Angleterre avec les gravures d'Aubrey Beardsley et dans l'œuvre d'Oscar Wilde, qui vit son art dans la dissolution libertine et dans le dandysme de sa propre vie. D'autres critiques feront coïncider la fin du mouvement avec la république Weimar de l'Allemagne des années 1920, ou avec l'Art déco. Le décadentisme est plus un regroupement de thèmes qu'un style particulier, bien qu'il y ait des traits distinctifs dans les œuvres, tels la préciosité du langage et le luxe dans le choix d'objet/de matériaux (en mode, en peinture), en plus d'un goût pour la rareté et l'Antiquité et pour un certain orientalisme.

On peut voir le décadentisme comme un romantisme sans espoir, comme un dernier romantisme : le sujet romantique abdique sa noble mission d'autoréalisation pour succomber à la mort, à la maladie, à la jouissance ou simplement au repos (tels sont les thèmes du décadentisme) ; il se retrouve aussi resplendissant qu'avant, mais allongé (position typiquement décadente) — auto-conscient, mais totalement inactif. Le parcours du romantisme au décadentisme est celui du XIX^e siècle français, du début à la fin. Alors que le héros post-napoléonien Julien Sorel du roman *Le Rouge et le Noir* (1830/1) s'aventure loin de chez lui, découvre l'amour, le chagrin, bref, le monde, l'anti-héros d'À *rebours* (1884), le maladif Jean des Esseintes, s'enferme chez lui dès le premier chapitre, et passe sa vie à s'imbiber des liqueurs, à sentir des parfums, à lire des volumes précieux, etc. Cela relève de ce qu'on pourrait appeler une démondanisation de la vie : la quête du

soi par la grandeur se détourne du monde extérieur, voire de la nature et de l'action humaine, pour retrouver tout ce qui est artificiel et beau. Le héros décadent est fondamentalement apolitique, ne voit aucun rapport entre lui-même et la société ; il se retire, dans son palais et dans son corps. Son pessimisme inné quant à l'avenir de l'humanité est contrebalancé par un orgueil, une certaine passivité non-troublée. Le décadent se réjouit de cette fin de l'histoire qu'il retrouve dans la beauté fanée qui l'entoure ; il habite un monde où rien n'est important, où l'on peut se livrer à la délectation des sens et à l'observation (c'est le flâneur, retiré dans son boudoir).

Mais tout cela n'est qu'un seul moment de décadence. Le mouvement décadent du XIX^e siècle ne faisait qu'emprunter un terme actuel à son époque et qui avait un sens plus vaste. On parle du sens pseudo-sociologique de *décadence*. Les critiques qui auraient d'abord qualifiés Baudelaire et Gautier de *décadents* ne pensaient pas juste à éclaircir les changements qui concernaient les formes et les thèmes d'un art nouveau. Il s'agissait d'une dénonciation intimement liée à ce que ferait de ce mot la génération de la Belle Époque, mais avec une toute autre portée. Bref, la décadence signifiait également le déclin social, sur tous les plans (le terme vient du mot latin pour *tomber*) : crises (ou folies) économiques, corruption sexuelle, dissolution morale, notamment chez l'élite, et, bien entendu, extravagance dans l'art ; tout cela n'était qu'un symptôme-phare parmi d'autres. C'est cet art qui, comme par métonymie, regroupe tous ces maux sociaux et les loue, les incorpore, offrant aux critiques de la décadence une cible visible à tous.

Cet emploi de *décadence* était d'abord une analogie avec ce qu'on appelait déjà chez Montesquieu et chez l'historien Edward Gibbon, au XVIII^e siècle, *la décadence romaine*. La chute lente de l'Empire romain a depuis souvent été associée avec la culture de la Rome impériale. La société et des mœurs de l'époque impériale, même au temps de l'empire lui-même, paraissent à leurs critiques comme étant sur la voie de la « dégénérescence ». La moralité de l'élite sénatoriale pré-impériale — stricte, sobre, basée sur le commandement du « jamais trop » tiré de la philosophie grecque — a été vue comme gâchée par la pratique libertine de la cour de l'empereur romain (débauches sexuelles, orgueil et festins excessifs). Certains empereurs (Caligula, Néron, Domitien, Commode, Héliogabale...) ont été réputés comme les plus dangereux pour les mœurs mais globalement, le processus de déclin a été structural, non personnel, et s'est acquitté de la destruction de l'empire au cours de ses deux derniers siècles. L'empire était (apparemment) devenu trop grand, peuplé de trop d'étrangers non-intégrés à la Paix romaine, trop peu patriotique, trop influencé par la culture nocive de l'Orient (à l'époque, la Perse). Mille-trois-cents ans ou mille-quatre-cents ans après, l'équation « déclin culturel

= déclin économique et social » a été reprise par une génération de savants européens qui se voyaient dans ce motif. C'était dans la bouche de certains critiques, sociologues et historiens que le mot *décadent* a presque pris le sens d'un juron. Cela a créé ce qu'on pourrait appeler un dispositif intellectuel permanent au service des Occidentaux, en particulier aux réactionnaires, en proie à la peur des mouvements historiques, qu'ils soient des Européens du XIX^e et du début du XX^e siècles ou des Américains du XXI^e siècle. On pourrait citer d'abord Oswald Spengler (Allemagne, 1880-1936), pour un travail intellectuel consacré à la théorisation de la chute des civilisations. Aux États-Unis, on pourrait nommer Allan Bloom et *The Closing of the American Mind* (1987).

Les artistes décadents, eux, avaient cependant moins tendance à être uniquement réactionnaires. Leurs tendances politiques étaient plutôt ambiguës. Souvent, quand certains artistes, soi-disant décadents, adoptaient le terme, ils s'alignaient avec les forces immorales de la société : pêle-mêle, avec le travail du sexe, les crimes financiers, l'alcoolisme, le radicalisme, la bohème, mais aussi avec l'aristocratie, le dilettantisme, le snobisme, eux-mêmes opposés par rapport à la société bourgeoise, à la droite. Ils se liaient et avec la destruction et avec l'apothéose de la société bourgeoise : sans façons, ils se solidarisaient avec la chute inarrêtable de leur société. Les artistes décadents eux-mêmes, comme l'explique Geneviève Sicotte dans « La matérialité décadente et l'économie », choisissaient la glorification du luxe pour des raisons diverses, louant la richesse tout en l'ironisant, critiquant l'Occident au moment même de se l'approprier matériellement : par le choix d'émeraudes, de soieries, d'encens, d'orchidées, les décadents choisissaient la surabondance matérielle de leur culture pour à la fois se placer au-dessus des petits bourgeois qui ne pouvaient toucher qu'à ses moindres effets, tout en suggérant, par ostentation, la nocivité même de cette culture élite. La richesse décadentiste, bref, était anti-bourgeoise et plus-que-bourgeoise.

C'était d'abord une politique réactionnaire qui parlait de décadence. L'effondrement de ce qui était perçu comme l'ordre moral, chrétien, humble et basé sur la famille nécessitait un nouveau mot, et ce mot fut *la décadence*. On l'entend de nouveau prononcé par l'extrême-droite américaine, ainsi que celles de l'Europe et du Canada, post-2016, pour qui la société est en chute morale et culturelle, nécessitant une restriction des libertés d'expression sexuelle, une guerre contre l'immoralité d'une élite secrètement pédophile et la naissance d'une nouvelle force morale basée sur la puissance physique et la rectitude mentale d'un mouvement d'hommes « traditionnels ».

Même au XIX^e, le terme *décadence* renvoyait à un mouvement artistique, mais restait d'abord un terme de la « guerre culturelle » (*Kulturkampf*). Il y a deux choses de

valeur théorique à garder en tête quant à cette double conceptualisation du terme. D'abord, la décadence, comme certains autres termes dont *le post-modernisme*, est unique en cela que ses multiples définitions forment l'image même de la lutte que le terme postule. Le pour et le contre de la décadence qu'on a revus ici — l'avant-garde décadente contre la réaction et la peur bourgeoises — arrivent à éclaircir le véritable sens du mot. La décadence est un terme qui agit par lui-même, qui est sa propre démonstration. En soit, la décadence est bonne et mauvaise, selon notre position. Elle est peut-être ce que Reinhardt Koselleck a nommé un concept *essentiellement contesté*, non pas dans son essence (la décadence regroupe un nombre de thèmes faisant consensus), mais sur la question de sa valeur : on ne peut pas décider si la décadence est une condamnation de la société ou la base d'un esthétisme qui peut nous mettre dans une actualité plus vibrante avec le monde.

De plus, dérivant de ce premier trait, l'autre élément clef à retenir doit être l'opération intellectuelle qui permet à l'artiste décadent qui emploie le terme *décadence* de convertir ainsi le négatif en positif. Il y a, peut-être pas un optimisme, mais à tout le moins un « malgré-toutisme » dans le décadent, une capacité de transformation des éléments critiquables en valeurs, surtout esthétiques. La décadence, bref, peut transformer le taudis en palais rien que par l'œil instruit du dandy. Sous cet œil, spleen et idéal se côtoient, la boue se transfigure en or, la mort en beauté, et ainsi de suite. Cette capacité est fort importante, je crois, même nécessaire, dans une époque comme la nôtre qui est imprégnée d'ambivalence, mais qui essaye de tout classer entre le bien et le mal. Accepter le bien dans le mal, et le mal dans le bien, accepter qu'il y a entre ceux deux pôles une relation magique qu'on pourrait nommer *dialectique*, est une tâche intellectuelle à mener courageusement.

