Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 21 (1992)

Artikel: Il y a : apollinaire entre aperception et à prori

Autor: Méchoulan, Eric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-260940

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IL Y A

APOLLINAIRE ENTRE APERCEPTION ET A PRIORI

> Pour le philosophe existentialiste, c'est grâce à l'homme qu'il y a du temps dans le monde.
>
> La meilleure preuve de cette doctrine, c'est la montre Universal.
>
> Publicité signée J.-P. Sartre

La simulation suppose la répétition. Il faut qu'il y ait d'abord quelque chose à simuler pour que la simulation officie. Si tout n'était que simulation, notre concept de simulation perdrait aussitôt la valeur que nous lui reconnaissons. La synchronisation d'une chose à l'autre apparaît dans le *simul* de simulation. Cela suppose un certain jeu élémentaire de déictiques, un rapport des vitesses et des matières, une comparaison des relations et des translations. Une simulation implique un contexte d'actions et de relations. Ce que fait la fiction esthétique est alors d'exploiter tout le considérable de la simulation. «Ce n'est que dans un *Jeu d'expressions (Ausdrucksspiel)* qu'il y a simulation et son contraire. (De même que c'est seulement dans un jeu qu'il y a un mouvement correct ou incorrect)»[1] dit Wittgenstein et il poursuit dans le fragment suivant:

> Et si le jeu d'expressions se développe, je puis sans doute dire que se développe une âme *(Seele)*, un *intérieur (Inneres)*. Mais alors l'intérieur n'apparaît plus ici comme le primum movens de l'expression. (Tout aussi peu que la pensée mathématique ne produit le calcul, ou n'est la force motrice du calcul. C'est là une remarque sur les concepts.)

Pas plus que le mensonge n'est une suspension des règles ordinaires de la sincérité, la simulation n'est une suspension des règles illocutoires normales; elle est un jeu à part entière qui

doit s'apprendre sur le fond des divers jeux que nous jouons, en ce sens elle est plus complexe. En outre, de par son actualisation des possibles, de par sa capacité performative, elle peut se positionner au niveau même de la grammaire et en exhiber toutes les fluctuations (celles des déictiques, des rapports intérieur-extérieur, des relations copie-modèle, figural-littéral, temps-matière, etc.).

Searle prétend pourtant: «Any regulative rule at all contains within it the notion of a violation. Since the rule defines what constitutes a violation, it is not first necessary to learn to follow the rule and then learn a separate practice of breaking the rule»[2]. Conception proche de ce qu'un Bataille ou un Blanchot entendent sous le nom de transgression: la loi appelle sa transgression qui, aussitôt faite, institue une nouvelle limite, réclamant alors une nouvelle transgression, et ainsi de suite. Conception éminemment spatiale de cercles successifs et potentiellement infinis. Sans doute cela vaut-il pour ce qui relève de la *loi*, mais certes pas pour ce qui est de l'ordre de la *règle*. Parler de littérature transgressive, c'est l'inscrire en un lieu où elle n'est pas, dans la loi; ce qui est à peu près aussi pertinent que d'évoquer un match de tennis transgressif (qu'est-ce que cela pourrait vouloir dire: que les joueurs, par exemple, ont visé l'angle des lunettes de l'arbitre plutôt que les angles du terrain de jeu? à ce moment-là ils ont simplement joué à un autre jeu que le tennis).

La fiction esthétique est en prise avec deux réseaux de règles, d'une part les règles des multiples jeux de la vie quotidienne, d'autre part les règles des œuvres littéraires. Elle ne transgresse pas plus les unes que les autres, elle s'en joue ou elle s'y joue. Sans compétence, elle ne transgresse rien, elle résiste. A force d'avancer sur son propre corps, de clamer sa matérialité et sa forme, elle peut arrêter ce qui circule sans peine, en montrer le déplacement, la vitesse, la matière. La fiction est un nœud d'idiomes qui en dérange ponctuellement le mouvement et les redéploie dans son espace. Elle est même résistance à ses propres règles: «On prend conscience des règles dans la résistance qu'opposent les œuvres spécifiques à leur diktat» dit Adorno, «une catégorie comme celle des proportions dans l'œuvre d'art n'a de sens que si elle inclut aussi le renversement des proportions, c'est-à-dire leur mouvement

propre»[3]. C'est en ce sens que la fiction est avant tout jeu de matière, car la matière est bien «ce qui résiste» comme le remarque Aristote, ce qui vient sous notre toucher et que nous appréhendons, ce qui se détermine dès lors comme un *extérieur* (éventuellement soumettable à des procédures cognitives). S'il y a paradoxe dans les œuvres fictionnelles, il faudrait le chercher de ce côté: qu'elles ne soient que de l'extérieur, mais semblant parfois créer un intérieur, une âme; matière animée d'une forme, apparemment dépourvue de contenu, et cependant combien délicieusement éloquente — on comprend le parallèle occasionnel avec le chant des sirènes.

