

Žižek

Lacan &

ses partenaires
silencieux

NOUS

ANTI-FILOSOFIJE
KOLEKCIJA

Slavoj Žižek

**Lacan &
ses partenaires
silencieux**

NOUS
MMXII

Antiphilosophique Collection

Traduit de l'anglais par Christine Vivier

Publié avec le soutien

de la Région Basse-Normandie

© Slavoj Žižek

© Nous, 2012 pour la traduction française

isbn : 978-2-913549-77-7

Jacques Lacan a écrit qu'une avancée théorique ne se reconnaît jamais comme telle, ne saisit jamais elle-même sa véritable portée. Or cela vaut pour Lacan lui-même, pour son renouvellement de la théorie psychanalytique. Peut-être la meilleure façon de discerner cette dimension méconnue consiste à s'intéresser à ses interlocuteurs silencieux. Lacan a développé sa pensée dans un dialogue constant avec les grands noms, passés et présents, de la pensée et de l'art européens : Platon, Aristote, Thomas d'Aquin, Descartes, Kant, Hegel, Kierkegaard, Marx, Heidegger, ou encore Sophocle, Shakespeare, Racine, Goethe, Claudel, Joyce, Duras... Et si, cependant, il y avait une autre série de noms qui ne sont que rarement, voire jamais, cités par Lacan, mais qui sont secrètement liés à sa pensée et qui sont déterminants pour la comprendre vraiment ? Et si ces autres noms nous donnaient la clé pour accéder à ce que Jacques-Alain Miller appelait l'« autre Lacan », à la dimension de la pensée lacanienne qui fait voler en éclats l'image reçue de la « théorie lacanienne » et dont les conséquences – philosophiques *et* politiques – sont bien plus radicales que ce que l'on présuppose habituellement ?

Le présent ouvrage accomplit les premiers pas dans cette direction, en s'intéressant à certains « partenaires cachés » de Lacan dans les domaines de la littérature et de l'opéra. L'objectif ultime de ce livre n'est donc pas, comme on l'affirme en général, de permettre aux lecteurs d'aborder Lacan d'une nouvelle façon, mais plutôt de *déclencher une vague de paranoïa lacanienne* : de pousser les lecteurs à entreprendre leur propre travail et de commencer à discerner partout des thèmes lacaniens, de Shakespeare (non pas *Hamlet*, mais les pièces laissées de côté par Lacan) à Henry James, de Mozart à Kafka, dont la négligence presque totale par Lacan est la plus étrange de toutes.

I. Shakespeare, notre contemporain

Walter Benjamin affirmait que les œuvres d'art fonctionnent souvent comme des photos prises sur une pellicule pour laquelle on n'a pas encore découvert le révélateur, si bien qu'il faut attendre le futur pour les comprendre correctement. Il en va certainement de même pour William Shakespeare, dont la capacité de préfigurer des idées qui appartiennent en réalité aux époques ultérieures frôle souvent l'étrange. L'expression du mal diabolique n'a-t-elle pas été formulée, bien avant la célèbre phrase de Satan « Que le mal soit mon bien ! » dans *Le Paradis perdu* de Milton, par Shakespeare dans sa pièce *Titus Andronicus*, dans laquelle les derniers mots d'Aaron l'impénitent sont « Si dans ma vie j'ai fait du bien un jour, / Je m'en repens au plus profond de l'âme » ? Le court-circuit de Richard Wagner entre la vue et l'ouïe dans le dernier acte de *Tristan*, souvent perçu comme un moment clé du modernisme proprement dit (Tristan, agonisant, voit la voix d'Iseut), n'était-il pas déjà clairement formulé dans *Le songe d'une nuit d'été* ? Dans l'acte V, scène I, Bottom dit « Je vois une voix : rendons-nous à la fente, / Pour épier si je peux voir le visage de ma Thisbé (1) ». Et que penser de la définition extraordinairement moderne de la poésie que l'on trouve également dans l'acte V scène I du *Songe d'une nuit d'été*, où Thésée dit :

Le fou, l'amoureux, et le poète
Sont d'imagination tout entiers pétris ;
L'un voit plus de démons que le vaste enfer n'en peut contenir ;
C'est le fou. L'amoureux, tout aussi exalté,
Voit la beauté d'Hélène au front d'une Egyptienne.
L'œil du poète, roulant dans un parfait délire,
Va du ciel à la terre, et de la terre au ciel.
Et quand l'imagination accouche
Les formes de choses inconnues, la plume du poète
En dessine les contours, et donne à ce qui n'est qu'un rien dans l'air
Une demeure précise, et un nom.
Tels sont les tours d'une imagination puissante,
Il lui suffit de concevoir une joie,
Pour percevoir le messenger de cette joie.
Et, la nuit, si l'on se forge une peur,
Comme il est facile de prendre un buisson pour un ours (2) .

En effet, comme l'a formulé Mallarmé des siècles plus tard, la poésie parle de « *ce seul objet dont le Néant s'honore* ». Plus précisément, Shakespeare expose ici une triade : un fou voit des démons partout (croit voir un ours à la place d'un buisson) ; un amoureux voit la beauté sublime dans un visage ordinaire ; un poète « donne à ce qui n'est qu'un rien dans l'air / Une demeure précise, et un nom ». Ces trois cas se caractérisent par un écart entre la réalité ordinaire et une dimension éthérée et transcendante, mais cet écart se réduit progressivement : le fou perçoit simplement à tort un objet réel comme quelque chose d'autre, il ne le voit pas tel qu'il est (un buisson est perçu comme un ours terrifiant) ; un amoureux maintient la réalité de l'objet aimé, qui n'est pas annulée, mais simplement « transsubstantialisée » en l'apparence d'une dimension sublime (le visage ordinaire de l'être aimé est perçu tel qu'il est, mais il est *comme tel* élevé – je vois la beauté *en* lui, tel qu'il est) ; avec un poète, la transcendance est réduite à zéro, c'est-à-dire que la réalité empirique est « transsubstantialisée » – non pas en une expression ou matérialisation de quelque réalité supérieure, mais en une

matérialisation du *rien*. Un fou voit directement Dieu, il confond une personne avec Dieu (ou le diable) ; un amoureux voit Dieu (la beauté divine) dans une personne ; un poète ne voit une personne que sur fond du rien. (Si la seconde partie de l'argumentation est tout aussi intéressante, avec son argument « ontologique » proto-nietzschéen, les deux derniers vers, qui se fondent sur le bon sens ordinaire, le sont beaucoup moins – la peur vous fait percevoir ce qui n'est pas là, elle vous fait prendre un simple buisson dans la nuit pour un ours – que les vers précédents, plus précis : l'imagination substantialise une propriété – un trait, une émotion –, en imaginant celui qui la possède, sa cause.)

La dimension politique de cet aperçu est cruciale. Il n'est pas étonnant que l'obscène face cachée qui hante la dignité du signifiant-maître depuis son origine même, c'est-à-dire l'alliance secrète entre la dignité de la Loi et sa transgression, ait été en premier clairement exposée par Shakespeare dans *Troïlus et Cressida*. Il s'agit non seulement de sa pièce la plus étonnante, mais aussi d'une œuvre postmoderne avant la lettre* (3). Dans son étude influente, *La tragédie shakespearienne*, qui définissait les coordonnées de l'interprétation universitaire traditionnelle de Shakespeare, A.C. Bradley, le grand hégélien anglais, parlait d'une

certaine limite, d'un refoulement partiel de cet élément, dans l'esprit de Shakespeare, qui l'unit aux poètes mystiques et aux grands philosophes et musiciens. Dans une ou deux pièces, en particulier dans *Troïlus et Cressida*, nous sommes presque douloureusement conscients de ce refoulement ; nous ressentons une activité intellectuelle intense, mais en même temps une certaine froideur et dureté, comme si une force dans cette âme, à la fois la plus grande et la plus douce, était temporairement en suspens. Dans d'autres pièces, notamment dans *La Tempête*, nous avons constamment conscience de la présence de cette force (4).

Il y a de la vérité dans cette interprétation : c'est comme si il n'y avait pas de place dans *Troïlus* pour le caractère rédempteur du pathos et de la félicité métaphysiques qui, en un sens, annule les événements, à la fois horribles et ridicules, qui se sont produits. La première difficulté est déjà de catégoriser *Troïlus* : bien qu'il s'agisse sans doute de la pièce la plus sombre de Shakespeare, elle figure souvent parmi les comédies – ce qui est juste, puisque le pathos tragique, empreint de dignité, lui fait défaut (5). *Troïlus* joue le même rôle structurel dans l'œuvre de Shakespeare que *Così fan tutte* dans les opéras de Mozart : son désespoir est si profond que le seul moyen de le surmonter consiste à se réfugier dans la magie du conte de fée.