C'est ce dialectisme du regard (l'image dialectique de Walter Benjamin ?) qui est déjà naissant dans l'œuvre de Charles Baudelaire, proto-décadent et le premier à faire de l'ambivalence entre la beauté et la laideur, entre le nouveau et l'ancien, le sujet même de son projet (à part Victor Hugo, peut-être). L'image du cygne dans la boue des ruelles de Paris participe entièrement à cette dynamique. Le projet était de trouver, justement, les *fleurs* du Mal, la beauté dans la laideur. Baudelaire, par contre, ne cherchait pas juste à résoudre une opposition entre deux valeurs esthétiques, mais aussi à figurer cette résolution en termes sociaux. Baudelaire a vécu à l'époque de « l'Hausmannisation » de Paris dans les années 1860 ; c'étaient les débuts du grand capital et de l'embourgeoisement de l'espace urbain, ce qui nécessitait l'expulsion des pauvres et le rasage du vieux Paris prolétaire. Comme les impressionnistes Manet, Caillebotte et

Pissarro, ses contemporains, Baudelaire en était vivement conscient. *Le Vieux Musicien* de Manet, tableau précoce de 1862, dépeint le nouveau mélange qui se produisait à Paris, entre dandys et pauvres, figurant une troupe de gens qui, sous les règles de représentation classiques (la règle de la vraisemblance, par exemple), ne pourraient se côtoyer dans une seule et même scène sans ridicule. L'artiste décadent, pourtant, au lieu de voir dans ce désordre, dans cette foule (voir Baudelaire, « Les foules », « À une passante »), une horreur à condamner, la fin du bon fonctionnement de la société, le décadent perçoit *le beau*, quelque chose de transcendant (l'éternel dans le fugitif) : le décadent, dandy ou poète, réussit à voir le monde avec le langage visuel de l'avenir, non du passé — un nouveau langage, tissé à partir de l'ancien, *en adéquation* avec un nouvel objet ; le décadent est quelqu'un qui, aux dernières étapes d'une maladie chronique, arrive à en tirer une vérité et une vitalité, car il n'y a aucun sens à continuer à la déplorer (le thème de la maladie entremêlée à la prophétie se retrouve dans le corpus décadent). Le décadent de la Belle Époque a réussi à découvrir un langage pour embellir le changement social perçu par beaucoup, riches et pauvres, comme purement accablant.

Quel lien peut-il y avoir en cette posture artistique et celle de Karl Marx, qui a vécu au même moment, celui des transformations grossières du XIX^e siècle en pleine industrialisation ? C'est la même rupture, certes, qui a créé le décadentisme et la nécessité de la pensée marxiste. La dislocation de l'ancienne société et l'aberrance de la nouvelle a formé le médaillon à deux faces *décadentisme-marxisme*, l'un anti-social, l'autre pro-social. Les deux tendances réagissaient avec une ambivalence complexe aux mêmes changements historiques. On lit dans Marx, comme dans l'esthétique décadente, un besoin de saisir la beauté dans la laideur, traduit dans le langage de l'économie politique. Le décadent est d'accord avec le marxiste : le dandy voit la naissance de la foule et veut l'étudier ; le marxiste voit la foule et désire la former. Les deux adaptent une posture anti-bourgeoise, l'une aristocratique, l'autre plébéienne. Liées, mais opposées.

On se trompe si l'on suppose que la critique que Marx a formulée contre le capitalisme est pessimiste quant à celui-ci. Le marxisme ne rêve pas le retour au passé (au féodalisme), ne regrette pas l'apparition du capitalisme (à la différence de l'anarchisme). Ce qu'il fait, c'est constater les libérations qu'il a rendues possibles, en notant le prix de ces dernières et leurs limites par rapport aux futures libérations qu'il engendre. L'exploitation est un problème pour le marxisme, non le changement social. Marx explique :

On the one hand, [capitalism] creates the real conditions for the domination of labour by capital, perfecting the process and providing it with the appropriate framework. On the other hand, by evolving conditions of production and communication and productive forces of labour antagonistic to the workers involved in them, this revolution creates the real premises of a new mode of production, one that abolishes the contradictory form of capitalism. It thereby creates the material basis of a newly shaped social process and hence of a new social formation. (« Appendix: Results of the Immediate Process of Production », *Capital*, vol. 1, p. 1065)

Cette dynamique d'un asservissement qui annonce une libération future s'applique aussi aux questions sociales :

However terrible and disgusting the dissolution of the old family ties within the capitalist system may appear, large-scale industry, by assigning an important part in socially organized processes of production, outside the sphere of the domestic economy, to women, young persons and children of both sexes, does nevertheless create a new economic foundation for a higher form of the family and of relations between the sexes. (*Capital*, vol. 1, pp. 620-1)

C'est ainsi que Marx a saisi le principe dialectique du bien dans le mal. La question n'était pas de lutter contre le changement, mais de remplacer les dynamiques de ce dernier.

Ainsi, dialectiquement, l'ouvrier, le souffre-douleur du capitalisme, est libre par rapport à ses ancêtres, car la journée de travail se termine, et l'ouvrier devient à ce moment-là *consommateur*. Il ne reste pas, comme un serf ou un esclave, la propriété d'autrui sept jours sur sept. Bref, le marxisme est favorable à ce qu'on a nommé la *modernité*, même si sa forme est troublante, d'abord puisque c'est cette modernité qui a libéré (incomplètement) le paysan, le serf et la femme de la domination aveugle des patriarches. La modernité conduit vers *l'avenir*, et, dans la perspective marxiste, l'avenir est du côté des ouvriers, qui vont développer les meilleurs acquis du système capitaliste en même temps qu'ils supprimeront son côté aliénant. Dans ce sens, les ouvriers vont racheter le monde capitaliste et ses forces productives, qui ne sont pas théologiquement mauvais, tel l'enfer par rapport au paradis chrétien. Ce monde n'est qu'un moment sur un chemin menant ailleurs.

Encore une fois, quel rapport avec le décadentisme ? Le décadentisme est fondamentalement ambivalent par rapport à la modernité et à la libération, les considérant comme des pilules empoisonnées. Le décadentisme est normalement, même

génétiqnement, réactionnaire, venant d'une aristocratie qui, telle Baudelaire, s'adapte à la pauvreté matérielle par une richesse sensorielle. Mais le décadentisme n'est pas pure réaction, bien sûr, car son appréciation pour le déclin social donne une légère douceur à l'amertume. Alors que le marxisme frelate son optimisme historique avec une patiente dénonciation de l'aliénation, le décadentisme mélange son pessimisme avec une appréciation de la destruction. Ce qu'on découvre, donc, est la symétrie entre ces deux modes de pensée. Les deux constatent la même chose, arrivent à des conclusions similaires, mais en raison de partis pris très différents, en tirent des valeurs contraires. Marx écrit dans le *Manifeste* : « [Sous le capitalisme,] tous les rapports sociaux, figés et couverts de rouille, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, se dissolvent ; ceux qui les remplacent vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. » La décadence est un cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, vantées au moment de leur décrépitude. Aux derniers moments de la tradition « classique » des arts et lettres européens avant l'exploration et l'innovation constantes du XX^e siècle, encouragées par la dynamo de la guerre et du développement technique, la décadence scelle ce siècle avec un chant funèbre. Le marxisme ne fait que constater ce moment de « dissolution » ; la décadence, avec un clin d'œil, le pleure.

Ma conclusion ici repose sur une ressemblance dynamique entre deux constellations socio-intellectuelles très différentes. Chacune est, à sa manière, dialectique, capable de voir le bien qui devient le mal qui devient le bien. Je ne veux pas suggérer plus que le fait qu'une certaine époque (le XIX^e siècle) a produit une perception vive de *l'ambivalence* qui pourrait nous inspirer aujourd'hui. Le marxisme est plus qu'une aversion au capitalisme et la décadence est plus qu'une réaction arriérée à la modernité. Les deux participent au fameux *yes-and* de l'improvisation, allant un peu plus loin. Aujourd'hui, sur la gauche politique gauche sous les termes « progressiste » et « problématique » et sur la droite sous les titres « *woke* » et « *based* », les phénomènes, les énoncés et les objets culturels sont classés, statiquement. Voir le bien dans le mal neutraliserait ces oppositions qui, dans le climat actuel, risquent de détruire le langage commun qui soutient l'opposition gauche-droite elle-même (ce qui est très dangereux, lorsque le fascisme commence à parler le langage de la révolution et les révolutionnaires, le langage de la stabilité).

Nous vivons à un moment où la perception de l'ambivalence, du moins pour le libéralisme, est *un pas de trop* dans la direction déjà chaotique que prend l'histoire. Pour réussir aujourd'hui à la cerner, donc, il faudrait une tactique moins évidente qu'avant. Si l'on décide de revitaliser des méthodes qui cherchent à « englober » (comprendre) des

opposés telle, comme je l'ai présentée dans ce texte, l'œuvre totale, il faudrait se préparer à accepter leur échec partiel. Ce sera peut-être dans cet échec que nous pourrions vivre l'avenir dans le passé et l'espoir dans le non-espoir, vivre le sain dans le malade et le texte absolu dans le texte qui n'aboutit à rien au final. Cette thèse se base sur la possibilité dans l'accidentel et sur le fait qu'une ouverture est nécessaire pour créer le sens. Dans le cas de ma maladie, je m'ouvre au fait que le corps peut avoir plus qu'une morale à enseigner. Dans celui de la lecture, on s'apprête à recevoir des séries inconnues de mots connus. Dans celle de l'écriture, je me prépare à terminer un projet qui en dit à la fois trop et pas assez, qui réussit à ne pas terminer sa tâche floue. Dans celui de la civilisation humaine du XXI^e siècle, on doit s'ouvrir à l'avenir qui est déjà présent en germe, à la *transformation* toujours possible, et non seulement la réjection des alternatives déjà désuètes une fois mentionnées. Ultimement, on doit fabriquer des clefs pour des portes qui n'existent plus ou pas encore.

Walter Benjamin et l'allégorie : *Le Projet des passages* comme œuvre décadente tardive

*The brooder, whose startled gaze falls on the fragment in his hand, becomes
an allegorist.*

— Benjamin, « Baudelaire », *The Arcades Project*, J53,3 (1927-40)

Il y a dans les écrits de Walter Benjamin d'importants liens entre fragment, œil, totalité et perception, les thèmes que j'ai tenté de coordonner dans cette thèse. Je dois essayer d'en dire quelque chose, malgré le fait que les textes de Benjamin sont diffus et difficiles à cerner ; cette difficulté est un problème qui habite sa théorie en même temps que sa théorie essaye de le résoudre. Cela reste également un problème que j'éprouve moi-même, cherchant les raisons de la perte de mes ambitions universitaires, de la perte de l'absolu, avec des outils limités, voir inadéquats. Ce projet essaye d'être, un peu comme celui de Benjamin, un échec qui souligne l'importance de son essai, de sa tentative, dans l'ensemble comme dans cette partie finale sur Benjamin, qui restera un peu confuse et hésitante. J'ai dû travailler à partir de l'écoute plutôt que de la lecture : j'ai « lu » les livres de Benjamin et les articles qui portent sur eux par le biais de technologie audio ; alors les passages ci-dessous ressemblent, à l'image de ce que Benjamin décrit dans son essai sur Nicolas Leskov, à un travail de conteur. Le conteur est celui qui aurait intégré son savoir en lui-même, y gravant les traces de sa personne (et les traces de l'histoire).