Le paradoxe n'est pourtant pas aussi fort qu'il le paraît. Wittgenstein évoquant le problème du mot qui soudain «passe par l'esprit» se demande comment on peut le penser philosophiquement[4]. Certes pas en faisant attention à la manière dont il vient:

> comment, d'une façon générale, pourrais-je prêter attention à cela dans l'acte même de philosopher? Il faudrait en effet que j'attende le moment où, de nouveau, un mot me viendrait à l'esprit. Mais l'étrange est (justement) qu'il semble que je ne sois nullement obligé d'attendre une telle occasion. Comme si je pouvais me représenter le cas, même s'il n'a pas réellement eu lieu. Et comment? — Je le *joue*. — Mais de cette façon, que puis-je éprouver? Qu'est-ce donc que j'imite? — Des gestes, des mines, un ton de voix. (Cette remarque a une portée très générale.)

La fiction esthétique n'est pas l'expression d'un intérieur, elle est la composition extérieure, par un jeu d'expressions, d'un intérieur. Elle est calcul de certains effets. Répétition ouvragée de ce qui simule l'identité et la différence, identité et différence de ce qui se répète de la copie au modèle. La fiction suit le mode de la translation, mais les connexions, les nœuds rythmiques et sémantiques se font de diverses manières selon leur environnement. Et la fiction est justement dans ce modelage de l'environnement — autrement dit dans l'effet. Comme le souligne Bergson: «L'art vise à *imprimer* en nous des sentiments plutôt qu'à les *exprimer*»[5].

On peut trouver dans une page de Quino[6] l'exemplification d'un tel cadrage. Un sculpteur est dans son atelier,

désœuvré. Il sort de chez lui, descend l'escalier et stoppe dans la rue, à un carrefour, carnet à dessin en main. Deux automobilistes manquent de se heurter et se lancent des injures: le sculpteur prend des notes. Nouvelle attente au même carrefour. Cette fois c'est un piéton et un chauffard qui s'engueulent; nouvelle prise de notes. Le sculpteur revient chez lui, et compose ses œuvres. La dernière image tient toute la planche: exposition des œuvres autour desquelles les gens se pressent, dans un coin le sculpteur reçoit les félicitations d'un air modeste. Ses œuvres sont en fait la simple reproduction des injures notées. Là où l'on attendait l'imagerie née des accidents esquissés, viennent les répétitions littéralement décadrées (sorties des bulles) des mots doux échangés. Cela n'est possible que dans la mesure où ces injures ont été au préalable mutées dans le cadre particulier des bandes dessinées: l'usage y est de figurer l'injure par une tournure, généralement non figurative, de lignes et de courbes. Les dessinateurs ont parfaitement saisi la sémantique faible de l'injure, le mot n'y est même pas nécessaire, un dessin abstrait fait parfaitement l'affaire. Ce qu'en fait le sculpteur note, ce ne sont pas les échanges d'insultes au sein de la circulation, mais les notations du dessinateur lorsqu'il composera ses planches. L'apparence absurde est là, dans une prolepse qui permet au sculpteur de répéter ce que fera le dessinateur. Et le rire vient de ce court-circuit. Il est aussi provoqué par cette exemplification d'un manifeste de l'art moderne: la provocation; quoi de plus provocant en effet que de lancer au public des injures, rigoureusement encadrées des deux points d'exclamation (l'un inverse de l'autre) exigés par la langue espagnole. Ces deux points sont suspendus au plafond alors que les insultes sont posées sur des socles: différence de soutien analogue à la différence linguistique entre ponctuation et mots. Le génie de Quino est de nous montrer, dans cette translation des injures de B.D. en des œuvres sculptées, à la fois une grammaire de l'injure et une grammaire de la figuration de l'injure dans les bandes dessinées. En-deçà du dessin réside l'usage ordinaire des insultes sur lequel repose sa transformation par la B.D.; mais au-delà de lui s'esquisse, implicite, le passage, voire le retour, des œuvres d'art (les sculptures) à la valeur esthétique de la bande dessinée. Tout cela exprimé à une vitesse considé-

rable, celle qui fait le charme propre de la B.D. Sans doute la simulation répète-t-elle l'apparence, mais de quelle valeur l'apparence est-elle pourvue pour que la simulation puisse jouer un tel rôle?