De nombreuses pièces de Shakespeare racontent une grande histoire (celle de Jules César, des rois d'Angleterre) ; ce qui fait de *Troïlus* une exception est que, tout en racontant une histoire connue, elle déplace l'accent sur des personnages mineurs et marginaux du récit original : *Troïlus* ne traite pas principalement d'Achille et d'Hector, de Priam et d'Agamemnon, son couple amoureux n'est pas Hélène et Priam, mais Cressida et Troïlus. Nous pouvons en ce sens affirmer que *Troïlus* préfigure l'un des procédés postmodernes paradigmatiques, celui qui consiste à raconter une histoire classique du point de vue d'un personnage marginal ; *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard procède ainsi avec *Hamlet*, tandis qu'ici, c'est Shakespeare lui-même qui fait ce travail. Ce déplacement sape également le procédé shakespearien habituel que l'on trouve dans ses chroniques royales et qui consiste à ajouter aux « grandes » scènes royales représentées avec dignité des scènes faisant intervenir les gens du peuple et introduisant ainsi le point de vue comique du sens commun. Dans les chroniques royales, ces intermèdes comiques renforcent les scènes nobles en jouant sur le contraste ; dans *Troïlus*, tout le monde, même le plus noble guerrier, est « contaminé » par une perspective ridicule qui les montre soit comme des personnages aveugles et bêtement pathétiques, soit comme impliqués dans d'impitoyables intrigues. L'« opérateur » de cette dé-tragédisation, l'agent

individuel dont les interventions sapent systématiquement le pathos tragique, est Ulysse. Cela pourrait paraître surprenant compte tenu de la première intervention d’Ulysse au conseil de guerre grec, dans l’acte I, où les généraux grecs (ou « gréciens » comme l’écrit souvent Shakespeare dans ce que l’on pourrait aujourd’hui appeler le style de Bush) essaient d’expliquer leur échec à occuper et détruire Troie après huit années de combat. Ulysse intervient en adoptant le point de vue des « vieilles valeurs » traditionnelles, en situant la véritable cause de l’échec des Grecs dans leur oubli de l’ordre hiérarchique où chaque individu est à sa place :

Les droits particuliers du commandement ont été négligés ;
Et voyez, autant de tentes grecques se dressent
Vainement sur cette plaine, autant s’y logent de vaines factions. [...]
Oh ! quand la hiérarchie est ébranlée,
Seule échelle qui accède à tous les hauts desseins,
L’entreprise est bien malade.
Comment les sociétés,
L’ordre dans les écoles, les confréries dans les cités,
Le commerce paisible entre rivages séparés,
Les droits de primogéniture et de naissance,
Le privilège de l’âge, des couronnes, des sceptres, des lauriers,
Pourraient-ils, sans la hiérarchie, garder leur place ?
Supprimez la hiérarchie, détendez cette corde,
Vous entendrez quelle dissonance s’ensuivra ! Tout se heurterait,
Tout se combattrait. Les eaux, contenues auparavant,
Enfleraient leur sein au-dessus des rivages Et feraient un marais de tout cet univers solide ;
La violence maîtriserait la faiblesse,
Et le fils brutal frapperait son père à mort ;
La force deviendrait le droit ; ou plutôt, le droit et le tort Dans leur conflit éternel, au centre duquel
réside la justice,
Perdraient leur nom, ainsi que la justice elle-même.
Tout, dès lors, se ramène à la force [...] (6) .

Quelle est donc la cause de cette destruction qui mène à l’horreur démocratique de la participation de chacun au pouvoir ? Plus loin dans la pièce, quand Ulysse veut convaincre Achille de rejoindre la bataille, il mobilise la métaphore du temps comme force destructrice qui sape progressivement l’ordre hiérarchique naturel : avec le temps, vos actes héroïques passés seront oubliés, votre gloire sera éclipsée par de nouveaux héros – donc si vous voulez continuer à voir briller votre gloire de guerrier, joignez-vous à la bataille :

Le Temps, seigneur, a sur le dos une besace
Où il jette des aumônes pour l’Oubli,
Monstre gonflé d’ingratitude :
Ces rogatons, ce sont les bonnes actions passées, qui sont dévorées
Aussi vite qu’elles sont accomplies, oubliées aussitôt
Que faites. Seule la persévérance, cher seigneur,
Conserve à l’honneur son éclat.
Avoir agi, c’est pendre
Démodé, comme une armure rouillée,

Dérisoire trophée. [...]

Oh, que la vertu ne cherche point

De récompense pour ce qu'elle a été ;

Car la beauté, l'esprit,

La naissance, la vigueur, les services méritoires,

L'amour, l'amitié, la charité, tout est sujet

À l'envie et à la calomnie du Temps (7).

La stratégie d'Ulysse est ici profondément ambiguë. Tout d'abord, il répète simplement son argumentation à propos de la nécessité de la hiérarchie (la hiérarchie sociale ordonnée), et décrit le temps comme la force corrosive qui sape les valeurs authentiques d'autrefois – un thème extrêmement conservateur. Cependant, il devient clair, après une lecture plus attentive, qu'Ulysse donne à son argumentation une touche cynique singulière : comment pouvons-nous lutter contre le temps, conserver les anciennes valeurs ? Non pas en leur restant directement fidèles, mais en leur ajoutant l'obscène *Realpolitik* de la manipulation cruelle, en trichant, en suscitant des dissensions entre les héros. Seule cette dimension cachée et sale, cette dissonance secrète, peut conserver l'harmonie (Ulysse joue avec la jalousie d'Achille, il s'en remet à l'émulation – le genre de comportements qui fonctionnent pour déstabiliser l'ordre hiérarchique, puisque ils indiquent que l'on n'est pas satisfait par la place subordonnée que l'on occupe dans le corps social). La manipulation secrète de la jalousie – c'est-à-dire la violation des règles et des valeurs mêmes que loue Ulysse dans son premier discours – est nécessaire pour contrecarrer les effets du temps et soutenir l'ordre hiérarchique de la subordination. Il s'agit là de la version d'Ulysse de la célèbre phrase de Hamlet : « Le temps est disloqué. Ô destin maudit, / Pourquoi suis-je né pour le remettre en place ? » – la seule façon de le « remettre en place » étant de contrecarrer la transgression de l'ordre ancien avec sa *transgression inhérente*, en mettant secrètement le crime au service de l'ordre. Le prix à payer pour une telle transgression est que l'ordre qui survit ainsi n'est qu'une parodie de lui-même, une imitation blasphématoire.

C'est pourquoi l'idéologie n'est pas simplement un mécanisme de clôture, consistant à tracer la limite entre ce qui est inclus et ce qui est exclu ou interdit, mais la réglementation continue de la non-clôture. Dans le cas du mariage, l'idéologie n'interdit pas simplement les liaisons extraconjugales ; sa principale intervention consiste à réguler le caractère inévitable de telles transgressions (pensons, par exemple, au fameux conseil du prêtre catholique à un mari volage : si vous avez vraiment des besoins que votre femme ne peut satisfaire, voyez discrètement une prostituée, trompez-la puis repentez-vous, mais ne divorcez surtout pas). De la sorte, une idéologie admet toujours l'échec de la clôture, et continue de réguler la perméabilité de l'échange avec ce qui lui est extérieur.

On ne devrait pas se soustraire à la question historiciste vulgaire : pourquoi Shakespeare était-il capable de voir tout cela ? Une partie de la réponse réside dans son moment historique (fin du 16^e, début du 17^e), le moment où la progression de la mélancolie se superpose à l'interdiction et à la disparition progressive des différentes formes de carnaval, de manifestation de « joie collective » dans la vie publique (8) – Hamlet, héros shakespearien par excellence, est clairement un sujet mélancolique. Mais quelle conclusion pouvons-nous tirer de cela ? La plus évidente serait que l'interdiction est première : elle a privé les individus d'une source essentielle de satisfaction libidinale, et cette perte a engendré la mélancolie ; la mélancolie témoigne du fait que les sujets modernes vivent dans un monde gris, sécularisé et désenchanté duquel a disparu l'expérience collective de la joie...

Et si, cependant, la causalité était inverse ? Et si la mélancolie *précédait* l'interdiction ? Et si l'interdiction était un moyen de résoudre l'impasse de la mélancolie ? Il convient d'être extrêmement

précis ici par rapport à la structure de la mélancolie. La mélancolie est non seulement l'échec du travail de deuil, la persistance de l'attachement au réel de l'objet, mais aussi son contraire : « la mélancolie présente le paradoxe d'une intention de deuil qui précède et anticipe la perte de l'objet (9) ». Là réside le stratagème du mélancolique : la seule façon de posséder un objet que nous n'avons jamais eu, qui était dès le départ perdu, est de traiter un objet que nous possédons encore entièrement comme s'il était déjà perdu. Le refus du mélancolique d'accomplir le travail de deuil prend ainsi la forme de son exact opposé, d'un faux spectacle de deuil superflu et excessif, le deuil d'un objet qui n'est pas encore perdu. C'est ce qui donne à la relation amoureuse mélancolique cette saveur unique (à l'exemple de la relation entre Newland et la Comtesse Olenska dans *L'Âge de l'innocence* de Wharton) : bien que les partenaires soient toujours ensemble, fous amoureux l'un de l'autre, se délectant de la présence de l'autre, l'ombre de leur séparation future obscurcit déjà leur relation, si bien qu'ils perçoivent leurs plaisirs présents sous l'égide de la catastrophe (la séparation) à venir (dans un parfait renversement de l'idée courante selon laquelle il faut endurer les épreuves présentes dans la perspective du bonheur qui en émergera). Pour résumer, la personne en deuil fait le deuil de l'objet perdu et « le tue une deuxième fois » en symbolisant sa perte, tandis que le mélancolique n'est pas simplement celui qui est incapable de renoncer à l'objet ; c'est celui qui tue l'objet une deuxième fois (le considère comme perdu) avant même que celui-ci ne soit effectivement perdu. Comment pouvons-nous résoudre ce paradoxe du deuil d'un objet qui n'est pas encore perdu, qui est toujours là ?