Benjamin a souvent signalé une crise de la perception. Cette crise porte sur les plus grands principes de la philosophie et de l'herméneutique, mais elle sort des questions d'urbanisme et de changements sociaux et historiographiques. J'en ai traité moi-aussi dans des termes proprement contemporains, parlant de TikTok comme signe d'un processus cognitif non-linéaire qui s'est généralisé et de l'opacité des structures sociales au temps présent. (voir la section « Le monde fondu en larmes », première partie) Dans « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), Benjamin nous offre les clefs d'un événement mystérieux dans l'histoire récente : la disparition de la société du conteur et la naissance de « l'information ». Le conteur participe à la transmission de l'*expérience*, faite sienne par les auditeurs, et non de la simple information, qui ne semble pas partageable, qui semble toujours se réduire à l'inanité, usée aussitôt qu'elle est consommée. Le journal quotidien est l'emblème de cette perte d'expérience, explique

Benjamin dans « Karl Krauss » (1931). Aucun lien n'existe entre les éléments cantonnés sur les pages du journal, sauf celle d'une date. En réalité, essayer de leur donner un sens serait contraire au but du journal. Le journal bourgeois participe à ce que Léon Trotski, écrivant à la même époque que Benjamin, a nommé « l'étonnement capitaliste » (qui s'oppose à la *clairvoyance révolutionnaire*).

L'étonnement est quelque chose *que le système produit* et Benjamin essaye de capter son côté sensible et physionomique, parlant d'yeux « of which one is inclined to say that they have lost their ability to look » (*Illuminations*, p. 189). Le monde moderne n'est plus racontable, il est informatisé, et ce chaos d'information se heurte contre nous, brandissant le fouet de l'impénétrabilité, nous noyant dans un déluge informatique. L'époque moderne nous confond par surcomplexité et par la réduction de la part d'expérience acquise et d'expérience partagée que la société engendre chez les individus pour faciliter la compréhension. Par exemple, les soldats de la Première Guerre mondiale, comme Benjamin le mentionne ailleurs, étaient les premiers à revenir d'une guerre sans la capacité de raconter cette expérience, sans les fameux *tall tales* des militaires d'antan. Ils ont vécu l'enfer moderne sous le mode de la concentration intensive ; il n'y avait rien qui pouvait expliquer ce qu'ils avaient vu : ni ce que leurs aïeux leur avaient raconté, ni ce qu'ils avaient lu jusque-là dans des histoires de guerre. Le *choc* de toute cette information, de tout cette violence, a nécessité le développement des yeux non comme outils de compréhension du monde extérieur mais comme arme de défense psychologique. (voir « Uber einige Motiven bei Baudelaire » (1939) de Benjamin) De cette manière, les gens dans le bus qu'on regarde sans leur adresser la parole, sont affrontés par nos yeux-boucliers hostiles — Benjamin cite Georg Simmel sur ce compte. (*Illuminations*, p. 191)

Tout ce processus historique se résume dans une dégénération physique et sociétaire en raison du fléau de l'urbanité capitaliste, le même dans le Paris haussmannisé de Baudelaire que dans le Paris et le Berlin de Benjamin cinquante ans plus tard. La grande importance donnée à la vision dans ce nouveau monde, tel que Benjamin le décrit, rapproche la pensée de Benjamin de mes intérêts ici. Il s'agit de la perte de la capacité de voir, alors qu'en même temps les possibilités de ce qu'on a à voir se multiplient, dans le nouveau cinéma de la vie quotidienne. Pour nous et pour Benjamin, cette perte nécessite ce qu'on pourrait appeler de nouvelles stratégies de voir, ou bien de regarder, et ce sont celles-là que Benjamin essaye d'imaginer à l'aide d'une notion compliquée, celle de l'allégorie.

À la base, l'allégorie est une figure de style, proche du symbole, mais à laquelle la théorie littéraire a donné une étroite distinction. Cowan explique que « the symbolic

presentation of a natural or mythical object was supposed to be a rendering present of the absolute form or Platonic idea in which the individual object participated » (*ibid.*, p. 111) L'allégorie, par contre, est un symbole discontinu, « une autre façon de dire », d'après son étymologie. L'allégorie représente une idée qu'elle ne dit pas, mais pas avec un élément statique, unifié (telle la rose qui représente symboliquement l'amour). Au moment historique que nous partageons avec Benjamin, cette forme symbolique de perception est trompeuse, offrant l'éternel à la place de l'histoire dans sa diversité. La vision allégorique, en revanche, est diffuse, visuellement éparse : tout tableau, poème ou pièce théâtrale, par l'accumulation de ses éléments, chacun contribuant à la lecture d'ensemble, exprime quelque chose. L'allégorie, pour les anciens, est un message à dévoiler par celui qui le découvre et, dans un second temps, il peut être transcrit, peut-être en dessous de l'image allégorique ; de cette manière une femme portant un chapeau rouge, tenant une lance, torse nu, devient « la Liberté », et un squelette portant une faux devient « la Mort ». Comme le symbole, l'allégorie nécessite une compétence (ce sont des signaux à déchiffrer). Mais à la différence du symbole, l'allégorie est presque une langue, elle se déploie dans le *temps* en plus de se déplier dans l'espace, puisque la phrase allégorique doit être lue *du début à la fin*, l'image allégorique *de droite à gauche, de haut en bas*. Si le symbole est unité, un point inchangé qui est l'égal de ce à quoi il renvoie, l'allégorie est une toile, seulement approximative. Pour les modernes, ce processus diffus le devient encore plus, rendant lentement visible ces vérités plus qu'il ne les dévoile. C'est au critique ou à l'observateur de reconstituer cette signification ailleurs, moment par moment, libéré du carcan du sens fixe et rayonnant du symbolique.

L'allégorie, comme j'ai pu indirectement le suggérer au cours de cette thèse, est le propre de la mélancolie, de la personne soumise à la perte, qui court après la mort omniprésente dans l'Histoire. Pourtant, pleurer les pertes n'est pas le but de l'allégorie dans son état pur (ce n'était pas la modalité de l'allégorie pendant l'âge baroque). Il n'est devenu ainsi qu'en entrant dans la modernité, l'époque de l'isolation. Benjamin dit, dans son obscur « Theologico-Political Fragment », que « the immediate Messianic intensity of the heart [that is, of allegory?], of the inner man in isolation, passes through misfortune, as suffering. » (*Reflections*, p. 330) C'est cela le « nihilisme » des hommes tels qu'ils sont maintenant, isolés. « The obscurity, fragmentariness, and arbitrariness of allegory all signify the absence of a fulfilling event; this absence, in turn, serves to invoke that event with a greater urgency and a desperate faith », écrit Bainard Cowan. (« Walter Benjamin's Theory of Allegory », p. 119) Celui qui scrute les éléments d'une allégorie cherche l'absent, un sens

parmi les ruines, le sens des ruines ; l'allégorie dans les mains d'un perdu cherche les traces de la perte. Comme dans l'épigraphe ci-haut, c'est le songeur qui regarde le fragment et devient allégoriste, puisque le songeur est malcontent devant le fait que toute matière périclisse. Benjamin ébauche cette façon allégorique de vouloir restituer une dernière fois les fragments perceptuels pour en faire un genre de mosaïque. Benjamin semble suggérer, pourtant, que dans un avenir messianique le sens de l'allégorie changerait. Il poursuit : « the rhythm of this eternally transient worldly existence, transient in its totality, in its spatial but also in its temporal totality, the rhythm of the Messianic nature, is happiness ». (*Reflections*, p. 330 ; je souligne)

Pour Benjamin, une nouvelle capacité perceptuelle allégorique naissait au XIX^e siècle, répondant à une nouvelle situation historique (la modernité), moins sûre que l'ancienne allégorie de l'âge baroque, plus mélancolique. Comment comprendre le monde, mais dans d'autres conditions qu'avant, celles de la modernité, où tout meurt à plus grande vitesse (dans l'orage de l'Histoire) sans qu'un deuil puisse se résoudre naturellement? Cowan souligne l'indécision émotionnelle dans la quête du savoir allégorique en ce qu'il s'applique à l'allégorie, clarifiant les notions d'existence et d'absence (le bonheur et la mélancolie) qui se rencontrent dans ce concept :

The affirmation of the existence of truth, then, is the first precondition for allegory; the second is the recognition of its absence. Allegory could not exist if truth were accessible: as a mode of expression it arises in perpetual response to the human condition of being exiled from the truth that it would embrace. (*ibid.*, p. 114)

Benjamin a donné à l'allégorie cette double trajectoire, ce qu'il appelait le mouvement vers la nature et le mouvement vers l'histoire (la nature représentant la bonne conscience face à la mort, l'histoire, sa lamentation). C'est une trajectoire à la fois évolutive (de l'âge baroque jusqu'au XIX^e siècle, le côté historiciste de l'allégorie a pris le dessus), mais dont les deux côtés existent toujours au sein du concept, en alternance. Dans la société bourgeoise, nous naturalisons certains comportements : il y aura toujours des pauvres, les gens sont naturellement cupides, etc. C'est cela, le côté négatif de la naturalisation. En revanche, la capacité à contempler sans souci la perte est aussi un don de la nature, où rien d'individuel ne persiste ; la nature se penche toujours, souriante, vers le royaume messianique : « For in happiness all that is earthly seeks its downfall... » (*ibid.*)

Le côté négatif de l'allégorie naturalisante trouve son exemple dans l'histoire, posant le défi de sa restitution. Benjamin a envisagé une allégorie qui savait aussi naturaliser, qui rendait les choses à l'éternité (une éternité où tout passe). Mais le théâtre baroque du XVIII^e siècle, qu'il décrit dans son premier livre sur le *Trauerspiel, Origine du drame baroque allemand* (1928), prenait l'histoire comme sujet (et non la mythologie, comme dans la tragédie classique), mais y injectait la vérité éternelle du miracle de la vie de Jésus. La vie naturelle de Jésus, dans ses détails historiques, est devenue une vérité cosmique par l'intervention de l'allégorie baroque. Cela représentait la voie vers la corruption de l'attitude naturalisante de l'allégorie baroque. Une nouvelle allégorie qui voudrait tenir compte de la nature devrait tenir compte de l'éternelle mort qui est au cœur de la nature, non de sa vie statique telle celle des saints. Cette réalisation-là pourrait secourir le côté endeuillé de la mélancolie historiciste que Benjamin voit apparaître au XIX^e siècle, notamment dans l'œuvre de Baudelaire.