L'énoncé «tout pourrait n'être que simulation» n'offre guère de sens. Le quantificateur universel ne s'accorde pas au concept de simulation. Lorenzaccio en est l'exemple parfait puisque, à simuler la dépravation afin de gagner les bonnes grâces du duc et l'assassiner enfin, il ne pourra, son crime commis, que poursuivre dans ce qu'il a si bien simulé — ayant en fait annulé la démarcation simulé-simulant. La distance que maintient un acteur avec son rôle a précisément pour fonction de retirer le concept de simulation de toute quantification universelle, évitant par là même le douloureux chemin de la folie.

L'énoncé «tout n'est qu'apparence» apparaît aussi problématique. Il est en effet bien des cas où la distinction de l'apparence et du réel s'impose. Ainsi lorsque je joue de certaines apparences pour tromper quelqu'un. Ou bien lorsqu'un même objet vu, en même temps, par différentes personnes, de différents endroits, ne semble pas le même (reflets de lumière, perspective, jeux des couleurs, etc.). La grammaire superficielle de l'opposition apparence-réel ressemble à celle de l'opposition spatiale «extérieur-intérieur» ou temporelle «secondaire-primaire». Mais leurs grammaires profondes sont bien différentes. (De même dire et vouloir dire.) L'apparence peut en effet tromper et fluctuer. Elle a le tort d'être fort instable. C'est pourquoi on se sent tenu d'asseoir ses expériences et ses savoirs sur une base plus solide et ferme, le réel. Pourtant la connaissance que nous avons du réel n'est jamais que la connaissance des apparences. On peut douter en certaines occasions de telle ou telle apparence, mais pas tout le temps et à tout propos. Nous n'avons pas plus besoin de suspendre notre capacité de douter face à la fiction, que de mettre en doute la moindre de nos expériences. Il est toute une série d'éléments que nous ne remettons jamais en cause. «Comment est-ce que je sais que j'ai deux oreilles?» n'est pas une question que l'on se pose (hors de certaines curiosités philosophiques). Et quel critère pourrait alors accréditer notre expérience? Si je me mets à douter de mes oreilles, je puis tout

aussi bien ne pas me fonder sur ma vue pour les observer ou sur mon toucher si je les attrape et les mords. L'apparence peut être parfois simulation, elle ne peut l'être toujours. L'instabilité des apparences ne nous empêche en rien de les vivre la plupart du temps comme des effets de stabilité suffisants.

La fiction, pour être entre autres choses un jeu de simulation, ne suscite pas le doute, mais le défi. Et son défi porte autant sur notre croyance à sa vérité que sur sa nécessité d'exister. La fiction œuvre au niveau même de l'instabilité des apparences. Là où l'expérience quotidienne tend à minimiser l'instable, elle entend au contraire jouer de ses multiples possibilités. Elle s'énonce sous la forme d'une existence. Là est ce qui fait son apparent scandale.

Ainsi de ce poème d'Apollinaire qui s'ordonne autour du prédicat existentiel minimal: «Il y a»[7] et dont chaque vers ne fait que réitérer le fait qu'il y ait du *il y a*. Les vers commencent de manière identique par l'anaphorique déclaration d'existence, sautant d'un événement à l'autre et trouant la continuité de l'existence d'éclats scintillants et banals qui sont autant d'observations (aux deux sens du voyeurisme et de la remarque). L'anaphore est ce qui nous porte à nouveau ou ce qui nous porte vers l'origine; mouvement de répétition ou de repli, l'anaphore énonce toujours une temporalité, un déplacement. L'absence de ponctuation à la fois souligne la discontinuité graphique des vers et assure l'unité, le flux du poème.

Le premier vers est amoureux, il dit la banalité de la séparation, chose déjà du passé, voire passive puisqu'un objet anonyme a suffi pour éloigner les amants: «Il y a un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée.» Mais l'objet est désigné d'un terme plutôt archaïque dans ce contexte: ni bateau, ni paquebot, ni cargo, mais un vaisseau qui accentue encore l'éloignement dans le temps, mime de l'éloignement dans l'espace. «Vais*seau*» qui prépare phonétiquement l'apparition, au vers suivant, des «*sau*cisses». Vers qui est plus guerrier, mais d'une drôle de guerre, allusive et poétique: «Il y a dans le ciel six saucisses et la nuit venant on dirait des asticots dont naîtraient les étoiles.» La distribution syntaxique et rythmique forme trois segments possibles du vers, distribution redoublée