La clé de cette énigme réside dans la formulation de Freud selon laquelle le mélancolique n'est pas conscient de ce qu'il a perdu dans l'objet perdu (10). Nous devons introduire ici la distinction lacanienne entre objet et objet-cause du désir : alors que l'objet du désir est simplement l'objet désiré, la cause du désir est l'élément distinctif en raison duquel nous désirons l'objet désiré (un détail, un tic, dont nous sommes en général inconscients et que nous percevons même parfois à tort comme l'obstacle, comme ce en dépit de quoi nous désirons l'objet). Peut-être cet écart entre l'objet et la cause explique-t-il également la popularité de *Brève rencontre* au sein de la communauté homosexuelle : la raison ne tient pas simplement au fait que les rencontres furtives des deux amants dans les couloirs sombres et sur les quais de la gare « ressemblent » à la façon dont les homosexuels étaient obligés de se rencontrer dans les années 1940, puisqu'ils n'étaient pas autorisés à flirter au grand jour. Loin de constituer un obstacle à la satisfaction du désir homosexuel, cet élément fonctionnait en réalité comme sa cause : privée de cette situation clandestine, la relation homosexuelle perd une bonne part de son attrait transgressif. Ce que met en scène *Brève rencontre* n'est donc pas l'objet du désir homosexuel (puisque le couple est hétérosexuel), mais sa cause. Aussi, il n'est pas étonnant que les homosexuels expriment souvent leur opposition à la politique libérale de légalisation totale des couples homosexuels : leur opposition s'appuie non pas sur la conscience (justifiée) du mensonge de ces politiques, mais sur la peur qu'une fois privé de son obstacle/cause, le désir homosexuel lui-même ne s'émousse.

De ce point de vue, le mélancolique n'est pas avant tout le sujet fixé sur l'objet perdu, incapable d'accomplir son travail de deuil, mais plutôt le sujet qui possède l'objet mais a perdu son désir pour lui, parce que la cause qui le faisait désirer cet objet a disparu, a perdu son efficacité. Loin d'accentuer à l'extrême la situation du désir frustré, du désir privé de son objet, la mélancolie représente la présence de l'objet lui-même privé du désir pour lui. La mélancolie surgit lorsque nous obtenons finalement l'objet désiré, mais en sommes déçus. Dans ce sens précis, la mélancolie (la déception face à tous les objets empiriques, positifs, parmi lesquels aucun ne peut satisfaire notre désir) est effectivement le commencement de la philosophie. Par exemple, une personne qui a vécu toute sa vie dans une ville et qui est finalement contrainte de déménager est, bien entendu, attristée par la

perspective d'être jetée dans un nouvel environnement. Or, qu'est-ce qui la rend réellement triste ? Ce n'est pas la perspective de quitter l'endroit où elle a vécu de nombreuses années, mais la peur bien plus subtile de perdre son attachement même pour cet endroit. Ce qui m'attriste est le fait que je suis conscient que, tôt ou tard – plus tôt que je ne veux bien l'admettre –, je vais m'intégrer dans une nouvelle communauté et oublier l'endroit qui aujourd'hui représente tant de choses pour moi. Ce qui me rend triste est la conscience que je perdrai mon désir pour (ce qui est aujourd'hui) mon lieu de vie.

Nous pouvons ainsi en conclure que la mélancolie précède l'interdiction. Ce qui rend la mélancolie si accablante est que les objets sont là, disponibles, mais que le sujet ne les désire simplement plus. En tant que telle, la mélancolie est inscrite dans la structure même du sujet moderne (du « moi ») : l'interdiction a pour fonction de pousser le sujet à sortir de la léthargie mélancolique et de garder son désir vivant. Si, dans la mélancolie, l'objet est présent, disponible, alors que la cause du désir du sujet pour cet objet est absente, le pari de l'interdiction est qu'en privant le sujet de l'objet, elle réanimera la cause du désir.

Nous devrions relire les passages dans *Richard II* qui tournent autour de l'objet *petit a*, l'objet-cause du désir en adoptant cette perspective. Pierre Corneille (dans son *Médée*, 11/6) en a donné cette jolie description : « Souvent je ne sais quoi qu'on ne peut exprimer / Nous surprend, nous emporte et nous force d'aimer ». N'est-ce pas là l'objet *petit a* dans toute sa pureté – à condition qu'on le complète par son autre version : « ... et nous force d'haïr » ? Ainsi, nous devrions ajouter que le lieu de ce « je ne sais quoi » est le sujet désirant lui-même : je suis l'énigme de l'Autre, si bien que je me trouve dans l'étrange position (comme dans les romans policiers) de celui qui se sent tout d'un coup persécuté, traité comme s'il savait (ou possédait) quelque chose, portait un secret, mais ignorait totalement la teneur de ce secret. La formule de l'énigme est ainsi : « Que suis-je pour l'Autre ? Quel objet suis-je pour le désir de l'Autre ? »

En raison de cet écart, le sujet ne peut jamais s'identifier immédiatement et entièrement à son titre ou à son masque symbolique (11) : l'hystérie consiste précisément en un questionnement de son titre symbolique : « Pourquoi suis-je ce que tu dis que je suis ? » Ou, pour citer la Juliette de Shakespeare : « Pourquoi suis-je ce nom ? » Il y a une certaine vérité dans le jeu de mots entre « hystérie » et « historia » : l'identité symbolique du sujet est toujours historiquement déterminée, conditionnée par une constellation idéologique spécifique. Nous sommes ici en présence de ce que Louis Althusser appelait l'« interpellation idéologique » : l'identité symbolique qui nous est conférée résulte de la manière dont l'idéologie dominante nous « interpelle » – comme citoyens, démocrates ou chrétiens. L'hystérie apparaît lorsqu'un sujet commence à interroger – ou à se sentir mal à l'aise dans – son identité symbolique : « Tu dis que je suis ton bien-aimé ; qu'est-ce qui en moi fait ça de moi ? Qu'est-ce que tu vois en moi qui te fait me désirer de cette façon ? » *Richard II* est la pièce de Shakespeare sur l'hystérisation par excellence (contrairement à *Hamlet*, pièce par excellence sur le caractère obsessionnel). Elle a pour thème le questionnement progressif par le Roi de sa propre « royauté » – qu'est-ce qui fait de moi un roi ? Qu'est-ce qui reste de moi si on me retire le titre symbolique de « roi » ?

Je n'ai ni nom ni titre – pas ce nom que j'ai reçu sur les fonts – qui ne soit usurpé. Hélas, jour de malheur ! Moi qui ai consumé tant d'hivers, ne plus savoir de quel nom m'appeler ! Oh que ne suis-je un factice roi de neige offert au grand soleil de Bolingbroke, afin de fondre et me réduire en gouttes d'eau (12) !

Dans la version slovène, « ne plus savoir de quel nom m'appeler » est traduit par : « Pourquoi suis-je ce que je suis ? » Bien que cette traduction présente une trop grande liberté poétique, elle rend

correctement l'idée essentielle de la phrase : privée de ses titres symboliques, l'identité symbolique de Richard fond comme celle d'un roi de neige sous les rayons du soleil. Le sujet hystérique est le sujet dont l'existence même suscite un doute et un questionnement radical, son être entier est soutenu par l'incertitude de ce qu'il est pour l'Autre ; dans la mesure où le sujet existe uniquement en tant que réponse à l'énigme du désir de l'Autre, le sujet hystérique est le sujet par excellence. Contrairement à lui, l'analyste représente le paradoxe du sujet désubjectivé, du sujet qui assume entièrement ce que Lacan appelle la « destitution subjective », c'est-à-dire qui s'échappe du cercle vicieux de la dialectique intersubjective du désir et devient un être acéphale de pure pulsion. En ce qui concerne cette destitution subjective, *Richard II* de Shakespeare nous réserve une autre surprise : non seulement la pièce met en scène l'hystérisation progressive du malheureux roi, mais à l'apogée de son désespoir, avant sa mort, Richard met en œuvre un autre déplacement de son statut subjectif qui équivaut à une destitution subjective :

Je me suis évertué à égaler au monde la prison où je vis, mais comme le monde est peuplé et que je suis ici la seule âme qui vive, j'y échoue ; et pourtant cette égalité, je la ferai jaillir de force. Je prouverai que ma cervelle est la femelle de mon esprit, ledit esprit le père, et qu'à eux deux ils procréent toute une génération de pensées pullulantes : et ces mêmes pensées peupleront ce petit monde, pareilles pour les humeurs à la gent qui peuple le monde ; car nulle pensée ne trouve en soi sa plénitude : les meilleures d'entre elles, celles-là, disons, qui embrassent les choses divines, sont emmêlées de doutes et dressent le Verbe même contre le Verbe, opposent par exemple : « Laissez venir à moi les petits enfants » à cet autre passage : « Il est aussi malaisé d'advenir au Royaume des Cieux qu'à un chameau de passer par le trou d'une aiguille. » Quant aux pensées nourries d'ambition, elles complotent d'impossibles prodiges, comme de prétendre, à l'aide de ces pauvres ongles sans force, se frayer un passage à travers les flancs rocheux de ce dur monde, les murs bourrus de ma prison, et, n'y parvenant point, meurent dans leur orgueil. Celles qui visent à la sérénité persuadent les hommes qu'ils ne sont pas les premiers galériens de la fortune, ni n'en seront les derniers, comme ces malheureux au pilori, qui offrent naïvement ce refuge à leur honte que beaucoup y ont été, que d'autres encore y viendront, et trouvent dans cette pensée une manière de soulas, du fait qu'ils mettent leurs propres infortunes sur le dos de leurs prédécesseurs en ladite peine. Je joue ainsi à moi tout seul maints personnages, dont aucun n'est content : quelquefois je suis roi, alors des trahisons me font souhaiter d'être un mendiant, et mendiant me voilà ; sur quoi l'accablement de la misère me persuade que j'étais mieux quand j'étais roi ; et roi je redeviens, pour bientôt m'aviser que Bolingbroke me détrône, et retomber à rien... Mais quoi que je puisse être, ni moi-même ni aucun homme qui n'est qu'homme ne saurions trouver contentement en rien, hormis dans le soulagement même de n'être rien... Serait-ce de la musique ? (*musique*) Ha, ha ! respectez la mesure ! Comme la suave musique se fait aigre quand on fausse la mesure et qu'on rompt l'harmonie ! Ainsi de la musique des vies humaines ; mais moi qui ai l'ouïe assez fine pour percevoir ici une mesure boiteuse sur des cordes mal tempérées, dans le concert de mon gouvernement et de mon temps, je n'ai pas eu d'oreille pour entendre se dérégler mes propres temps. J'ai mésusé du temps, le temps maintenant mésuse de moi, car maintenant il fait de moi l'horloge qui le dénombre : mes pensées sont les minutes qui scandent par des soupirs leurs progrès dans mes yeux, eux-mêmes le visible cadran que mon doigt, tel une aiguille, montre sans cesse du fait qu'il en essuie les larmes. Bien plus, le son qui sonne l'heure, ce sont les plaintes retentissantes qui viennent m'ébranler le cœur, c'est à savoir le timbre : ainsi soupirs, larmes et plaintes marquent les minutes et les quarts et les heures ; mais mon temps de vie court la poste, monté sur l'orgueilleuse joie de Bolingbroke, tandis que je

suis ici comme un nigaud, à faire pour lui office de jaquemart... Cette musique me rend fou, qu'elle s'arrête, car si des fous en ont été rappelés à la raison, il semble qu'en moi elle rende fou l'homme de raison ; et pourtant, béni soit le cœur qui m'en fait don ! car c'est là un signe d'amour, et l'amour montré à Richard est un rare joyau en ce monde perdu de haine. (13)