Le mouvement contraire s'appelle *historiciser*, rendre le contexte aux objets et aux phénomènes ; et à cela l'allégorie peut participer, les plaçant dans sa toile d'araignée. Ce mouvement aussi peut être négatif et positif. Je peux, par exemple, historiciser ma dépression si je refuse de dire qu'elle est juste la bile noire propre aux jeunes hommes désœuvrés et, au lieu, dis que c'est l'attitude propre à l'économie en contraction de 2023-2024. Historiciser est commun dans la critique universitaire et ses effets sont souvent salutaires. Mais son côté analytique peut ôter la force vitale qu'on tire du Grand projet, réduisant tout au détail non-important dans le passage entropique du temps. L'allégorie participe à travers l'historicisation à l'attachement mélancolique envers les choses qui passent de vue et qui meurent, par un collectionnement fétiche (ainsi, je peux commencer à fétichiser ma mauvaise santé et les choses qu'elle m'a fait perdre, la tourner en idole au lieu d'agir dans ses suites). Comment contre-balancer l'historicité mélancolique, soucieuse de la préservation vaine de tout, avec un côté plus bienveillant, celle de la nature, heureuse de périr, mais qui risque d'isoler toute chose dans une morale éternelle ?

L'allégorie est peut-être elle-même une solution à ce dilemme, car elle opère à ces deux niveaux, historique et naturel, à tous les moments. C'est ici peut-être que se trouve la résolution de la thèse, la façon dont je vais arriver à trouver une matrice qui pourra préserver le passé en le rendant à la totalité (qui est peut-être un genre de nature ?). L'allégorie, qui surgit soudainement, laisse des traces de sa fausseté ; elle ne fonctionne qu'une seule fois avant de se ternir. Cette façon de voir fonctionnait pour percevoir l'ensemble des éléments d'un tableau, mais trahissait le superflu et la qualité passagère de ceux-ci. E. S. Burt explique ce que serait cette écriture allégorique que Baudelaire

inventait déjà : « an awkward, fragmentary, and layered writing that will remind the eye that its ability to absorb history into nature cannot cancel out its ability to recognize it as it really is, as sign, or that will transmit, alongside traces of the hand's totalizing and/or disrupting gestures, traces of its lowly operations with the material. For Benjamin, the modern crisis of perception provides a chance to re-invigorate allegorical writing. » (« The Hands and Eyes of the Allegorist », p. 199)

Je crois que c'est de cette manière qu'une thèse basée sur le principe de l'œuvre totale peut également échouer à sa tâche de totalisation du savoir, tout en contribuant quelque chose de bien à la quête pour sauver l'esprit moderne de sa dépression de plus en plus profonde. Burt conclut en expliquant la tâche de l'écriture selon Benjamin : « [Art's] structural possibility of doing more than iterate that failure of harmony, is also in question. The crisis can only be met through a transformation in art that has to abandon nostalgia for the symbol as well as for the unity of the allegorical image [...]. For Baudelaire, the poet is no inventor, sage, or seer, but rather something akin to an archaeologist writing allegories that unlock the meaning left hidden in the ruins of a past poetry. » (cité dans « The Hands and Eyes of the Allegorist », p. 199) L'allégorie pour Benjamin offre la porte de sortie de la crise de la perception. Chercher les restes historiques (mélancoliquement), oui, car cela est le sort de notre siècle. Mais les remettre ensemble avec une nouvelle insouciance apprise de la nature, de façon à ce que les fractures en resteront toujours visibles, sans déranger, en même temps qu'ailleurs, on s'accommode à saluer la perte sans larmes. Cela coïncidait avec le projet du marxisme, qui voudrait faire ainsi avec la société fragmentée en classes, mais sans les unifier tout de suite mais par une étape intermédiaire de fragmentation unifiée, telle dans l'allégorie. C'est peut-être cela le sens du projet marxiste qu'il a adopté après l'écriture du livre sur le *Trauerspiel*, quoiqu'il ait eu des désaccords politiquement avec lui. Les deux visions (marxiste et benjaminienne) ont en commun un besoin de faire des Chimères, des bêtes naturelles et non-naturelles, telle l'œuvre totale, qui est la moins naturelle des formes littéraires (sortant d'un gouffre historique et d'une peur du monde), mais qui puise néanmoins dans une auto-suffisance toute naturelle.

L'exemple de cette approche paradoxale de la mélancholie allégorique réside dans l'œuvre parisienne de Benjamin, celle qui n'a pas été terminée et qu'il n'aurait peut-être jamais pu compléter, *Das Passagen-Werk*, *Le projet des passages*. Il me permet ici de nouer certaines notions élaborées dans la thèse sur l'œuvre totale et sur sa possibilité de cohabitation avec l'allégorie, puisqu'on a peut-être ici l'unique exemple d'un texte

totalisateur mais néanmoins perdu dans l'incomplet. Travail inachevé, le *Passagen-Werk* est un énorme montage de citations et de réflexions sur le Paris du XIX^e siècle. Le projet incarne le principe du collectionneur qu'il détaille dans l'une de ses sections, intitulée justement « Le Collectionneur ». Comme Baudelaire, Benjamin va à la recherche de l'éternel dans le passager. Les passages de Paris, maintenant plus ou moins disparus, sont juste un exemple des fouillis culturels que Benjamin trouve dans sa quête de restaurer les images et les typologies du Paris du passé. Ces espaces sont des recoins où les bizarreries des décennies passées se réunissaient et Benjamin s'en va donc là pour développer son image dialectique, forgée de l'histoire retrouvée. Benjamin a coordonné, dans ce vaste livre, les éléments représentatifs d'un siècle en collectionnant les restes historiques en apparence les moins importants.

Le *Passagen-Werk* est un *scrapbook* dont l'importance va beaucoup plus loin que la somme de ses contenus. Benjamin s'est servi d'éléments historiques autres que les plus grands : on ne traite pas de Grands hommes, ni des politiciens les plus importants, ou pas que. L'histoire a dépassé le stade où elle pourrait s'expliquer uniquement par de telles références. Les causes historiques, au XIX^e siècle, voient leurs réflexions dans les objets et personnages les plus minuscules. À une époque où la tradition ne se perpétuait plus par les histoires racontées, par le partage d'expériences, la mémoire historique devenait plus difficile d'accès. Elle s'isolait dans des esprits perdus dans des appartements bourrés d'objets comme dans les rues droites et abjectes du baron Haussmann, perdus de la même manière que nous le sommes devant nos écrans. Face à ce manque d'expérience, il y avait donc la nécessité d'élever au rang d'*indices historiques* les nombreux plus petits détails qui existaient encore, d'en faire les éléments d'une allégorie représentant le XIX^e siècle, dont Paris a été le visage. C'est la même chose que ce que j'ai appelé dans les sections sur le marxisme *la transformation de la nécessité en vertu*, la conversion du mal en bien, du monde capitaliste fragmenté vers un monde post-révolutionnaire où les fragments commencent à se coller ensemble (l'étape intermédiaire où le capitalisme reste comme des morceaux de verre dans le corps vivant du communisme). À travers le projet réparateur du Total, lentement, le monde sera rebaptisé en *tout*, d'abord, comme dans l'allégorie, en une toile unifiée de débris historique.

J'ai identifié ce malgré-toutisme comme l'élément important de la culture décadente et du marxisme. Baudelaire récupère la beauté de la boue, Benjamin, l'histoire des décombres et Marx, la possibilité de la liberté du sein des usines (la possibilité d'un monde futur à partir du monde présent et non, comme chez les socialistes utopistes, à l'exclusion du monde présent). Un même mouvement est visible. Je nommerais donc le

Passagen-Werk comme une œuvre de la décadence marxiste, en croyant que ce titre explique la confusion que sa politique crée. Est-il marxiste, mystique ou juste l'œuvre d'un antiquaire ? La réponse doit rester indéfinie, mais je pense toutefois que l'identité du texte inachevé de Benjamin reste dans un marxisme rendu à l'étape de l'élaboration d'une théorie de la décadence historique (un terme que Lénine emploie, d'ailleurs), de façon qu'elle est la représentation de celle-là. C'est cela que préparait Benjamin dans ces albums, pour lesquels il traînait en Europe, déferant son départ potentiel pour la Palestine, parce que, *malgré tout*, il devait collectionner et prendre l'empreinte d'une société morte, la racheter, à son moment terminal. Benjamin était un des « derniers hommes » de sa culture, de la Culture. Son statut de Juif cosmopolite, de dernière cathédrale (pour reprendre un terme de Proust) d'une culture pan-européenne, rappelle l'existence de la cathédrale qu'est l'œuvre totale, un désir de retour dans une architecture antique, comme celle des passages de Paris, et dans laquelle nous pouvons trouver beaucoup de similitudes avec notre situation actuelle dans une université titubant sur une colline dévorée par la nécessité de se représenter quand il ne nous reste, d'un côté, qu'une envie de fuir et, de l'autre, qu'une capacité à regrouper des rebuts pour en faire des *magna opera*. Nous devons avoir un peu du courage de Benjamin, car il nous faut beaucoup de persistance pour apporter le passé jusqu'au futur (sachant ce qui devra quand même être laissé en bord de route), et davantage d'optimisme que lui, pour amener son projet de restauration du champ littéraire enfin vers le champ politique. Ce sera pour que finalement, le projet mélancolique de la préservation ne s'use pas dans la misère et puisse, avec une nouvelle physiognomie et une nouvelle santé, attraper les choses et les tenir avec les mains du bonheur.

Conclusion

[L'écrivain] parle volontiers de sa solitude et, plutôt que d'assumer le public qu'il s'est sournoisement choisi, il invente qu'on écrit pour soi seul ou pour Dieu, il fait de l'écriture une occupation métaphysique, une prière, un examen de conscience, tout sauf une communication.

— Jean-Paul Sartre, « Situations II » (1948)

Recognizing the personal, even existential, motif that overtly or covertly animates the topics of intellectuals, the suggestion that what is at stake is not merely ideas, but the possibility of living out one's ideas within a given set of circumstances and a given mortal span...