de séries homophoniques: «(il y a) dans le *c*iel *s*ix *s*au*c*i*s*ses», «et la *n*uit ve*n*ant», «on *d*irait *d*es as*t*icots *d*ont naî*t*raient les é*t*oiles». On a ainsi l'idée d'un passage, d'une transformation par le jeu des temps (présent impersonnel, participe présent, conditionnel), que la sémantique du vers élit aussi de son côté. Transformation de quoi? des saucisses — qui ne sont pas le plat du valeureux soldat, mais le surnom populaire alloué aux zeppelins: fonctionnement exemplaire de la métonymie, glissement du dirigeable à la saucisse par leur commune forme allongée et oblongue. Autrement dit il s'agit ici de translater ce qui fut *déjà* l'objet d'une translation. La nouvelle translation se fait non seulement par une poursuite de la métonymie: du zeppelin à la saucisse et de la saucisse à l'asticot, mais encore par une sémantisation ou une régulation poétique: l'image poétique de la transformation est classiquement celle de la chenille changée en papillon, comme ici l'asticot dont naîtraient les étoiles. Transformation complexe où chaque élément semble rebondir, jusqu'à en heurter un autre, s'y accrochant un instant, formant une brève conjonction, puis s'égarant de nouveau dans sa poursuite du repos. Il y a là des événements.

La poésie n'est pas la simple gloriole des mots, comme la guerre la simple vérole du monde. La figuralité est ce mouvement, ce constant déplacement, cette fluance des simulacres. La poésie y a fait sa maison. Mais c'est une demeure où chacun passe. Le langage ordinaire ne dédaigne pas sa pratique. Et la poésie sait être valablement vulgaire. La belle image de la transformation de la laideur en beauté peut se redonner dans sa vulgarité, dans son caractère doxologique. Cela ne fait que démontrer la puissance performative du verbe face à l'apparence: le «on dirait» est aussi bien un «il semblerait», un «il apparaîtrait», qu'un *dire dans sa potentialité*. Le pouvoir du discours n'est plus tant dans sa décision des valeurs de vérité que dans le jeu économique de l'usage des langues et de ses valeurs. A l'origine du vrai et du faux, il y a du banal — et une poésie de la banalité.

Le troisième vers fait le rapport de l'amour à la guerre: «Il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à mon amour.» Le nom de la relation vaut ici pour désigner l'objet de cette relation (mon amour), comme le tout du contenant sert de nom

au contenu (ce n'est pas le sous-marin qui *voulait*, mais les hommes qui l'habitent); en outre le tout synecdochique (le sous-marin) se trouve en relation avec la synecdoque de la partie (le sous-marin n'en veut pas tant à «mon amour» qu'au bateau *dans lequel* elle se trouve). Relation inversée donc du sous-marin à l'amour — ce que la phonie dit exactement par l'inversion des sons vocaliques de **sous**-***ma***rin à **a***mou***r**. La guerre se définit non seulement comme l'opposé de l'amour, mais surtout comme la séparation d'avec son amour: caractérisation plus concrète — relation de l'absence de la plus forte des relations.

Gain de la guerre. «Il y a mille petits sapins brisés par les éclats d'obus autour de moi.» Mots inférieurs à deux syllabes, rythme haché à l'image des sapins: éclats d'obus, éclats de langage. «Il y a un fantassin qui passe aveuglé par les gaz asphyxiants.» Forte allitération en sifflantes: asphyxie du langage, mais régulièrement scandée par les trois mots de trois syllabes (récurrence sonore en *a* et *s*) et les vélaires finales (aveuglé, ga*z*, asphy*x*iants). La mécanique guerrière, comme la poésie, déplace la causalité ordinaire: le gaz asphyxiant ne touche pas la gorge et les poumons, mais les yeux — résultat empirique constaté, où le terme propre ne suffit plus à décrire son champ d'activité.

La guerre se poursuit dans son principe de séparation: «Il y a que nous avons tout haché dans les boyaux de Nietzsche de Goethe et de Cologne / Il y a que je languis après une lettre qui tarde.» Même structure syntaxique où se différencient le nous et le je. Celui-là concerne un temps passé, celui-ci un présent ouvert sur le futur par l'attente. Celui-là est soldatesque et barbare, rendu bifide par le jeu syntaxique et sémantique autour des boyaux: nous avons tout haché dans les boyaux (les tranchées: synonyme de boyaux, mais aussi sémantiquement proche de hacher) de ce qui concerne Nietzsche, Goethe et Cologne (c'est-à-dire de la culture allemande); ou bien nous avons tout haché dans les propres boyaux de Nietzsche, de Goethe ou dans les boyaux figurés de la ville de Cologne. Le je par contre est amoureux, ralenti, pour que la communication qui tarde, le joigne enfin. Le je, en tant que je, n'est déterminé que par l'attente (c'est le seul pronom personnel sujet de tout le poème). Hacher menu la