Il est crucial de comprendre le changement qui se produit avec l'intervention de la musique au milieu du monologue. La première partie est une description solipsiste de la réduction progressive au néant, au pur vide du sujet \$: Richard commence par comparer sa prison au monde ; mais dans sa prison il est seul, alors que le monde est peuplé ; pour résoudre cette antinomie, il pose ses pensées elles-mêmes comme ses compagnons de cellule. Richard demeure dans les fantasmes engendrés par une mère (son cerveau) et un père (son âme). (Le pandémonium dans lequel il réside, dans lequel coexistent, côte à côte, le plus haut et le plus bas, est illustré par le magnifique *montage** eisensteinien de deux fragments bibliques, « Laissez venir à moi les petits enfants » (référence à Luc 18 : 16, Matthieu 19 : 14 et Marc 10 : 14) contrebalancé par « Il est aussi malaisé d'advenir au Royaume des Cieux qu'à un chameau de passer par le trou d'une aiguille » (référence à Luc 18 : 25, Matthieu 19 : 24 et Marc 10 : 25). En lisant ces deux fragments ensemble, nous découvrons un Dieu surmoïque cynique qui nous enjoint avec bienveillance de venir à lui dans un premier temps, puis qui ajoute avec sarcasme, comme après avoir bien considéré les choses (« Oh, au fait, j'ai oublié de mentionner... »), qu'il est quasiment impossible de venir à lui. Le problème posé par cette solution est que si le roi et ses pensées constituent une multitude de gens, alors, prisonnier de ce monde fantasmagorique et sans substance, la consistance substantielle de son moi explose, il est contraint de représenter « à lui seul maints personnages ». Et, conclut-il, il oscille effectivement entre le fait d'être un roi, un mendiant, etc. – la vérité de tout cela et le seul moyen de trouver la paix, c'est d'accepter de n'être rien.

Dans la seconde partie, la musique intervient comme un objet, comme une vraie « réponse du Réel ». Cette deuxième partie comporte à son tour deux ruptures. Premièrement, dans sa veine rhétorique habituelle, Richard se sert de cette intrusion pour, une fois encore, former une métaphore : les dissonances de la musique lui rappellent qu'il était lui-même un roi « dérégulé » (désaccordé), incapable de jouer les bonnes notes lorsqu'il dirigeait le pays, provoquant ainsi la disharmonie ; alors qu'il fait preuve d'une grande sensibilité pour l'harmonie musicale, cette sensibilité lui fait défaut quand il s'agit d'harmonie sociale. Cette « dislocation » est liée au temps, dans la mesure où le temps n'est pas simplement « disloqué », mais signale en tant que tel une dislocation, c'est-à-dire que le temps existe *parce que les choses* sont d'une certaine manière disloquées. Ainsi, incapable de soutenir plus longtemps cette différence métaphorique, Richard met en œuvre une *identification* véritablement psychotique *avec le symptôme*, avec le rythme musical assimilé au cryptogramme de son destin : comme un intrus extraterrestre, la musique le parasite, le colonise, son rythme lui impose de s'identifier au temps, une identification littérale et psychotique, où il n'a plus besoin d'horloge, mais, dans une vision terrifiante, il *devient* l'horloge (à la manière de ce que Deleuze célébrait comme le « devenir-machine »). Richard semble poussé par la musique dans une folie douloureuse si extrême que le seul moyen qu'il ait de se débarrasser de cette pression insupportable de la musique consiste à s'identifier directement à elle... Dans l'un des épisodes de *Au cœur de la nuit*, un film britannique fantastique à sketches sorti en 1945, Michael Redgrave joue un ventriloque qui devient jaloux de sa marionnette, peu à peu rongé par le sentiment qu'elle veut le quitter pour un concurrent ; à la fin de l'épisode, après avoir détruit la marionnette en lui saccageant la tête, il est hospitalisé ; lorsqu'il se réveille de son coma psychique, il s'identifie à son symptôme (la marionnette), et se met à parler et à déformer son visage comme elle. Nous sommes ici en présence de l'identification en tant que fausse issue : ce qui se présentait au début comme un objet partiel (la marionnette est une poupée fixée sur sa main droite, c'est littéralement sa main qui acquiert une vie autonome, comme la main d'Ed Norton

dans *Fight Club*) devient un double à part entière, engagé dans une rivalité mortelle avec le sujet. Or, puisque la consistance du sujet repose sur ce symptôme-double, et puisqu'il lui est structurellement impossible de se débarrasser du symptôme, la seule issue possible, l'unique façon de mettre un terme à la tension est de s'identifier directement à elle, de devenir son propre symptôme (dans une parfaite homologie avec *Psychose* d'Hitchcock, où la seule façon pour Norman de se débarrasser de sa mère à la fin du film est de s'identifier à elle, de la laisser prendre possession de sa personnalité et, utilisant son corps comme un ventriloque utilise sa marionnette, de parler à travers lui).

Enfin, un autre changement se produit vers la fin du monologue, dans les trois dernières lignes : la musique, d'abord vécue comme une violente intrusion qui pousse Richard dans la folie, apparaît maintenant comme une « marque d'amitié » apaisante. Pourquoi un tel changement ? Et s'il s'agissait simplement du retour à la musique réelle qu'il entend : c'est une « marque d'amitié » lorsqu'elle est séparée de la dimension métaphorique par laquelle elle lui rappelle la disharmonie de son royaume. Nous devons comprendre la qualification de la musique comme « marque d'amitié » dans son strict sens lacanien : comme une réponse du réel grâce auquel le mouvement circulaire et répétitif de la pulsion se réconcilie avec – est intégré dans – l'ordre symbolique.

II. Le choix de Kate, ou le matérialisme de Henry James

Il peut paraître surprenant de qualifier Henry James d'écrivain par excellence de l'histoire, de l'impact de l'histoire sur les sphères les plus intimes de l'expérience. Cependant, nous pouvons déjà apercevoir cette dimension proprement historique au niveau du style : le style de James, dans ses œuvres de la maturité, se caractérise principalement par ce que Chatman a appelé la « nominalisation psychologique (14) », la transformation de « John observait X » en « l'observation de John portait sur X » ; de « Tu n'es pas assez fière » en « Ta fierté n'est pas assez grande ». Les verbes qui désignent l'activité ou l'expérience psychique sont nominalisés, et une telle procédure fait intervenir une entité abstraite là où il n'y avait précédemment qu'un acteur humain ; les personnages eux-mêmes (les personnes diégétiques) tendent à devenir les « soutiens des abstractions » : « Les pensées et les perceptions dans l'univers de James sont des entités plus que des actions, des choses plus que des mouvements (15) ». Les abstractions psychologiques acquièrent ainsi leur propre vie, elles sont non seulement le vrai sujet de ses textes, mais également les véritables agents qui interagissent – dans *Les ailes de la colombe*, la conscience peut « pousser un soupir », une impression peut devenir un « témoin »... Par conséquent, à travers les différentes formes d'ellipse que James pratique, l'agent humain d'une action tend à disparaître complètement – en témoigne son usage abondant du pronom personnel neutre. En outre, on peut lier à cela l'aversion de James pour les adjectifs, qui semblent ajouter une qualification à une entité préexistante – son moyen favori pour les éviter consistait à remplacer la forme classique nom-adjectif par l'adjectif nominalisé suivi par « de » et le nom. Dans *Les ailes de la colombe* nous ne trouvons pas une charmante démonstration du besoin qu'ont Kate et Merton l'un de l'autre, mais le « charme de la démonstration » de ce besoin ; Kate ne manifeste pas sa gaieté gracieuse, mais la « grâce de la gaieté » ; elle ne fait pas preuve d'une libre imagination, mais d'une « liberté de l'imagination » – dans tous ces cas, encore une fois, la qualité elle-même devient une chose.

L'utilisation fréquente par James de la deixis va dans le même sens, notamment dans sa forme extrême que Chatman appelle la « deixis appositive », dans laquelle un pronom est donné en premier, anticipant le sujet réel qui lui est apposé en suivant, comme dans la toute première phrase des *Ailes de la colombe*, : « elle attendait, Kate Croy, l'arrivée de son père ». Un écart minimal est ainsi introduit entre le « elle » anonyme et sa qualification déterminée, indiquant la nature floue et aléatoire de chaque qualification. La deixis n'est pas simplement l'ersatz d'une personne ou d'une chose déterminée précédemment introduite ; elle représente plutôt un X innommable (une sorte de Chose nouménale kantienne – et n'oublions pas que « chose » est un autre des termes favoris de James) qui échappe à toute qualification. Dans un strict parallèle avec la nominalisation des verbes, le sujet est, de nouveau, réduit à un anonyme « soutien des abstractions ». Le sujet n'est pas une chose à laquelle des attributs sont attachés ou sujette au changement ; c'est une sorte de contenant vide, un espace dans lequel des choses peuvent être situées.