— Bruce Robbins, *Secular Vocation* (1993)

J'ai essayé de présenter plusieurs échecs lors de cette thèse. D'abord, l'échec qu'est cette thèse. J'ai voulu faire deux choses dans ce travail : en premier lieu, créer un croquis d'une œuvre totale par l'accumulation des thèmes et par la disposition des fragments et, en deuxième lieu, atteindre une synthèse organique de la prose et de la poésie. Je crois avoir échoué sur les deux comptes. Les passages poétiques sont rares, puisque j'ai rencontré une difficulté dans l'expression des concepts clefs qui freinait ma poursuite de l'aspect poétique du langage, et le Grand Œuvre ne s'est finalement pas réalisé, puisque l'œuvre totale est peut-être irréalisable, aujourd'hui de manière générale, mais surtout par moi (ce que je savais au début, n'inquiétez-vous pas...), travaillant avec des handicaps, soumis à un certain horaire, avec certaines limitations intellectuelles. À travers ces échecs apparaît l'échec inavoué de l'université libérale qui elle aussi nourrit une contradiction : l'université demande une certaine totalité dans les travaux exigés, surtout du point de vue de l'information (il faut avoir *toutes* les citations, avoir lu *tous* les livres sur un sujet). Ironiquement, l'université promeut cette grande tâche pour augmenter des champs de savoir de plus en plus diminués, pour accumuler des savoirs de moins en moins généralistes. Je nomme cette contradiction *échec* parce qu'elle va à l'encontre du vieux mot de l'ordre de l'université (qui est *l'univers*-sité, *universitas*), mais aussi parce que la contradiction elle-même me semble héberger un manquement logique (comment *tout* demander pour ne *rien prouver* ?)

C'était contre cet échec que j'ai lutté : j'ai nié la demande de tout montrer, mais en essayant simultanément de tout prouver. J'ai mes propres justifications pour vouloir suivre ce parcours. D'abord, à ce moment-ci, au seuil de finir mon dernier devoir d'étudiant en sciences humaines, la vie « réelle » post-universitaire s'étend devant moi et la valeur que la recherche possède « par elle-même » diminue avec les jours, alors que les événements de ma vie et de la vie de notre peuple humain semblent éclipser ces recherches derrière un rideau de crainte et d'effroi. En plus, je ne me sens plus capable de me soumettre à l'exigence d'exhaustivité du projet universitaire et donc, au lieu de tout échouer (en termes de contenu et en termes de buts), j'ai décidé d'échanger les exigences d'exhaustivité contre la possibilité d'atteindre mes buts d'écriture. L'université prône la perfection dans les écrits, mais cette posture est hypocrite en cela que c'est une perfection

parcellaire, localisée, purement départementale : pour elle, une perfection qui ne sert à rien (qui sert, peut-être, à éclaircir un coin niché de la recherche empirique, justifié sous l'égide d'un Grand penseur et d'un Mouvement, mais en elle-même non-inspirée et robotique, trahissant les noms illustres invoqués). Il s'agit littéralement de travaux qui, après 2023, pourraient être faits avec ChatGPT. Mon projet représente l'échec personnel d'une trajectoire universitaire qui est aussi l'échec d'un corps à se maintenir en santé. Il est bâti sur une liste de lecture incomplète, sur des réminiscences plus ou moins vagues. En conséquence, le résultat final est rugueux – mais cela s'est fait afin de mitiger l'échec civilisationnel que je voyais se répliquer en moi pendant mon temps à l'Université de Victoria. J'ai suivi la piste montrée par Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles* : savoir oublier (l'histoire, les détails) pour faire valoir son existence.

Pour parvenir au but (et au bout) de l'Audace, j'ai tâché de donner à plusieurs notions – la décadence, la monomanie, l'apocalypse, la mélancholie, la vue, la maladie, l'œuvre totale — l'actualité émotive et le symbolisme qui leur sont dus, oubliant la bienséance théorique lentement apprise dans mes cours, celle qui dit qu'il ne faut pas penser en noir et blanc, ni soutenir des déclarations sans fondements. Au contraire, j'ai soutenu qu'on peut avoir appris quelque chose et ne plus être capable d'en citer les sources, que cela représente même acquisition du savoir meilleure et plus durable. Qu'on n'a pas juste besoin de critiquer les notions, qu'elles peuvent aussi *servir à quelque chose* – d'autant plus qu'une notion peut être rachetée lorsque quelqu'un s'en sert avec fraîcheur et innocence. La honte que les systèmes de savoir vieillots provoquent mettent des freins à l'action (un certain *anti-crige* veille sur notre époque, nous dissuadant de prendre certaines voies plus audacieuses). Abandonner la lâcheté est une tâche actuelle, qui consiste à réanimer les modalités de pensée qui permettront peut-être de vaincre l'échec en nous (recoudre l'universel, rebâtir l'espoir, réimaginer l'avenir). C'est un projet moral, esthétique, politique et spirituel que d'oser ne pas désespérer, aujourd'hui, et cela nécessite, je pense, de se permettre la liberté de l'échec ; paradoxalement, on se permet d'échouer afin de préparer la voie vers la réussite.

Je crois qu'il y a quelque chose comme une contradiction fondamentale dans nos mentalités aujourd'hui, dérivée d'une envie confuse pour quelque chose de sécuritaire dans le flux. Nous ne savons pas si ce qui advient au cours de l'histoire est libérateur ou dystopique (l'exemple de l'IA plane, surtout pour le moment, mais on peut dire la même chose des changements dans la société en général). Dans la modernité, les changements matériels se font rapidement : la culture et l'esprit font du rattrapage constant. Rien de

ce qui se passe n'est choisi délibérément par les êtres humains, surtout pas par ceux qui vont en subir les conséquences. La volonté de Dieu, qui justifiait les beautés et les horreurs du monde médiéval, ou bien la roue de la fortune du monde antique, le travail secret des Moires, s'est changé en une force matérielle, le capital, qui aliène profondément quiconque voudrait mettre la main sur le panneau de commande de la société.

Alors qu'avant l'époque moderne, le pouvoir semblait résider dans des mains humaines, parmi des tribus démocratiques ou dans des monarchies despotiques, depuis les débuts de la modernité aux XVI^e et XVII^e siècles, et depuis ceux du capitalisme environ au même moment, les gens sont tirés dans deux sens, modernistes et antimodernistes, progressistes et réactionnaires, acceptant ou pas cette nouvelle impuissance face au déroulement de l'histoire. On a connu l'option, depuis les Lumières, de saluer le progrès : les conquêtes de Napoléon, la spoliation des églises, la propagation des chemins de fer ont été pleurées et applaudies ; même la montée de la guerre mécanisée, que la majorité a crainte, a été louée par certains intellectuels, les Futuristes. Au XX^e siècle, le pouvoir nucléaire, dès son apparition, a été culturellement ambivalent. On a cru qu'il pourrait anéantir la civilisation humaine, mais aussi qu'il pourrait la sauver, en éliminant la dépendance aux énergies productrices de gaz à effet de serre. Culturellement, et dès son début, son existence, tirée d'une cohorte minuscule de scientifiques, a produit et le mouvement anti-nucléaire et l'utopisme atomique des années 1950. Encore plus récemment, la désindustrialisation de l'économie et la transition vers « l'économie de la haute-technologie » a été célébrée par le néolibéral Bill Clinton, mais dénoncée par son opposant le populiste Ross Perot comme par la gauche ouvrière. Bref, en temps modernes, la société ne possède pas plus que le pouvoir maintenant offert au roi anglais : d'apposer ou non sa signature. La culture reflète le changement et y réagit *en faveur* ou *en désaccord*. Jamais elle ne décide de commencer ou d'arrêter ce qui s'est produit. La société (post-)moderne, qui se veut souveraine, n'est jusqu'à présent qu'un héros tragique, soumis au sort.

Tout au long de cette thèse, il a été question de montrer l'ambivalence du monde actuel et d'exposer les penseurs dialectiques qui ont pu résoudre cette scission profonde. J'ai nommé Marx et Benjamin plusieurs fois, Nietzsche aussi dans son genre, ainsi que les artistes du mouvement décadent. Ce schisme retentit dans la politique, aujourd'hui de plus en plus polarisée, mais fonde aussi les divisions philosophiques auxquelles nous devons renvoyer pour mettre cette lutte en perspective. Le même croquis des différences idéologiques apparaît à tous les cinquante ans. Pour le XIX^e siècle, c'était l'utopisme d'un Fourier ou du vieux Zola, l'utopisme du monde de Jules Verne et des expositions

universelles, qui luttait contre des canailles intellectuelles tels Herbert Spencer et Oswald Spengler — conte le désespoir dans l'humanité et la réaction. Chaque époque connaît ses Jordan Peterson et ses Bernie Sanders. Des gens qui posent des limites à l'action humaine et des gens qui souhaitent les en dégager. Au fond, nous sommes tirés dans plusieurs directions, mais nous ne semblons pas capables de choisir, décisivement, un sens partagé, et donc la pendule continue de se balancer entre des forces différentes, la guerre des classes et des idéologies connaissant des trêves mais jamais la paix. Vers le soi et vers le groupe. Vers le passé et vers l'avenir. Vers la prudence et vers l'excès. Vers l'esprit et vers la matière. C'est une ambivalence qui nous pousse vers l'avant et vers l'arrière.

Il y a une incertitude dans notre rapport au temps, qui est aussi un rapport au souvenir collectif et personnel et aux sociétés d'aujourd'hui et de demain. Elle s'exprime dans pleins de champs savants, mais aussi dans la culture populaire. En même temps que certaines jeunes personnes se préparent, sur les deux côtés du spectre politique, à retourner dans un passé fictif (sur la gauche, le *cottagecore*, sur la droite, le *tradwife*) d'autres expérimentent la spéculation fiévreuse sur les possibilités utopiques du Metaverse et du Bitcoin. Il y a une nostalgie généralisée pour la seconde moitié du XX^e siècle parmi les jeunes qui n'en savent rien de première main : il ne faut que regarder les séries et films actuellement sur Netflix et la mode pour les années 1980 (le pastiche *Stranger Things*), 1990 (*Mid90s*) et même 2000 (le nouveau *Mean Girls*). Mais il y aussi une horreur générale du passé (comme du futur) : le passé était misogyne, raciste, pauvre, le futur le sera peut-être aussi, en plus d'être chaud, trop humide et encore plus viral. La fragilité des progrès des derniers trente, voire soixante ans devient tangible en même temps que ce passé commence à s'infiltrer dans le présent esthétiquement (fragile par rapport à l'avortement, par exemple, mais aussi quant aux services sociaux et à l'épidémiologie, où l'on perd beaucoup de terrain). Sous quel régime historique peut-on avoir un « *70s party* » le samedi puis lamenter le renversement de Roe v. Wade le dimanche, sauf sous le nôtre ? Les mêmes débats reviennent, disloqués de leurs anciens contextes, tout comme, à en croire les journaux, la peste noire et les *skinny jeans*.