culture de l'autre, c'est trancher dans le temps. Languir de la venue de l'autre — même sous forme épistolaire —, c'est au contraire se dilater dans le temps. Mais le je, sous l'enseigne du nous, peut bien trucider une culture qu'il aime; le je est dans l'attente du tu, aussi bien que dans le passé des cultures décimées. Les références ici s'entremêlent et passent, multiples dans l'espacement du poème. Les quelques vers suivants en thématisent la déliaison: «Il y a dans mon porte-cartes plusieurs photos de mon amour / Il y a des prisonniers qui passent la mine inquiète / Il y a une batterie dont les servants s'agitent autour des pièces / Il y a le vaguemestre qui arrive au trot par le chemin de l'Arbre isolé.» Déliaison des photos aux mines, de l'inquiétude à l'agitation puis au trot; des «*p*orte-cartes *p*lusieurs» aux «*p*risonniers qui *p*assent», aux «*s*ervants *s*'agitent», au «*v*aguemestre qui arri*v*e»; du vaguemestre, nom emprunté à l'allemand *Wagenmeister*, maître des équipages, à sa vertu fragile — en français — de «maître du vague»: homme du courrier au trot ondulatoire qui vient pour rattacher les êtres par le chemin même de l'isolement.

Le *il y a* dit les multiples événements de la perception, du souvenir, de l'espoir, de la réflexion. Monologue d'instantanés autant que polylogue dans la continuité de la page. S'expriment aussi la voix commune et la dissimulation: «Il y a dit-on un espion qui rôde par ici invisible comme l'horizon dont il s'est indignement revêtu et avec quoi il se confond.» Du poème, le vers le plus long, comme si le on-dit ou l'invisible requéraient plus de discours qu'aucun autre sujet. La *dóxa* rôde toujours, aussi invisible que l'espion, à l'horizon de nos langages et de nos silences; mais elle n'est pas dissimulation, au contraire, elle ne cesse de se montrer, aveuglante d'évidence. L'outil de la comparaison est ambivalent: l'horizon est cette limite de la perception visuelle qui, à la limite, ne se voit jamais, en ce sens pas de meilleur déguisement que le vêtement de l'horizon; mais l'horizon est aussi la nuance bien connue du bleu des uniformes français (bleus comme la ligne bleue des Vosges à l'horizon du sol français), autrement dit l'ellipse du nom de couleur permet la division de la métaphore: l'invisibilité s'acquiert soit en revêtant les limites, soit en usurpant la capote bleue. La confusion est autant celle de l'espion avec son rôle que celle des deux références entre-

mêlées. La dissimulation est un jeu de l'entre-deux, l'espace entre le vêtement et la peau à laquelle il colle.

Certain par contre, inébranlable, statuaire, vertical par rapport à l'horizon, mais délicat et frêle, «Il y a dressé comme un lys le buste de mon amour». Auprès de cette fixité fragile, analogue au *je* qui attendait sa lettre, proche de l'inquiétude des prisonniers, «Il y a un capitaine qui attend avec anxiété les communications de la T.S.F. sur l'Atlantique». L'enchevêtrement des références fait que le *je* peut être identique à ce capitaine (nommé par exemple Guillaume Apollinaire), mais la diffraction des voix est également possible. Le texte est un prisme qui sait aussi bien déployer que replier la lumière des événements.

D'ailleurs à partir de cette instance atlantique, les références s'étendent aussitôt comme s'il suffisait de lâcher un mot pour que des événements lointains surgissent et pointent: «Il y a à minuit des soldats qui scient des planches pour les cercueils / Il y a des femmes qui demandent du maïs à grands cris devant un Christ sanglant à Mexico / Il y a le Gulf Stream qui est si tiède et si bienfaisant / Il y a un cimetière plein de croix à 5 kilomètres.» Encadrées par ces deux références indirectes à la mort (cercueils et croix), deux autres références qui dépassent la perception immédiate de l'événement. La mort n'est pas nommée, elle n'en a pas besoin, elle est l'horizon incessant du poème. Il suffit de l'allitération imitative des sifflantes de la scie ou de la plénitude d'un cimetière, temps (à minuit) ou espace (à 5 kilomètres) nettement déterminés: la mort est à la fois l'évidence de l'horizon et l'extrême limitation d'un hic et nunc. Au sein de ces références, deux vers de l'étranger. Le premier est un écho: la mort y est présente de l'implicite famine au sacrifice représenté; écho sonore aussi: les *m*, les *an* et surtout la reprise *maïs*, *cris*, *devant un*, dans le nom du *Christ*. Le second vers est inverse; il en appelle du flux, de la liquidité, des courants du milieu, Gulf Stream qui vient frotter son échine tiède contre les côtes françaises, rare notation de la douceur soulignée par l'augmentatif *si*.