Il est difficile, pour toute personne versée dans la critique marxiste des renversements idéologiques spéculatifs hégéliens (dans lesquels un prédicat abstrait devient le Sujet du processus alors que les « individus réels » sont réduits à ses prédicats subordonnés) de résister à la tentation de (dis) qualifier ces procédures de style comme des indices de la chute de James dans la « réification idéologique bourgeoise ». C'est d'autant plus difficile qu'il ne se fonde pas, pour déplacer l'accent des noms à leurs propriétés, sur l'idée « dialectique » classique de la priorité du processus sur les choses prises dans ce processus, du « devenir » sur l'« être ». James se situe ici aux antipodes du « bergsonisme » de Proust : au lieu de présenter le flux du devenir comme la vérité des êtres fixes, comme le processus qui les engendre, il transforme les verbes et les prédicats eux-mêmes (les signes

du processus du devenir, de ce qui arrive aux choses ou ce qui les détermine) en « choses ». Cependant, à un niveau dialectique plus profond et véritablement hégélien, les choses sont bien plus complexes : c'est le fait même que James nominalise les prédicats et les verbes, qu'il les transforme en agents substantifs, qui *désubstantialise effectivement le sujet*, le réduisant à un espace formel vide dans lequel la multitude des agents interagissent, un peu comme les théories néo-darwiniennes contemporaines selon lesquelles la subjectivité est le lieu d'une lutte pour la survie et la reproduction.

Cependant, dans la mesure où le cas paradigmatique de la critique marxiste susmentionnée de la réification d'une abstraction idéologique est l'argent, nous constatons sans surprise que le sujet ultime de l'œuvre de Henry James est l'effet de la modernisation capitaliste sur la vie éthique : l'indétermination et la contingence fragilisent l'ancienne dépendance aux formes stables prescrivant comment agir et évaluer les actes des autres ; il n'existe plus de cadre fixe qui nous permette de trouver notre voie (éthique). Cependant, la prouesse de James c'est que, tout en assumant pleinement cette rupture de la modernité et en soulignant l'erreur de tout retour aux anciennes mœurs, il évite le relativisme éthique et l'historicisme, c'est-à-dire la relativisation des normes et des valeurs éthiques, leur réduction à l'expression d'un processus historique (économique, psychologique, politique) sous-jacent et fondamental. Loin de nous renvoyer à nous-mêmes, à notre expérience individuelle, ce déclin d'un cadre socio-normatif stable rend encore plus tangible notre *dépendance* radicale aux autres :

cette nouvelle situation d'indétermination et de contingence pourrait elle-même révéler un état social différent, dans lequel les revendications [des autres] sont vécues différemment, impliquent quelque chose de nouveau, ne sont plus directement nécessaires pour mener ma propre vie, pour lui donner du sens, pour évaluer et juger. Le problème moral principal ne devrait pas être de savoir si je peux justifier rationnellement la façon dont je traite les autres, mais de reconnaître, et de mettre en œuvre, la dépendance par rapport aux autres sans laquelle le processus de toute justification (toute invocation de critères normatifs communs) ne peut être enclenché. [...] Cette incertitude, ce doute et cette profonde ambiguïté, cette indétermination du sens [...] rendent possible et exigent même une forme de dépendance, une dépendance au niveau de la possibilité de la conscience elle-même, et la reconnaissance « réalisée » d'une telle dépendance, qui forme maintenant la nouvelle expérience morale, les revendications et les droits de chacun par rapports aux autres, à laquelle s'intéresse [James] (16).

Ce déplacement est, bien entendu, à proprement parler hégélien : l'incertitude elle-même, l'absence d'un repère socio-éthique fixe, loin de simplement nous condamner au relativisme moral, ouvre un champ « supérieur » de l'expérience éthique, celui de l'intersubjectivité, de la dépendance mutuelle du sujet, du besoin, non seulement de se fonder sur les autres, mais également de reconnaître le poids éthique des revendications des autres par rapport à soi. L'éthique en tant que système de normes n'est donc pas simplement donnée, elle est elle-même le résultat du *travail* éthique de la « médiation », de la reconnaissance de la légitimité des demandes des autres par rapport à moi. En d'autres termes, dans le passage hégélien de la Substance au Sujet, la substance (par exemple, au niveau social, la substance éthique, les mœurs qui soutiennent un mode de vie donné) ne disparaît pas, simplement, son statut change : la substance perd son caractère substantiel, elle n'est plus vécue comme une fondation solide donnée d'avance, mais comme une fiction symbolique fragile, quelque chose qui existe seulement dans la mesure où les individus la traitent comme telle, ou seulement dans la mesure où ils se rapportent à elle comme à leur substance éthique. Il n'existe pas directement de « substance éthique », la seule chose « existant réellement » est l'interaction incessantes des individus, et c'est uniquement cette activité qui la maintient vivante.

On dit que certaines choses ne peuvent être trouvées que si l'on se perd avant de les découvrir. Ce paradoxe proprement hégélien ne nous donne-t-il pas la formule de la quête jamesienne de la position éthique ? Celle-ci ne peut être « trouvée », formulée, qu'après que nous nous soyons perdus, uniquement lorsque nous avons accepté qu'il n'y a pas de substance éthique donnée fournissant à l'avance les coordonnées précises de notre jugement éthique, qu'un tel jugement ne peut surgir que de notre propre travail de réflexion éthique, sans aucune garantie extérieure. L'idée n'est pas que nous soyons ici en présence du simple mouvement hégélien de l'aliénation (la perte) et de la récupération de soi (trouver une position stable) ; ce dont il s'agit est bien plus précis : *c'est le mouvement même de la « perte » (le fait de perdre sa substance éthique) qui ouvre l'espace au travail éthique de la médiation qui seule peut apporter la solution.* La perte est ainsi non pas réparée, mais entièrement revendiquée comme libératrice, comme une ouverture positive. (17)

Tout cela signifie que l'espace des romans de James est profondément laïque, post-religieux ; paradoxalement, cette dimension est presque entièrement obscurcie dans *La princesse Casamassima*, chef d'œuvre négligé de James qui traite directement d'un sujet sociopolitique (18) . Les limites de *Casamassima* sont évidentes : en s'intéressant à la question des anarchistes révolutionnaires dans les taudis du Londres des années 1880, James se lance dans une sorte d'épreuve intellectuelle, dans « une tentative d'utiliser la pure puissance, la puissance d'appréhension de l'intelligence pour deviner ce qu'il ne connaissait pas réellement (19) ». Là réside la différence avec ses chefs d'œuvres comme *Portrait de femme* ou *Les ailes de la colombe*, dans lesquels il est parfaitement à l'aise avec l'objet traité ; dans *Casamassima*, James est tout simplement incapable de se confronter directement aux contours de la politique révolutionnaire : il ne connaît pas la trame intérieure de ce sujet explosif. C'est pour dissimuler cette lacune qu'il se lance dans des descriptions complexes des impressions produites par les taudis londoniens, en faisant preuve d'une grande compassion pour les pauvres qui souffrent et n'ont pas les moyens de s'exprimer. Cet échec apparaît on ne peut mieux par les personnages du roman : James peut donner de brillantes descriptions des types révolutionnaires individuels (Poupin, Schinkel, Muniment), mais il est totalement incapable de rendre compte du mouvement révolutionnaire collectif : « Il a commis l'erreur de croire que le tout était égal à la somme de ses parties ; que si vous avez fait le tour des radicaux, vous avez saisi le radicalisme (20) ».

Cependant, il y a encore une leçon fondamentale, souvent oubliée ou mal comprise, à tirer de *La princesse Casamassima* : rendre l'impasse dans sa dimension radicale est bien plus pertinent que les simples solutions progressistes. L'opinion commune à propos de ce livre est qu'il représente le caractère conservateur de James dans toute sa pureté ; son message est le conservatisme esthétique – les grands monuments de la culture et le mode de vie « civilisé » des classes supérieures justifient la souffrance de millions d'individus. Aujourd'hui, ce problème se pose peut-être à nous d'une manière encore plus exacerbée : les sociétés d'abondance libéral-démocratiques et leur culture contre des milliards de pauvres dans le tiers monde, le recours à la violence terroriste... Cependant, en abordant le problème de la sorte, le livre est bien plus ambigu et radical qu'il ne semble. Le premier indice réside dans le fait plutôt superficiel que tous les personnages révolutionnaires des classes inférieures sont décrits comme des individus fondamentalement sympathiques, alors que les membres de l'aristocratie sont clairement présentés comme des personnes vaniteuses et vulgaires. James est donc loin d'adopter l'attitude conservatrice résignée consistant à dire « préservons ce que nous pouvons du grand héritage culturel, même s'il a causé la souffrance de millions d'individus anonymes » : tous les individus qui représentent cet héritage sont faux, ils suivent un rituel vide, leur finesse ne sert qu'à masquer leur vulgarité. L'impasse est donc réelle, il n'existe pas d'issue facile, le suicide de Hyacinth Robinson avec lequel se termine le livre signale une antinomie insoluble : l'impossibilité de choisir entre les droits des dépossédés et la culture noble. Plus précisément, ce que Hyacinth ne peut réunir ce

sont les deux côtés d'une vue parallaxique – un aspect qui caractérisait James lui-même avec sa

capacité à distinguer les deux faces d'une question. Hyacinth lui aussi, jusqu'à sa destruction, peut voir chaque aspect de la question si bien que la seule chose qu'il lui reste à faire est se détruire, ce qui est en soi une affirmation symbolique, la seule œuvre d'art à sa portée (21).