Ce recyclage historique et politique, culturel aussi, a été déjà traité par Marx dans les phrases immortelles de son essai *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1851), qui propose presque un aperçu du postmodernisme en contexte de bouleversement social :

Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés

à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté... C'est ainsi que le débutant qui apprend une nouvelle langue la retraduit toujours dans sa langue maternelle, mais il ne réussit à s'assimiler l'esprit de cette nouvelle langue et à s'en servir librement que quand il arrive à la manier sans se rappeler sa langue maternelle, et qu'il parvient même à oublier complètement cette dernière. (Chapitre premier)

Dans la crainte du changement qu'ils font subir à la société, dit Marx, les gens se créent des illusions sur leur moment pour se permettre de se plonger dans l'avenir. Mais Marx dit aussi, plus tard dans le même essai, que cela n'est pas un luxe rendu disponible pour les révolutionnaires ouvriers. Il faut faire naître une conscience claire du rôle qu'on peut jouer dans le changement historique – et ensuite, il faut jouer ce rôle, abandonner notre statut de commentateur sur les forces magiques de la société et de la nature pour en devenir des participants. C'est cela que les marxistes appellent la fin de la préhistoire de l'humanité, c'est-à-dire la fin de l'incapacité d'agir sur les événements : ce sera un retour au communisme des peuples libres du début de l'humanité, mais avec les bienfaits du développement technologique et organisationnel.

J'ai essayé dans ces pages de présenter l'atrophie culturelle et morale que ce développement révolutionnaire nierait. Je voulais présenter un croquis, m'incluant moi-même là-dedans, de ce que sont les malheurs du présent qui empêchent l'avenir de naître. J'ai placé l'accent sur les problèmes dans nos ambitions intellectuelles, me servant d'un aperçu de l'œuvre totale du XIX^e siècle comme point de comparaison. Cela représentait une façon de parler de moi sans perdre de vue le défi collectif auquel le monde fait face, puisque l'ambition s'oppose au désespoir et le désespoir connaît ses expressions individuelles et collectives. Je poursuivais une conversation avec les autres à travers ce sentiment partagé. Mais en même temps, la relation entre les interlocuteurs faisait encore plus ressortir le niveau de désespoir qui est le propre du siècle, puisque notre aliénation est tant qu'on ne dit *collectivité* que d'une façon aspirationnelle et abstraite. Cela, encore une fois, m'a obligé à me pencher sur le caractère historique du problème.

Quelqu'un aurait dit (peut-être Perry Anderson) que le problème clef de la philosophie européenne a toujours été la question de la relation entre l'individu et la collectivité (ce qui est aussi une façon moins globale de poser la question de la relation

du singulier et du général). À l'époque moderne, cette question est surtout politique. J'ai eu le sentiment que notre façon de nouer la relation entre nous-mêmes et notre devoir d'améliorer la société n'est pas tout ce qu'elle pourrait être, qu'elle languit à l'heure actuelle dans un ritualisme performatif. Nous avons accompli des avancées, certes, dans le combat contre l'isolation psychique. L'ignorance totale du soi dans les affaires savantes, une forme tenace et fière de la politique de la solitude sur les campus, commence à se lever. L'être de l'auteur et surtout de l'autrice commence à voir le jour dans des textes où jusque-là il n'y avait que « objectivité ». Certaines, dont Stacey Young et Gloria Anzaldúa, nomment cette idée *autothéorie* ; nous commençons à parler nos langues personnelles, dont l'écho forme une collectivité tacite. Moi, j'ai parlé la mienne lors de cette thèse. Mais il y a encore des dangers, des pièges ; quand nous nous révoltons contre l'ancienne matrice, nous pouvons devenir sa réflexion dans le miroir. Il faut aussi militer pour que cette collectivité soit plus que littéraire, plus qu'une lettre douce mais mortuaire.

Je me pose la question de comment combiner cette nouvelle tendance autothéorique avec la nécessité de créer un mouvement collectif ayant un haut niveau de coordination politique, ce que je crois être nécessaire pour vaincre les forces organisées de l'ordre mondial. Je ne suis pas anarchiste, ni philosophiquement ni politiquement. Mon engagement marxiste, devenu actif durant la partie plus récente de la rédaction de cette thèse, m'a proposé encore des défis à enjamber quant à l'idée de l'ambition politique. Je crois que dans l'autothéorie il y a le risque d'isolement subjectiviste (et moi-même j'ai senti ce risque en écrivant ma maladie). Créer une ontologie à partir de son propre corps, ce que j'ai fait à certains moments dans ce document, risque d'isoler sa compréhension du monde dans les limites de soi-même. Ça risque de recréer les conditions sociales de solitude du monde néolibéral, mais dans le domaine intellectuel. Je demande une clarification de tactique.

Je veux préserver le mandat de l'autothéorie, mais je voudrais la penser dans le contexte d'un parti révolutionnaire et non d'un mouvement style années-2000. Ce sont ces mouvements anarchisants sans la structure organisationnelle, que je ne crois pas être à la hauteur des tâches des années 2020, que le politologue iranien Asef Bayat caractérise de « révolutions sans révolutionnaires ». (*Revolution without Revolutionaries*, 2017) J'ai donc essayé d'imaginer comment se lire soi-même *dans* le monde, permettant à la prise de parole intimiste de se décroisonner, de se verser dans un grand bloc unifié, de se mettre en rapports avec les autres, mais aussi de se garder intacte. Dans le parti, nous avons besoin de dire *je* et de dire *nous*. J'ai proposé *la lecture* et spécifiquement la pratique de l'allégorie pour imaginer une façon d'extrapoler l'univers à partir de soi. L'allégorie perçoit

tout comme un fragment à racheter et, vu que nous sommes les fragments d'une collectivité et que nous devons nous penser tels, elle pourra nous servir d'outil cognitif. L'allégorie, politiquement, est un appel à une forme de centralisme oublié depuis les années 1990. Un centralisme ouvert, expédient, décontracté. Cette position disons « intégrationniste » par rapport à l'autothéorie est nécessaire pour combattre les problèmes mentionnés plus-haut. Un projet central du combat pour la santé mentale doit être la désaliénation des gens, ce qui forcément veut dire leur mise en rapport. L'aliénation veut dire « chacun dans son coin », ignorant les liens (de soutien et d'oppression) qui sillonnent le monde. Quand on écrit au *je*, donc, il faut se garder d'écrire une « littérature de l'aliénation » ou une « recherche-crédation aliénée » dans laquelle le savoir ne peut rejoindre aucun autre individu, qui reste un atome, un fait isolé. De cette façon, les noms de patients dans un registre médical sont tabulés sans égard *aux causes des maladies*, invisibles, elles, aux médecins et qui pourraient être la pauvreté, la maltraitance ou le surmenage. La toile sociale reste invisible, puisqu'elle est illisible. Bref, on ne doit ni s'oublier ni oublier autrui dans la partie « auto » de l'autothéorie. L'éveil de l'humanité (qui se rendra compte de son vrai pouvoir d'action) est une question généralement personnelle et intimement collective.

J'ai réfléchi à cette question en ce qui concerne ma vie à moi. L'éducation que nous donnent les événements que nous vivons, historiques et personnels, est singulière. Certes, nous apprenons quand même des leçons analogues. Tout le monde a appris quelque chose des années Trump et de la COVID. J'écoute moi-même mes sentiments, j'écoute mes parents, mes amis, certains profs, les gens sur les réseaux sociaux (que je connais où que je ne connais pas) et je me rends compte en quoi cet apprentissage a été un petit éveil brusque et douloureux, une dose de réalité pour de nombreuses personnes. Nous n'avons, cependant, pas tous appris les mêmes leçons. Cette injection de réalité a été dissoute dans des liquides bien différents, d'où le risque d'isolement même dans l'apprentissage des problèmes sociaux. Certains ne possèdent qu'une part de vérité. L'ami qui aurait dit que le gouvernement nous a manipulé lors de la COVID a raison, même si ses conclusions sont fantaisistes. De même la confiance criarde dans les mesures de sécurité, basée sur un raisonnement non inacceptable, devient dans son ampleur l'indice d'un autre malaise, trahissant une mécompréhension toute autre de l'état des choses (en réalité, l'État n'est pas neutre).

Ce qu'on a perdu la capacité de faire, c'est d'agrèger ces croyances dans un système qui tiendrait compte de la part d'incertitude dans chacune mais aussi de la part de vérité qu'on y retrouve. Paradoxalement, on sacralise l'expérience personnelle, mais la

coupant du monde et de sa vraie signification. Comme l'art est rendu à la fois décoratif et supérieur quand on le place sous la vitre d'une galerie, dans les textes de l'université nous avons rendu l'expérience importante, mais limitée, comme les postes d'enseignement, entourés de laisses disciplinaires. Mes craintes ont leur signification propre, mais leur signification générale n'apparaît aujourd'hui que de façon déformée ; le lien entre deux personnes aux politiques radicalement opposées est comme une ficelle attachant provisoirement deux bateaux allant dans des sens différents. Cela ne nous suffit pas devant la tâche qui nous attend, intellectuellement et organisationnellement. Cela a ses propres causes. L'universitaire, obligé de travailler ainsi, en jetant des idées comme des pierres dans un lac commun, mais depuis son propre canot, ne peut penser autrement. Le travail universitaire, à mi-chemin entre le travail de l'ouvrier et celui de l'artisan solitaire d'antan, connaît mal son rôle collectif, qu'il ne peut exprimer que dans les moments les plus intimistes – dans les revues, dans ses notes, dans des articles qui passent dans le vide comme certains sanctuaires shinto, brûlés une fois les festins terminés.