La mort est si présente dans les cimetières qu'il y a trop-plein, les cimetières débordent: «Il y a un cimetière plein de croix à 5 kilomètres / Il y a des croix partout de-ci de-là.» Les cimetières sont, par ce trop-plein, comme vidés de leur fonc-

tion. La guerre est ce moment où les cimetières sont partout, stochastiquement disséminés, ayant perdu jusqu'à leur nom et leur titre au profit de leur signe réservé: les croix essaiment et fleurissent à l'instar des figuiers de Barbarie: «Il y a des figues de Barbarie sur ces cactus en Algérie.» Fruit qui pousse sur cette plante récalcitrante, rétive à toute caresse, fruit savoureux à la chair sanguine, mais issue de la Barbarie comme ce «nous» qui hachait le ventre d'une culture.

A cette Barbarie répond l'amour comme l'élasticité aux épines, la souplesse à la violence: «Il y a les longues mains souples de mon amour.» Toute tentative de lier les deux, d'assouplir le régime militaire paraît vaine, tout détournement des finalités guerrières est interdit par le *on* du pouvoir: «Il y a un encrier que j'avais fait dans une fusée de 15 centimètres et qu'on n'a pas laissé partir.» L'écriture est ce qui lie, ce qui rétablit la communication que la séparation a abolie. Transformer un obus en réservoir de communication, ce qui délie en ce qui lie ne peut être qu'un délit. L'ordinaire militaire entend limiter la prolifération des discours, l'enchevêtrement des références, la fluctuation des matières: l'autorité est peu poétique, même si la guerre, elle, l'est beaucoup plus avec ses obligations extraordinaires (de là que tant d'œuvres s'y exposent).

La guerre juxtapose le héros et le lâche, le sot et le rusé, l'ouvrier, le paysan et l'aristocrate: la guerre a quelque chose d'une fable (une fable venue avec la séduction des Enfers). Le poème est fait de cette juxtaposition, énoncés empiriques côtoient énoncés grammaticaux et leurs entre-deux: «Il y a ma selle exposée à la pluie / Il y a les fleuves qui ne remontent pas leurs cours / Il y a l'amour qui m'entraîne avec douceur.» Ce dernier vers est en effet partie d'une double métonymie liquide et passive (exposition à la pluie, fleuves ne se remontant pas, amour entraînant) qui permet de saisir l'amour sur ce modèle liquide à la douceur et à la souplesse reconnues (modèle du Gulf Stream). Dans le flux incessant des simulacres, il y a des événements, des rencontres hasardeuses; il y a aussi des conjonctions, nœuds stables de matière qui forment notre fond grammatical; entre eux, il est des chocs plus accrocheurs, des rencontres plus décisives: ils passent bien sûr, ils n'appartiennent qu'à l'histoire ou à la culture — et l'on sait

que les cultures meurent, que toute culture est le fruit d'une Barbarie qui tôt ou tard reprend son chemin d'épines —, mais ils sont parfois à deux doigts de la grammaire, ainsi de l'amour (et non plus mon amour) dont l'énoncé oscille, souplement, entre la nécessité et le luxe, peut-être pour montrer qu'ils ne sont que deux battements d'une même horloge.

Le travail des cultures dans leurs prises et leurs déprises s'avère toujours sisyphéen: «Il y avait un prisonnier boche qui portait sa mitrailleuse sur son dos.» Même si l'ordre de la guerre n'est pas universel; les guerres mondiales ne le sont que de nom: «Il y a des hommes dans le monde qui n'ont jamais été à la guerre.» Leur quotidien n'est pas tranché à vif. Ils peuvent encore y croire. C'est ainsi que le regard se renverse. L'attente du message atlantique avait déjà fait germer les occurrences étrangères. La séparation se voit maintenant de l'autre côté: c'est l'étranger qui découvre notre étrangeté, dans cette obstination à mourir: «Il y a des Hindous qui regardent avec étonnement les campagnes occidentales / Ils pensent avec mélancolie à ceux dont ils se demandent s'ils les reverront / Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité.» Les campagnes sont aussi bien représentation d'un plan (à la fois carte et projet) que terres grassement labourées, ou plutôt elles sont l'expression de leur séparation: les campagnes paysannes ne sont plus que campagnes militaires, les sillons ont gagné en profondeur et les engrais en sang, ils ont changé de matérialité, les arbres s'y perdent, les croix de bois mort germent à tout va. Tel est ce que voit le regard étranger: la possibilité de ne plus voir. L'art militaire est de dissimulation, il joue avec les limites, l'horizon de la mort est son quotidien. Le drame de la guerre a sans doute une guise poétique, mais sa teneur est inverse de la poésie: là où celle-ci ne fait qu'exhiber les apparences, celle-là tend à les supprimer. L'invisibilité est d'abord celle des apparences, autrement dit de l'existence elle-même, car ce qui «apparaît» dans l'absence des apparences n'est pas le réel ou la vérité, mais simplement l'absence d'être, sans que l'on puisse rien dire de plus (que pourrait-on dire du non-être?). *Tel est ce qui est signifié par la banale disparition dans le texte de l'anaphore «il y a»*. La guerre est la perte luxuriante du *il y a*. Les événements ne sont pas enfilés comme des perles sur le fil anaphori-

que du «il y a»: le «il y a» est leur impulsion et leur code, à la fois clef et tempo au début de chaque portée, le «il y a» est l'annonce minimale d'un mouvement non d'un état. Qu'il cesse et la course des phénomènes aussitôt se réifie.