La principale différence entre Hyacinth et James est que ce dernier était capable de « surmonter » son incapacité à agir, son refus de participer à la vie, de le transformer en art d'écrire. C'est pourquoi, paradoxalement, l'incapacité de Hyacinth à passer à l'acte (et à tuer une personnalité des classes supérieures) est également un signe de son manque de créativité : « le refus de Hyacinth de détruire est également une incapacité à créer, et reflète des conflits intérieurs plus profonds dans l'histoire (22) ». Nous devrions ainsi renverser le célèbre lieu commun selon lequel la rage destructrice est un signe d'impuissance créatrice : toute percée créatrice authentique commence par un geste négatif de destruction, par une remise à zéro (23). Loin de concerner seulement les subtilités des investissements libidinaux intimes, l'écart de parallaxe est donc de la plus haute importance politique. Il suffit de rappeler la structure narrative des romans d'Henning Mankell, qui est sans doute l'écrivain de romans policiers le plus important aujourd'hui et qui n'a aucune affinité avec l'univers de James. La plupart des enquêtes policières de Mankell, qui se déroulent à Ystad, ville du sud de la Suède, et ont pour héros l'inspecteur Kurt Wallander, suivent la même formule : elles commencent par un court prologue se déroulant dans un pays pauvre du tiers monde, puis l'intrigue proprement dite se déplace à Ystad. L'Autre de l'histoire mondiale actuelle – les pays pauvres du tiers monde – est ainsi inscrit dans l'univers des enquêtes de Wallander ; ce grand Autre de l'histoire mondiale doit rester dans l'ombre, comme une cause absente lointaine. Dans un de ses romans (*Les chiens de Riga*, le deuxième de la série des enquêtes de Wallander), Mankell viole la règle et permet à Wallander d'intervenir directement auprès de l'Autre de l'histoire : au cours de son enquête sur le meurtre d'un couple de Russes dont les corps ont été retrouvés sur la côte près d'Ystad, Wallander se rend en Lettonie, où il se trouve impliqué dans l'*imbroglio* du grand événement du jour, l'explosion de l'indépendance nationale et l'effondrement de l'Union soviétique – il n'est pas étonnant que le roman soit un échec criant, peu crédible et ridiculement prétentieux. Comme si cela ne suffisait pas, Wallander rencontre ici sa maîtresse (temporaire), la veuve d'un honnête enquêteur de la police de Lettonie dont le nom est Liepa Baiba (« liepa » signifie en slave « beau », si bien que nous avons une « belle baby »...).

Cet Autre absent qu'est le tiers monde est, cependant, présent dans l'univers artistique et dans la vie de Mankell d'une façon étonnante : le « vrai » Mankell partage son temps entre Ystad et Maputo (la capitale de la Mozambique), où il gère un petit théâtre pour lequel il écrit et dirige les pièces jouées par les comédiens locaux ; il a aussi écrit deux romans non policiers qui se déroulent dans le contexte désespéré de la Mozambique actuelle. Et c'est ce point seulement qui nous amène à la véritable prouesse de Mankell : parmi les écrivains contemporains, il est un *artiste sans équivalent de la vue parallaxique*. Autrement dit, les deux perspectives – celle de la ville cossue d'Ystad et celle de Maputo – sont irrémédiablement « désynchronisées », si bien qu'il n'existe pas de langage neutre nous permettant de les traduire l'une dans l'autre, encore moins d'en postuler une comme la « vérité » de l'autre. En fin de compte, la seule chose que nous puissions faire dans les conditions actuelles consiste à rester fidèle à ce clivage comme tel, à l'enregistrer. Toute attention exclusive sur les sujets des pays développés tels que l'aliénation et la marchandisation du capitalisme avancé, la crise écologique, les nouveaux racismes et les nouvelles formes d'intolérance, etc., ne peut qu'apparaître cynique face à la pauvreté, à la famine et à la violence extrêmes du tiers monde. D'un autre côté, les tentatives de qualifier de triviaux les problèmes des pays développés en comparaison des catastrophes « réelles » permanentes du tiers monde ne sont pas moins hypocrites : porter son attention sur les « problèmes

réels » du tiers monde est le moyen par excellence de fuir, d'éviter de faire face aux antagonismes de notre propre société. Rappelons-nous, dans les années 1980, la description habile que proposa Jameson de l'impasse dans laquelle se trouvait le dialogue entre la nouvelle gauche occidentale et les dissidents d'Europe de l'Est, de l'absence de tout langage commun entre eux :

Pour résumer, l'Est souhaite parler en termes de puissance et d'oppression ; l'Ouest en termes de culture et de marchandisation. Il n'y a réellement aucun dénominateur commun dans cette lutte initiale pour les règles discursives, et nous nous retrouvons finalement avec la comédie inévitable de chaque camp bredouillant des réponses vides de sens dans son propre langage préféré (24).

N'en va-t-il pas de même de Mankell en personne, de son travail aussi bien que de sa vie ? Conscient de l'absence de dénominateur commun entre Ystad et Maputo, et en même temps conscient que les deux villes représentent les deux aspects de la même constellation, il se déplace entre les deux perspectives, essayant de distinguer dans chacune les échos de son opposé. C'est grâce à cette insistance sur la nature irréparable du *clivage*, sur l'échec de tout dénominateur commun, que l'œuvre de Mankell donne un aperçu de la *totalité* de la constellation mondiale actuelle.

Revenons à l'impasse finale de *Casamassima* de James. Peut-être devrions-nous introduire ici la différence sexuelle : loin de révéler une sorte d'indécision et de passivité « féminines », l'impasse dans laquelle se trouve Hyacinth indique précisément son incapacité à accomplir véritablement l'acte féminin. Le geste féminin négatif aurait constitué ici la seule manière de sortir de cette impasse, de couper le nœud gordien, en répétant *mutatis mutandis* ce que fait Isabel Archer à la fin du *Portrait de femme*. C'est dans *Les ailes de la colombe* que nous découvrons ce qui est sans doute la version finale et suprême de ce geste. Ce roman présente un des cas où la seule façon d'interpréter correctement une scène ou une histoire consiste à la lire de différentes manières, à plusieurs reprises, en adoptant à chaque fois la perspective de l'un des héros. *Les ailes de la colombe* est le roman d'une épreuve morale – mais *qui* subit cette épreuve ? Rappelons-nous *3h10 pour Yuma* de Delmer Daves, l'un des derniers grands westerns dans lequel l'acte principal n'est pas accompli par le personnage central, qui se révèle être la cible de l'épreuve éthique, mais par le personnage secondaire, qui pourrait même être la source de la tentation. *3h10 pour Yuma* raconte l'histoire d'un pauvre fermier (Van Hefiin) qui, afin de gagner les 200 dollars dont il a grand besoin pour sauver son bétail menacé par la sécheresse, accepte d'escorter un bandit (Glenn Ford) dont la tête est mise à prix, de l'hôtel où il est retenu prisonnier jusqu'au train qui le conduira à la prison de Yuma. Bien entendu, le film met en scène l'histoire classique d'une épreuve éthique ; tout au long du film il semble que la personne soumise à l'épreuve soit le fermier lui-même, exposé comme il l'est aux tentations, dans le style du film plus célèbre (sans que cela soit mérité) *Le train sifflera trois fois* : tous ceux qui ont promis de l'aider l'abandonnent quand ils découvrent que l'hôtel est encerclé par le gang qui a juré de sauver son chef ; le prisonnier lui-même tour à tour menace le fermier et essaye de l'acheter... Cependant, la dernière scène change totalement, de manière rétrospective, notre perception du film : à côté du train qui quitte déjà la gare, le bandit et le fermier se retrouvent face à face avec le gang entier qui attend le bon moment pour tuer le fermier et libérer ainsi son chef. Dans ce moment de tension, alors que le fermier semble se trouver dans une situation désespérée, le bandit se tourne tout à coup vers lui et dit : « Fais-moi confiance ! Sautons ensemble dans le wagon ! » En bref, c'est le bandit lui-même qui subissait l'épreuve, l'apparent agent de la tentation : à la fin, il est rattrapé par l'intégrité du fermier et sacrifie sa propre liberté pour lui... Or nous devrions aborder *Les ailes de la colombe* de la même manière, et résoudre cette question sans aucune ambiguïté : tout recours aux platitudes sur le prétendu caractère « ouvert » ou « indécis » du récit est une excuse, une faiblesse de la pensée. Encore une fois, Pippin a

raison de souligner que l'exploit de James est de soutenir catégoriquement que la spécificité déterminante et fondamentale de la modernité est l'absence de toute substance éthique transcendante, tout en évitant simultanément d'adopter la position facile du relativisme éthique.