Notre expérience peut arriver à nous apprendre quelque chose, parfois seulement négativement, parfois après coup. J'ai appris de ma maladie, elle a refaçonné mon univers. En soi, elle m'a fait sentir isolé, m'a retiré du monde des autres. Quand j'avais besoin de quelque chose, de quelque assistance, il y avait parfois de l'incompréhension chez les gens autour de moi (surtout quand je demandais de baiser les lumières dans une salle de classe, les gens n'aimaient pas ça !). En ce sens, l'apprentissage n'était pas une ouverture vers le monde. Mais tout à la fois, intellectuellement, j'ai surtout refait connaissance avec le vrai monde en m'isolant de lui, en apprenant davantage sur son caractère. C'était comme un retrait mystique que j'ai fait pour apprendre comment fonctionne le monde, mais de l'intérieur (et j'ai passé ma convalescence dans une pièce noire aux rideaux fermés, aux tapis persans étouffant les sons, à la lumière faible des bougies). On dirait que j'ai erré dans le désert des sens, dépourvu de plaisir, oui, mais aussi de l'ignorance de l'activité aveuglante des études et des commerces sociaux. J'ai appris la souffrance, que le monde se caractérise par une multiplicité de souffrances et de problèmes (souvent connectés), et que je m'y retrouvais avec beaucoup de compagnie, même si, en pratique, je n'avais et n'ai toujours personne. Cette première étape d'apprentissage est nécessaire, voire inévitable.

Ce fait, cette communauté souffrante qui, à l'heure actuelle, est à la base d'un humanisme des souffrants, enfant de Judith Butler entre autres, dont parle Bonnie Honig dans *Antigone, Interrupted* (2013), était pour moi une acquisition importante. Je crois que

ce que j'ai appris est proche de ce que la plupart ont appris collectivement lors de la COVID, par exemple. Mais rester pris dans cette généralité-là, abstraite, n'est pas suffisant. Il n'est pas assez de se consoler, chacun dans sa chambre, avec l'idée de partage collectif. Puisque le mantra « on est tous dans le même bateau » ne donne pas assez de structure, ni dans la pensée ni dans l'action. Cette grande humanité souffrante, à laquelle j'appartiens, est immobile est striée de divisions. Ce qu'elle offre est aussi insuffisant que les milles *stories* d'Instagram sur Gaza ne le sont pour arrêter le génocide.

Hélas, je n'ai pas les bons termes philosophiques pour décrire ce que je voudrais proposer à la place, mais la différence entre cette collectivité de souffrance actuelle et le regroupement rêvé qui nous purifiera de la souffrance est peut-être la même différence que celle entre une série d'analogies et une allégorie. Une allégorie est une toile qui regroupe divers éléments pour en faire une notion. Une analogie, même sérielle, ne fait que disposer des éléments en rangée. Je suis comme toi, tu es comme moi, il est comme nous, vous êtes comme elle, comme lui. Voilà un vrai *network*, mais pas une unité. Moi je veux autrement. Je *désire* d'une autre façon. Tout ce qui est en moi d'amateur, d'artiste, veut *plus et plus encore*, voudrait m'offrir quelque chose d'aussi vénérable que le mur des siècles de Hugo, qui nage dans le ciel, gros symbole de tout le passé et de tout l'avenir. Je veux me joindre à quelque chose, je veux être représenté en lui. En pratique, à un parti. Métaphoriquement, à une idée. En termes humaines, à une communauté. C'est ma solitude, presque éternellement présente dans ma vie personnelle depuis ma jeune enfance, qui me désillusionne face au simple appel à la solidarité. La solidarité vous laisse seul, au final, quand la nuit tombe et quand les foules se dispersent, comme elles se sont dispersées des mois après Occupy, après Tahrir Square et après George Floyd. La solidarité n'est pas la fin de la lutte, mais juste le début de la résistance. Moi je veux *être consommé pour toujours*. J'espère que l'histoire pourra faire de moi rien de plus qu'une lettre sur une page, imprimée majestueusement dans un noir peu funéraire, disant *Chapitre premier de l'avenir*. Ce serait mon dernier vœu d'universitaire que d'être extirpé par un pouvoir dont je formerais ma juste part. Bref, c'est l'appel à un *parti*, à un *parti politique* au sens marxiste dans lequel les tendances les plus progressistes pourraient lutter.

[I]n the ruins of great buildings the idea of the plan speaks more impressively than in lesser buildings, however well preserved they are...
— Walter Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama* (1925)

Note on the Bibliography

Conforme à la démarche expliquée dans la *Note sur la forme*, ce projet de recherche n'a pas tenté de maintenir les standards bibliographiques, notamment incarnés dans les notes de bas de page. Les citations sont souvent allusives et elles appuient (et ne justifient pas) les propositions de la thèse, dont la vérité ou fausseté dépend de la justesse du style et de celle des observations de l'auteur en question. Les quelques citations présentées dans la thèse sont incluses dans le corps du texte, calquées sur le style APA. Le lecteur ou la lectrice est invité.e à retrouver le texte mentionné en cours de route dans la liste ci-dessous.

La liste des références présentée ici n'est ni exhaustive (il y a des sources mentionnées dans le corps du texte, souvent en exergue, qui seront facilement repérables par moteur de recherche), ni restrictive (il y a des références bibliographiques qui ne sont pas mentionnées dans le corps du texte), une pratique assez commune dans les bibliographies, en contraste avec les listes d'*Ouvrages cités*.

Bibliography

Articles, cours et monographies

- Acid Horizon (auteur collectif). *Anti-Oculus: A Philosophy of Escape*. Londres, R.-U. : Repeater Books, 2023.
- Adorno, Theodor, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht et Georg Lukács. *Aesthetics and Politics*. Postface par Fredric Jameson. Londres, R.-U. : Verso, 2020.
- Amidon, Kevin S. « Gesamtkunstwerk as Epistemic Space ». Dans *The Total Work of Art: Foundations, Articulations, Inspirations*, pp. 249-257. Établi par David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger et Anthony J. Steinhoff. Oxford, NY : Berghahn Books, 2016.
- Anderson, Perry. *In the Tracks of Historical Materialism*. Londres, R.-U. : Verso, 1983.
- Barzun, Jacques. *The American University: How It Runs, Where It Is Going*. 2e édition. Introduction par Herbert I. London. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1993 (originellement publié en 1968).
- Beaudoin, Nadia. « Émile Zola et la décadence. Les motifs décadents chez le 'Père du naturalisme' ». *Québec français* 133 (1999) : 75-77.
- Bélanger, Jennifer, et Martine Delvaux. *Les allongées*. Montréal : Hélio trope, 2022.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Traduit par Howard Eiland et Kevin McLaughlin. Cambridge, MA : The Belknap Press, 1999.
- . *Illuminations*. Établi par Hannah Arendt. New York : First Mariner Books, 2019.
- . *Reflections*. Traduit par Harcourt Brace Jovanovich. New York : First Mariner Books, 2019.
- Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Établi par T. Jefferson Kline et Naomi Schor. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 2002.
- Bull, Malcolm. *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*. New York : Verso, 1999.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Traduit par S. G. C. Middlemore. Londres, R.-U. : Penguin Books, 1990.
- Burt., E. S. « The Hands and Eyes of the Allegorist: The Crisis of Perception in Walter Benjamin ». *Comparative Literature* 69 no. 2 (2017) : 181-200.
DOI 10.1215/00104124-3865393
- Clark, William. *Academic Charisma and the Origins of the Research University*. Chicago, IL : University of Chicago Press, 2006.

- Colson, Daniel. *Petit lexique philosophique de l'anarchisme: de Proudhon à Deleuze*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- Compagnon, Antoine. « Les fins de la littérature ». Enregistrement de cours. Collège de France, 2019-2020.
- Copeland, Rita, et Stephen Melville. « Allegory and Allegoresis, Rhetoric and Hermeneutics ». *Exemplaria* 3, vol. 1 (1991) : 159-187.
- Cowan, Bainard. « Walter Benjamin's Theory of Allegory ». *New German Critique* 22 (1981) : 109-122. <https://www.jstor.org/stable/487866>
- Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham, NC : Duke University Press, 2012.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- Detue, Frédéric. « Le fantasme antidémocratique de l'art total, de Wagner à Mallarmé ». *Klincksieck* 349 (2014) : 25-38. DOI 10.3917/rlc.349.0025
- Dezalay, Auguste. « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs. » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 24 (1972), 167-184. doi : <https://doi.org/10.3406/caief.1972.1007>
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Giraud, Frédérique. « Quand Zola mène l'enquête : le terrain comme caution scientifique. » *Presses universitaires de France* 43 (2013), 147-153. DOI 10.3917/ethn.131.0147
- Gray, John. *Al Qaeda and What it Means to Be Modern*. New York : The New Press, 2003.
- Engels, Friedrich. « Engels to Margaret Harkness in London ». (1888) Dans *Selected Correspondence*. Moscou : (éditeur inconnu), 1953
- Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Hampshire, R.-U. : 0 Books, 2014.
- . *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Hampshire, R.-U. : 0 Books, 2009.
- Isis, Justin [dir.] *Neo-Decadence: 12 Manifestos*. Londres, R.-U. : Snuggly Books, 2021.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC : Duke University Press, 1991.
- Kauffmann, R. Lane. « La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode ». Traduit de l'anglais par Marc-André Béra. *Diogène* 143 (1988), 68-93.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.
- Landry, Pierre-Luc. « Quelques réflexions situées (et engagées) sur la recherche-crétion et son financement à l'université », pp. 159-176. Dans *Pour une éthique partagée de la recherche-crétion en milieu universitaire*. Par Sophie Stévance et Serge

- Lacasse [dir.]. Québec : Presses de l'Université Laval, collection « Recherches en musique », 2018.
- Marcel, Jean. *Pensées, passions et proses : essais*. Montréal : L'Hexagone, 1992.
- Musto, Marcello. « Marx's Theory on the Dialectical Function of Capitalism. » *International Critical Thought* 11, vol. 3, (2021): 389-407.
- Marx, Karl, et Friedrich Engels. *Le Manifeste du parti communiste*. (1848) Version Marxist Internet Archive.
- Marx, Karl. « Appendix: Results of the Immediate Process of Production. » Dans *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1, pp. 943–1084. Londres, R.-U. : Penguin Classics, 1992.
- . *Capital: A Critique of Political Economy*, vol. 1. Londres, R.-U. : Penguin Classics, 1992.
- . *Grundrisse*. Dans *Selected Writings*, pp. 345-387. Établi par David McLellan. Londres, R.-U. : Oxford University Press, 1987.
- McDonald, Callum. « Locating a Professorial Voice: North American Institutional Debates on the Purpose of the University in Historical Perspective. » Thèse honours de premier cycle. Supervisé par T. J. Saunders, au département d'histoire de l'Université de Victoria, 2020.
- Morrison, Iain. « Patterns of sickness: Nietzsche's physio-historical account of asceticism ». *British Journal for the History of Philosophy* 30(1) (2022) : 109- 129. <https://doi.org/10.1080/09608788.2021.1967873>
- Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* 16(3) (1975) : 6-18.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris : Éditions Métailié, 2000.
- Ordine, Nuccio. *L'utilité de l'inutile*. Traduit par Luc Hersant et Patrick Hersant. Les Vans, France : Pluriel, 2016.
- d'Ors, Eugenio. *Du baroque*. Paris : Gallimard, 1935.
- Paquette, Jean-Marcel. « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole ». *Études littéraires* 5(1) (1972), 75–88. <https://doi.org/10.7202/500222a>
- Petrey, Sandy. « The Reality of Representation: Between Marx and Balzac ». *Critical Inquiry* 14(3) (1988), 448-468. URL: <https://www.jstor.org/stable/1343698>
- Pormann, Peter E., ed. *On Melancholy*. Tübingen, Allemagne : Mohr Siebeck GmbH and Co. KG (2008).
- Radden, J., ed. *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. London: Oxford University Press, 2002.