«Il faut sauver les phénomènes», le slogan néo-platonicien est célèbre. On oublie parfois que son propos était fort délimité. Il s'agissait de sauver les apparences, apparemment trop complexes, du mouvement irrégulier des astres que l'on nommait «errants» *(plánetes)*. Pour cela il fallait imaginer des hypothèses qui pussent en rendre compte: l'astronomie grecque supposa donc que chaque planète se présentait dans une série de sphères homocentriques, chacune animée d'un mouvement uniforme dont la coordination avec le mouvement des autres donnait le mouvement apparent de la planète. L'hypothèse portait à la fois sur l'autonomie du mouvement d'une planète et sur son rapport matière-vitesse avec les autres. L'intéressant ici concerne le statut des hypothèses:

> Ainsi que l'écrit Proclus, dans sa polémique avec ceux qui prennent les hypothèses pour des principes non hypothétiques: «Ces hypothèses ont été conçues pour découvrir les mouvements des astres — qui, en vérité, ne diffèrent pas de leur apparence — c'est-à-dire pour rendre intelligible la mesure de ces mouvements.» Ainsi quand Newton inscrit son *Hypotheses non fingo* au seuil de la science moderne, assignant à celle-ci la tâche de déduire de l'expérience les causes *réelles* des phénomènes, l'expression «sauver les apparences» commence-t-elle cette lente migration sémantique qui, en la bannissant du champ de la science, la conduisit à assumer le sens péjoratif qu'elle a aujourd'hui encore[8].

A quoi sert donc l'hypothèse? En quoi sauve-t-elle les apparences? C'est que l'hypothèse rend intelligible l'errance apparente des astres et délivre alors les apparences de tous les «pourquoi» de la science: «En en rendant compte, 'l'hypothèse' montre l'errance de l'apparence comme apparence de l'errance» *(ibid.)*. L'apparence se trouve ainsi sauvée, épargnée, écartée de la mesure scientifique,

> pour une autre compréhension, qui la saisit désormais pour elle-même et en elle-même, *anhypothétiquement*, dans sa splendeur. Ce qui est rejoint alors est encore un élément sensible (d'où le terme d'idée qui indique une vision, *ideín*), non pas un élément sensible

> *présupposé* par rapport au langage et à la connaissance, mais bien *exposé* en eux, absolument. *(Ibid.)*

La littérature a de fait affaire à l'exposition. Elle expose ce qui s'expose, les multiples *il y a*... — et, par là, elle-même devient fort exposée.

La fiction esthétique n'est pas séparée du monde, elle n'en est pas non plus la suspension. Dans le règne général des apparences, l'art n'en est que la plus banale et la plus fragile des expositions — c'est en ce sens qu'il est miroir. L'existence sensible y devient plus sensible: le supplément ici gagné provient de ce que l'art ne cherche rien d'autre que les usages et les usures du sensible, mais aussi de ce que l'art, par le cadrage qu'il impose, par les juxtapositions contingentes qu'il rend nécessaires, rend opaque ce qui se désirait transparent, alloue plus de lenteur ou de vitesse à des matières et des formes diverses afin de leur trouver des synchronies inattendues ou trop connues. Toute œuvre ressortit à la banalité (au sens aussi des anciens fours banaux, ce qui est commun au ban d'un seigneur, d'où le risque constant d'être mis au ban de la communauté), elle est l'écriture d'une expérience de la contingence et une exhibition de sa légalité. Le projet n'est pas de rendre visible l'invisible, mais au contraire de *rendre visible le visible*, contre tout ce qui le rend invisible, transparent, évanescent — dont la guerre, mais tout aussi bien le quotidien et l'usage. C'est en ce sens que la littérature peut être dite parfois plus réelle que le réel, tant elle est factice, car elle fait apparaître le paraître qu'on ne voit jamais, pris qu'il est dans des buts, des fonctions, des utilisations, des contextes, des figures. La littérature ne suspend aucune règle, elle les traverse toutes, montrant l'objet au sein des différentes règles qui en régentent l'usage, juxtaposant ces différentes règles dans leurs économies propres, étudiant enfin leurs enchaînements probants. Elle circule à même tout le réseau des a priori. Et ce faisant elle rend l'a priori à l'aperception.