Le candidat le plus évident est Milly, l'héritière américaine qui souffre d'une maladie mortelle : nous pouvons lire avec *Les ailes de la colombe* un roman racontant comment Milly, après avoir découvert le complot dont elle est victime, trouve le moyen d'accomplir un acte autonome, non pas en sabotant le complot, en se vengeant, mais en jouant avec lui jusqu'au bout. Les moments décisifs du roman se produisent lorsqu'un savoir indésirable (et même le savoir du savoir) est imposé aux personnages ; comment ce savoir affectera-t-il leurs actes ? Que fera Milly en apprenant le lien entre Densher et Kate et le complot auquel l'amour que lui témoigne Densher s'avère appartenir ? Comment Densher réagira-t-il en apprenant que Milly connaît le plan qu'il a élaboré avec Kate ? Ici la personne qui est mise à l'épreuve est Milly : en découvrant le complot, elle réagit par un geste de sacrifice et laisse sa fortune à Densher. Ce geste entièrement altruiste représente, bien entendu, une manipulation bien plus profonde que le complot de Kate : le but de Milly est de détruire le lien entre Kate et Densher en léguant son argent à Densher. Elle assume librement et met en scène sa propre mort comme un sacrifice autodestructeur qui, avec le legs, devrait permettre à Kate et Densher de vivre heureux pour toujours... ce qui constitue en réalité le meilleur moyen d'anéantir toute perspective de bonheur pour eux. Elle leur laisse sa fortune, les plaçant en même temps dans l'impossibilité éthique d'accepter son cadeau. Nous connaissons tous la forme élémentaire de politesse, celle du geste symbolique vide, un geste – une offre – qui est censé être rejeté. Dans *Une prière pour Owen* de John Irving, un jeune garçon est extrêmement bouleversé après avoir tué accidentellement la mère de John – son meilleur ami, le narrateur. Pour montrer la profondeur de son désarroi, il remet discrètement à John sa collection complète de photos en couleur des stars du baseball, sa possession la plus précieuse ; cependant, Dan, le beau-père de John, un homme sensible, lui dit que la meilleure chose à faire est de rendre le cadeau. Nous sommes ici en présence de l'échange symbolique dans sa dimension la plus pure : un geste accompli pour être rejeté. L'aspect essentiel, la « magie » de l'échange symbolique est que, bien qu'à la fin nous nous trouvions dans la même situation qu'au début, le résultat global de l'opération n'est pas zéro mais un gain distinct pour les deux parties, un pacte de solidarité. Et ne trouvons-nous pas quelque chose de similaire dans nos pratiques quotidiennes ? Quand, après m'être engagé dans une compétition féroce avec mon ami le plus proche afin d'obtenir une promotion, je gagne, ce qu'il convient de faire est de lui proposer de me retirer, afin qu'il obtienne la promotion, et la réaction appropriée de sa part consiste à refuser mon offre – de la sorte, peut-être pouvons-nous sauver notre amitié. L'offre de Milly est l'exact opposé d'un tel geste élémentaire de politesse : bien qu'il s'agisse également d'une offre censée être refusée, ce qui la distingue de l'offre symbolique vide est l'alternative cruelle qu'elle impose à ceux à qui elle s'adresse. Je vous offre ma fortune comme preuve suprême de ma gentillesse de sainte, mais si vous acceptez mon offre, vous serez marqués de la tâche indélébile de la culpabilité et de la corruption morale ; cependant, si vous faites ce qu'il convient et rejetez mon offre, vous ne serez pas pour autant simplement vertueux : *votre refus lui-même fonctionnera comme un aveu rétroactif de votre culpabilité*. Ainsi, quoi que fassent Kate et Densher, le choix même auquel le legs de Milly les confronte les rend coupables. En tant que tel, le sacrifice « éthique » de Milly est faux :

En désirant sa mort de cette façon, Milly meurt effectivement pour « continuer à rêver », pour conserver le fantasme qui l'a soutenue comme sujet désirant. La mort de Milly rappelle ainsi, bien que de façon inverse, le rêve rapporté par Freud du père dont l'enfant crie qu'il est en train de brûler. Dans le rêve freudien, le père se réveille, *afin de continuer à rêver*, c'est-à-dire afin d'éviter la confrontation traumatique exprimée par les cris de l'enfant. Milly, au contraire,

meurt pour éviter de se réveiller ; elle meurt afin de conserver le fantasme du désir [...]. Sa solution « hystérique » ne consiste ainsi qu'à rester fidèle à l'obstacle réconfortant qui nous empêche de jamais parvenir à la réalisation absolue du désir. La mort de Milly est donc, dans le sens lacanien précis, une mort éthique, une mort réalisée conformément au désir (25) .

Bien que je sois d'accord avec la description que fait Jôttkandt du geste sacrificiel de Milly comme solution hystérique, je suis tenté de proposer le jugement éthique opposé. Jôttkandt se fonde sur l'idée simplifiée de l'éthique lacanienne selon laquelle le désir est hystérique : comme si, le désir étant avant tout le désir de sa propre insatisfaction, désir de rester un désir, l'acte éthique véritable consistait à continuer à rêver, à repousser la satisfaction, à conserver le fantasme du désir... Que penser de la *traversée* du fantasme ?

La seconde perspective que nous pouvons adopter pour lire le roman est celle de Densher. En tant que parfait contrepoint de Milly, il tombe dans le piège tendu par sa bonté sacrificielle : il ne peut pas accepter le bonheur (l'argent plus la femme qu'il aime). C'est ici Densher qui est mis à l'épreuve : en refusant l'argent de Milly, il fait preuve d'« élévation morale »... Mais est-ce vraiment le cas ? À la fin du roman, l'enveloppe contenant l'argent fonctionne chez James comme un objet hitchcockien : non pas le célèbre MacGuffin, mais le « sale » objet hitchcockien qui se diffuse dans le sujet, jetant un mauvais sort à celui qui le possède (26) . Densher brûle la lettre, refuse le cadeau de Milly : loin de représenter un acte éthique, ce geste est faux, tout autant que le sacrifice de Milly, et Kate a raison d'affirmer que si Densher n'aimait pas réellement Milly lorsqu'elle était vivante, il l'aime morte – faux amour s'il en est (27) .

Cela nous amène au véritable héros éthique du roman, Kate, qui ne saurait en aucun cas être disqualifiée comme froide manipulatrice, ni comme simple victime des circonstances. C'est elle qui dit « non » à la fin du roman (en quittant Densher), dans un moment véritablement kierkegaardien dans lequel *l'éthique elle-même constitue la tentation* : Kate a raison de ne voir dans le refus « éthique » de l'argent par Densher qu'un geste hypocrite, elle a raison de supposer que la seule chose véritablement éthique que Densher aurait pu faire, même par rapport à Milly, aurait été d'*accepter* son cadeau. Son acte éthique – le seul véritable acte éthique de tout le roman – est son refus de se marier avec Densher dans les conditions dictées par l'acceptation des termes du fantasme de Milly. Elle comprend le paradoxe : c'est précisément en refusant l'argent de Milly que Densher prouve sa fidélité au fantasme de cette dernière.

21 grammes d'Alejandro Inarritu (scénario de Guillermo Arriaga) présente un étonnant parallèle formel avec *Les ailes de la colombe*. Ses trois personnages principaux se retrouvent « entre les deux morts » : Paul est en sursis, il est en train de mourir à cause de l'échec de sa transplantation cardiaque ; Cristina est une morte-vivante, totalement dévastée par la mort accidentelle de son mari et de ses deux enfants ; Jack, qui a accidentellement causé leur mort, est un ancien taulard qui retrouve une vie de famille en se convertissant au christianisme. Comme dans *Les ailes de la colombe*, chacun des trois personnages implique sa propre perspective dans laquelle on peut lire l'histoire entière ; et, comme dans *Les ailes de la colombe*, l'histoire a pour thème le geste sacrificiel consistant à faire passer une mort inévitable pour un acte libre. À la fin du film, Jack entre dans la chambre d'hôtel dans laquelle se trouvent Paul et Cristina et leur demande, dans un éclat de violence désespéré, de le tuer ; Cristina lui obéit et se met à le frapper avec un tisonnier, le tuant presque ; à ce moment précis, Paul, qui regarde impuissant la scène, saisit l'arme et se suicide :

Il va mourir parce que sa transplantation cardiaque a échoué, donc s'il se suicide, son geste sera si percutant qu'il mettra un terme à la violence. S'il tire en l'air peut-être s'arrêteront-ils

pendant un moment, je ne sais pas. Mais s'il se suicide, il sait que son sacrifice sera tel que toute violence entre Cristina et Jack cessera. [...] Le seul moyen qu'il ait pour détourner l'attention de Cristina du meurtre de Jack est de se suicider. Je pense qu'il s'agit d'un acte d'amour (28) .

21 grammes nous met donc face au même dilemme interprétatif que celui des *Ailes de la colombe* : le geste sacrificiel suicidaire est-il un véritable acte éthique ou pas ? À la différence des *Ailes de la colombe*, la réponse est oui : il n'y a pas de mise en scène narcissique de la mort dans le suicide de Paul, pas de stratégie manipulatrice consistant à utiliser sa mort comme un cadeau destiné à saboter secrètement ce qu'il semble rendre possible. Paul se trouve dans une situation paradoxale dans laquelle la seule façon de changer les choses, d'interrompre le flot catastrophique de violence, n'est pas d'intervenir dans ce dernier, mais de se tourner vers soi, de se prendre soi-même pour cible.