- Rosnay, Émile Fromet de. *Mallarmésis: Mythopoétique de Stéphane Mallarmé*. New York : Peter Lang, 2011.
- Ruston, Sharon. « The Medical Dangers of Literary Genius ». *Literature and Medicine* 34, no. 2 (2016) : 299-319.
- Sedgwick, Peter R. « Nietzsche, Illness and the Body's Quest for Narrative ». *Health Care Anal* 21 (2013) : 306-322.
- Sicotte, Geneviève. « La matérialité décadente et l'économie : entre la fascination et la ruse ». *Nordlit* 28 (2011) : 27-40.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 1978.
- Thiher, Allen. *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*. Ann Arbor, MI : University of Michigan Press, 2000.
- Tiedemann, Rolf. « Dialectics at a Standstill: Approaches to the *Passagen-Werk* ». Traduit par Gary Smith et André Lefevere. Dans *The Arcades Project*, pp. 929-944. Par Benjamin, Walter. Traduit par Howard Eiland et Kevin McLaughlin. Cambridge, MA : The Belknap Press, 1999.
- Toscano, Alberto, et Jeff Kindle. *Cartographies of the Absolute*. Winchester, R.-U. : O Books, 2014.
- Vernay, Jean-François. « Le souci de soi et des autres : Alexandre Gefen, *Réparer le monde* ». (Compte rendu) *Revue électronique de littérature française* 12, vol. 1 (2018) : 139-142. ISSN: 1873-5045
- Viart, Dominique. « Les Littératures de terrain. » *Revue critique de fiction française contemporaine* 18 (2019) : 1-17.
- . « Terrains de la littérature. » *Elfe XX-XXI* 8 (2019) : 1-13. DOI: <https://doi.org/10.4000/elfe.1136>
- Welzbacher, Christian. *The Radical Fool of Capitalism: On Jeremy Bentham, The Panopticon, and the Auto-Icon*. Traduit par Elizabeth Lauffer. Cambridge, MA : Massachusetts Institute of Technology, 2018.
- Wootton, David. *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution* Londres, R.-U. : Penguin Random House, 2015.
- Zugazagoitia, Julian. « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion ». Dans *L'Œuvre d'art totale*, pp. 67-92. Établi par Marcella Lista et al. Paris : Gallimard, 2003.
- Zurbrugg, Nicholas. « Beyond Decadence: Huysmans, Wilde, Baudrillard and Postmodern Culture ». Dans *Romancing Decay: Ideas of Decadence in European Culture*, pp. 209-222. Londres, R.-U. : Routledge, 1999.

Zuylen, Marina van. *Monomania: The Flight from Everyday Life in Literature and Art*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2005.

Zwicky, Jan. *Lyric Philosophy*. Toronto : University of Toronto Press, 1992.

Livres-audio

« The Apocalypse: Controversies and Meanings in Western History ». Présenté par Craig R. Koester. The Great Courses Series, 2013.

Clover, Carol. *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Lu par Eva Wilhelm. Tanto Audio, 2021 (originellement publié en 1992).

« Gnosticism: From Nag Hammadi to the Gospel of Judas ». Présenté par David Brakke. The Great Courses Series, 2015.

Gray, Francine du Plessix. *Simone Weil*. Lu par Donada Peters. Random House Audio, 2004 (originellement publié en 2001).

The Holy Bible: King James Version. (KJV) Lu par Scott Brick et al. Audible Studios, 2020.

Musil, Robert. *The Man Without Qualities*. Lu par John Telfer. Ukemi Audiobooks, 2022.

« Mystical Tradition: Judaism, Christianity, and Islam ». Présenté par Luke Timothy Johnson. The Great Courses Series, 2013.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*. Lu par Steven van Doren. Blackstone Audio, Inc. 2009.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Lu par Emily Durante. Tantor Audio, 2017 (originellement publié en 1990).

Price, Rhett Samuel. *Time of the Magicians: Wittgenstein, Benjamin, Cassirer, Heidegger, and the Decade that Reinvented Philosophy*. Penguin Audio, 2020.

Prideaux, Sue. *I Am Dynamite! A Life of Nietzsche*. Lu par Nicholas Guy Smith. Random House Audio, 2018.

The Qur'an: A New Translation. Traduit par M. A. S. Abdel Haleem. Lu par Ayman Haleem, 2018.

Robertson, Lisa. *The Baudelaire Fractal*. Lu par Allegra Fulton. Coach House Books, 2021 (originellement publié en 2020).

Splengler, Oswald. *The Decline of the West*. Lu par Peter Wickham. Ukemi Audiobooks, 2021.

Weir, David. *Decadence: A Very Short Introduction*. Lu par Graham Halstead. Tantor Audio, 2018.

Wootton, David. *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*. Lu par James Langton. Blackstone Audio, Inc., 2016.

Littérature

- Balzac, Honoré de. *La Peau de chagrin*. Paris : Librairie Générale Française, 1995.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, 2004.
- . *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Établi par Robert Knopp. Paris : Gallimard, 1973.
- Barthes, Roland. *Journal de deuil*. Établi par Nathalie Léger. Paris : Seuil, 2009.
- . « La préparation du roman, I et II ». Enregistrement de cours. Collège de France, 1979-1980.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
- Blanchot, Maurice. « La littérature et le droit à la mort ». Dans *La Part du feu*, pp. 293-331. Paris : Gallimard, 1949.
- Boyer, Anne. *The Undying*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2019.
- Dawson, Nicholas. *Désormais, ma demeure*. Montréal : Éditions Tryptique, 2020.
- Delvaux, Martine. « Douleurs rebelles ». Dans *Corps*, pp. 87-91. Dirigé par Chloé Savoie-Bernard. Éditions Tryptique, 2018.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Paris : Gallimard, 1970.
- Gautier, Théophile. *Émaux et camées*. Dans *Œuvres de Théophile Gautier*, vol. 3. Paris : Lemerre, 1890. Version Wikisource.
- Hugo, Victor. *La Légende des siècles*. Version Wikisource. Paris : Hetzel, 1859.
- Huysmans, Joris-Karl. *À Rebours*. Établi par Marc Fumaroli. Paris : Gallimard, 1977.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse and the Writings on Revelation*. Établi par Mara Kalnins. Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press, 2002.
- Lusseyran, Jacques. *Et la lumière fut*. Chatou, France : Les Trois Arches, 1994.
- Mallarmé, Stéphane. « Crise de vers ». Dans *Divagations*, pp. 235-251. Paris : Eugène Fasquelle, 1897. Version Wikisource.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Minneapolis, MN : Graywolf Press, 2015.
- Nerval, Gérard de. « Les Chimères ». Dans *Les Filles du feu*. Paris : Michel Lévy frères, 1856. Version Wikisource.
- Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles*. Traduit par Henri Albert. Dans *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 5. Paris : Mercure de France, 1907. Version Wikisource.
- . *Twilight of the Idols/The Anti-Christ*. Traduit par R. J. Hollingdale. Londres, R.-U. : Penguin Books, 1968 (1990 pour l'introduction).

- Nodier, Charles. *L'amateur de livres*. Édition par Jean-Luc Steinmetz. Montreuil-sur-Mer, France : Le Castor Astral, 1993.
- Pessoa, Fernando. *The Book of Disquiet*. Établi et traduit par Richard Zenith. Londres, R.-U. : Penguin Books, 2003.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, vols 1 à 3. Établi par Thierry Laget et Brian G. Rogers. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- Stendhal. *Le Rouge et le Noir*. Paris : Le Livre de Poche, 1972.
- Tsvetayeva, Marina. *Selected Poems*. Traduit par Elaine Feinstein. Londres, R.-U. : Oxford University Press, 1971.
- Wilde, Oscar. « Symphony in Yellow », 1889. Reproduit en ligne : [Symphony in Yellow by Oscar Wilde - Poetry Atlas](#).
- Yeats, W. B. « The Second Coming », 1920. Reproduit en ligne : [The Second Coming \(poem\) - Wikipedia](#).
- Zola, Émile. *Le Roman expérimental*. Présenté par François-Marie Mourad. Paris : GF Flammarion, 2006.
- Zola, Émile. D'après *Le Roman naturaliste* de Ferdinand Brunetière (1893). Dans « L'Exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs ». Par Auguste Dezalay. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 24 (1972) : 167-184. doi : [ps://doi.org/10.3406/caief.1972.1007](https://doi.org/10.3406/caief.1972.1007)

Œuvres d'art

- David, Jacques-Louis. *La Mort de Marat* (1793). Huile sur toile. Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Manet, Édouard. *Le Vieux Musicien* (1862). Huile sur toile. Washington, D.C. : National Gallery of Art.
- Redon, Odilon. *Apocalypse de Saint-Jean* (1899). Portfolio de treize lithographies. New York : MoMA.

N.B. Les citations bibliques en langue française sont tirées du site de l'AELF (l'Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones). Celles du Coran viennent de quran.com/fr. Pour l'information sur les ouvrages concernant le *Gesamtkunstwerk*, Richard Wagner, K. F. E. Trahdorff et Philipp Otto Runge, je me suis fié aux articles suivants

publiés sur l'encyclopédie en ligne *Wikipédia* : [Gesamtkunstwerk - Wikipedia](#), [Œuvre d'art totale — Wikipédia \(wikipedia.org\)](#). De même, pour les informations concernant le projet de *Bogostroitel'stvo* (« Construction de Dieu ») du soviétique Anatoli Lounatcharski, référez-vous à cet article-ci : [Construction de Dieu — Wikipédia \(wikipedia.org\)](#).