La fiction organise ces références multiples parce qu'elle peut ne vivre que de performance: œuvre de séduction. Elle s'ordonne à même l'écart, là réside son propre a priori. La fiction n'est qu'apparence sans doute. Sa force est justement là, qu'elle n'attende rien d'autre des apparences que de se mon-

trer comme apparence: empire des flux d'images aux matières fluctuantes en fonction de la vitesse, des rencontres, des attractions. A l'instar du temps, comme le dit Sextus Empiricus, quoique dans un sens différent, elle est l'événement des événements. Elle sait sauver non seulement les apparences, mais surtout leurs circulations — autrement dit leurs transformations. Dans la littérature se fixe ainsi l'économie de certains de ces déplacements, elle est un entre-deux, «le temps d'un sein nu entre deux chemises» comme dit Valéry. Car, en fin de compte, c'est le temps lui-même dans ses dissociations que la fiction nous donne à voir, indirectement ou directement. Le pouvoir de nommer et d'énoncer dépend de la mémoire, donc de la durée. S'il y a bien une certaine structure d'appel ou de promesse dans la littérature, elle vient de ce que nous sommes mémoire (Nietzsche déjà disait que je me fais mémoire pour être capable de promettre). Penser le problème de la fiction dans les évidentes apories de la référence et de l'existence fictionnelles, c'est renoncer à l'effectivité de la fiction, c'est s'ôter toute possibilité de comprendre comment et pourquoi «ça marche».

C'est que la littérature s'arrête aux apparences: des gestes, des mines, des tons — ou, pour le dire autrement, la fiction esthétique s'arrête à l'*aísthesis*. Or bien souvent on se croit tenu de chercher quelque chose au-delà ou en-deçà des apparences, maladie philosophique bien connue. Agatha Christie l'avait fort justement repérée, elle dont les détectives ne cessent de s'adosser solidement aux apparences (car les apparences sont fiables dans leur fluctuation même; ce sont elles qui nous portent, euphoriques): «Croyez-moi, la difficulté de commencer n'est rien en comparaison de celle où l'on doit s'arrêter»[9].

Pour penser la fiction on doit commencer par affirmer la continuité d'un univers rythmé de flux hétérogènes dans lequel elle se distingue radicalement de l'usage ordinaire du langage aussi bien que des tournures scientifiques ou philosophiques (différences de nature), mais où glissent et fluctuent les variations entre ces différences, entre autres parce que la fiction esthétique aurait pour caractéristique de se situer dans les intervalles de ces usages différents, de circuler précisément dans le mouvement même de la différenciation[10]. Cette cir-

culation est théoriquement concevable. Mais elle pose le problème de sa réception, de sa reconnaissance, de sa légitimité. C'est pourquoi la question épistémologique de la fiction ne saurait être vraiment résolue tant qu'on ne la lie pas étroitement à celle, esthétique, du jugement.

Eric Méchoulan
Graduiertenkolleg, Université de Siegen

NOTES

[1] Ludwig Wittgenstein, *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie: Band 1: Vorstudien zum zweiten Teil der «Philosophischen Untersuchungen»: Etudes préparatoires à la 2e partie des «Recherches philosophiques»*, éd. par G.H. von Wright et H. Nyman, trad. par G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985, § 946.

[2] John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech-Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 67.

[3] Theodor Adorno, *Paralipomena*, trad. par M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, p. 52.

[4] Ludwig Wittgenstein, *ibid.*, § 850.

[5] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 1985, p. 12. Sur cette question de l'effet, je me permets de renvoyer à mon article «Pour une rhétorique de l'effet: La Fontaine et *Le pouvoir des fables*», *Littérature*, décembre 1991.

[6] Quino, *Pour l'humour de l'art*, Paris, Ed. Glénat, 1982, p. 40.

[7] Guillaume Apollinaire, *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, préf. de M. Butor, Paris, Gallimard, «Poésie», 1979, pp. 148-149.

[8] Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, trad. par G. Macé, Paris, C. Bourgois, 1988, pp. 109-110.

[9] Agatha Christie, *Meurtre en Mésopotamie*, trad. par Louis Postif, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1967, p. 12.

[10] Ce serait là ce qui ferait la «vie» d'une œuvre au sens où pour Bergson «Tout se passe comme si la Vie se confondait avec le mouvement même de la différenciation, dans des séries ramifiées. Sans doute ce mouvement s'explique-t-il par l'insertion de la durée dans la matière: la durée se différencie d'après les obstacles qu'elle rencontre dans la matière, d'après la matérialité qu'elle traverse, d'après le genre d'extension qu'elle contracte», G. Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 96. L'œuvre d'art, vivante, serait ainsi ce qui se déplace dans l'intersection entre durée et matière.