Revenons à la Kate de James : nous ne pouvons discerner les vrais contours de son acte qu'en lisant plus attentivement les dernières pages du roman. Avant la scène que nous avons analysée, Densher a reçu des avocats de Milly à New York une épaisse enveloppe remplie d'argent – le legs que lui fait Milly de la majeure partie de sa fortune ; il a ensuite envoyé l'enveloppe non ouverte à Kate. Dans la dernière scène du roman, Kate entre dans la chambre de Densher où l'enveloppe, qu'elle a manifestement ouverte, se trouve en évidence sur la table. Densher manifeste sa déception par rapport à Kate qui, en ouvrant l'enveloppe, a échoué à son épreuve ; il refuse d'avoir quoi que ce soit à voir avec l'argent et la défie de l'épouser sans cet argent ou de le perdre au profit de la liberté et de l'argent – il veut échapper à toute connaissance de l'argent souillé. Elle pense qu'il a peur, et avance que, bien qu'il n'ait pas été amoureux de Milly de son vivant, il l'est maintenant, après sa mort : il est amoureux du souvenir de Milly. Il lui propose de l'épouser immédiatement, « comme nous étions », mais elle lui dit en partant : « nous ne serons jamais plus comme nous étions ! » Nous devons comprendre cette fin abrupte en la rapprochant de l'intervention de l'analyste qui conclut la séance, une fin soudaine et inattendue qui élève un détail marginal au statut de coupure révélatrice. Parmi les films récents, *Before Sunset*, qui est au demeurant plutôt médiocre et prétentieux, fait partie des rares films qui mettent en œuvre un tel art de la fin inattendue. Un couple (Ethan Hawke et Julie Delpy) qui a passé une nuit ensemble à Vienne se rencontre par hasard neuf ans plus tard à Paris ; ils n'ont que peu de temps pour discuter car Hawke, écrivain célèbre, doit prendre un avion dans quelques heures. Leur conversation légère prend progressivement un tour sérieux quand il devient évident qu'aucun des deux ne s'est remis du traumatisme de leur première rencontre ; alors qu'il est déjà en chemin pour l'aéroport, Delpy l'invite à l'accompagner dans son appartement pendant que sa limousine attendra dehors. En buvant un thé, leur conversation redevient légère, ils parlent des chansons de Nina Simone, et, dans une imitation parodique du style dansant de Simone, Delpy fait le commentaire ironique : « Ce garçon va rater son avion ». Passage à Hawke qui approuve d'un signe de la tête avec un sourire : « Je sais ». Coupure dans l'obscurité, fin du film... De la même manière, la remarque de Kate qui conclut *Les ailes de la colombe* est une remarque faite en passant qui fonctionne néanmoins, grâce à sa position stratégique à la fin du roman, comme un *point de capiton*. Les dernières pages si brillantes du roman, qui sont sans doute l'accomplissement suprême de James (29) , commencent directement *in medias res*, avec l'objet hitchcockien :

Elle avait posé sur la table, en arrivant, la longue enveloppe, substantiellement remplie, qu'il lui avait envoyée dans une autre plus grande. Il ne l'avait d'ailleurs pas regardée – sûr qu'il était de désirer ne jamais la revoir ; de plus, elle présentait par hasard le côté de l'adresse, de sorte qu'il ne « vit » rien, et ce fut seulement, refusant de se tourner vers l'objet en question, les yeux de Kate que sa remarque lui fit regarder. « Ce n'est pas 'mon cachet', ma chérie ; et

j'avais l'intention – que s'est efforcée d'exprimer ma lettre – de vous l'offrir comme ne m'appartenant pas (30) . »

L'objet est ici clairement exposé dans sa dimension « hitchcockienne », comme matérialisation d'un investissement libidinal intersubjectif (remarquons la phrase clé : « de sorte qu'il ne 'vit' rien, et ce fut seulement, refusant de se tourner vers l'objet en question, les yeux de Kate que sa remarque lui fit regarder » – l'objet est directement présenté comme le relais d'une tension intersubjective). Un tel objet n'est jamais possédé : nous ne le manipulons pas, c'est l'objet qui détermine ce que nous sommes, sa possession nous affecte d'une manière incontrôlable. Notons l'ordre syntaxique « anormal » jamesien par excellence (non pas le classique « Elle avait posé sur la table la longue enveloppe en arrivant... », ou, mieux, « En arrivant, elle avait posé sur la table la longue enveloppe... ») : pour créer un suspens proto-hitchcockien, l'objet – le point de convergence libidinal – n'est nommé qu'à la fin, son apparition est retardée. Qui plus est, une première lecture rapide crée une confusion grammaticale : on a tendance à lire la phrase ainsi : « Elle s'était posée sur la table, en arrivant, dans la longue enveloppe », donnant lieu à une scène insensée quasi-surréaliste où Kate elle-même est enveloppée dans la longue enveloppe sur la table ; ce n'est qu'en arrivant à la fin de ce passage, c'est-à-dire en remarquant l'absurdité du résultat de notre première lecture et en le relisant à nouveau, que nous en saisissons le sens. L'élégance de cette complication tient au fait qu'elle déplace l'accent de la personne (Kate) à l'objet (la lettre). Non seulement cet objet est hitchcockien, mais nous pouvons facilement visualiser ce paragraphe comme la scène d'un film hitchcockien : d'abord l'échange de regards, ensuite seulement, lentement, la caméra s'approche de l'objet, le point de convergence de la scène...

— Voulez-vous dire que la lettre m'appartient à ce point-là ?

— Eh bien, appelons-la, si nous voulons, « leur » lettre – celle des braves gens de New York, auteurs de cette communication. Si le cachet est brisé, c'est bien ; mais nous aurions pu, vous savez, ajouta-t-il bientôt, la leur renvoyer intacte et inviolée. Accompagnée seulement, dit-il en souriant malgré son angoisse, d'une lettre particulièrement aimable (31) .

Puisque l'objet-lettre est maudit, comme dans la « La lettre volée » de Pœ, la première réaction est d'échapper à son emprise en refusant d'agir comme son destinataire, et, de la sorte, éviter d'être pris dans son tourbillon, de *ne pas s'en mêler*.

Kate écouta ces paroles avec le simple brave battement de paupières par lequel un malade courageux indique à la main exploratrice du médecin qu'il a atteint l'endroit douloureux. Il comprit aussitôt qu'elle s'y attendait, et devant cette preuve insigne qu'elle était trop intelligente pour être prise au dépourvu, il vit luire certaines possibilités. Son intelligence – pour s'exprimer simplement – était capable de s'appliquer à tout.

— Est-ce ce que vous voudriez que nous fissions ?

— Ah ! Il est trop tard pour le faire – disons, idéalement ; maintenant, avec cette preuve que nous sommes au courant... !

— Mais vous n'êtes au courant de rien, reprit-elle avec une grande douceur.

— Je fais allusion, poursuivit-il sans tenir compte de sa remarque, à ce qui eût été un geste élégant. Renvoyer la lettre, avec l'assurance de notre plus haute considération, sans en prendre connaissance – avec, comme preuve, l'état de l'enveloppe – voilà qui eût été vraiment satisfaisant.

Elle réfléchit un instant. « Vous voulez dire l'état de l'enveloppe prouvant que le refus n'est pas provoqué par l'insuffisance de la somme ?

Densher eut l'air de sourire de l'expression, quelque fantasque qu'elle fût, de son humour. « Mais oui – quelque chose de ce genre.

— De sorte que si le contenu est connu – de moi tout au moins – cela gâche la beauté du geste (32) ?

Le statut *intersubjectif* du savoir, du « contenu connu » est ici déterminant : non pas simplement le savoir, mais le *savoir à propos du savoir de l'Autre*. Rappelons-nous le renversement final dans *l'Âge de l'innocence* d'Edith Wharton (l'écrivain féminin jamesien par excellence), dans lequel le mari qui nourrissait depuis de longues années un amour passionné illicite pour la comtesse Olenska, est, après la mort prématurée de sa femme, libre de rejoindre sa bien-aimée. Cependant, lorsque, en chemin pour la rejoindre, il apprend par son fils que sa jeune épouse *savait* depuis toujours qu'il était secrètement amoureux de la comtesse, son union avec cette dernière devient pour lui impossible... Là réside l'énigme du savoir : comment est-il possible que toute l'économie psychique d'une situation change radicalement non pas quand le héros apprend directement quelque chose (un secret longtemps refoulé), mais quand il *en vient à savoir que l'autre* (qu'il pensait à tort ignorant) *le savait également depuis toujours* et prétendait juste ne pas savoir afin de préserver les apparences ? Qu'y a-t-il de plus humiliant que la situation d'un mari qui, après un long adultère secret, apprend tout d'un coup que son épouse savait tout depuis le début, mais se taisait par politesse ou, même pire, par amour ? D'une manière strictement similaire, épouser Kate tout en acceptant l'argent de la défunte Milly devient pour Densher impossible lorsqu'il apprend que Milly connaissait le complot qu'il avait fomenté avec Kate...

— Cela crée cette différence que l'espoir – que j'avais, je l'avoue, caressé – de vous voir me rapporter la lettre intacte est déçu.

— Vous n'avez pas exprimé cet espoir dans votre missive.

— Je ne le voulais pas. Je voulais vous laisser libre. Je voulais – oui, si vous désirez le savoir – voir ce que vous feriez.

— Vous vouliez mesurer mes possibilités d'indélicatesse ?

Il continuait toujours, maintenant ; une sorte de tranquillité d'esprit — due à la présence, dans l'atmosphère, d'une chose qu'il n'aurait encore pu nommer – lui était venue. « Je voulais, dans un cas aussi intéressant, vous mettre à l'épreuve. »

Le visage de Kate exprima combien elle était frappée de l'air de Densher. « C'est un cas intéressant. Je doute qu'il y en eût jamais, dit-elle, les yeux fixés sur lui, de meilleur.

— Plus le cas est intéressant, meilleure est l'épreuve.

— Comment savez-vous, demanda-t-elle en guise de réponse, ce dont je suis capable ?

— Je l'ignore, ma chère ! Mais avec le cachet intact, je l'aurais su plus tôt.

— Je vois. » Elle comprenait. « Mais moi je n'aurais rien su du tout ; Et vous n'auriez pas su, non plus, ce que j'ai appris (33). »

Ce sont là les conditions de l'épreuve hypocrite de Densher : il lui a envoyé la lettre fermée, en s'attendant à ce qu'elle ne l'ouvre *pas*. Il espérait ainsi qu'ils pourraient conclure une sorte de pacte d'ignorance, en scellant leur union (le mariage) dans le refus non seulement d'accepter le cadeau,

mais même de connaître la nature de ce cadeau. Nous sommes ici en présence d'un moment véritablement mélodramatique, qui constitue une partie essentielle (et souvent négligée) de l'imaginaire de James, et que l'on trouve aussi, entre autres, dans le quatrième épisode du *Décatalogue* de Krzysztof Kieslowski, dans lequel la fille « honore son père » en brûlant d'un désir incestueux pour lui. La question est de nouveau : est-il préférable d'ignorer certaines choses ? À la fin, le père et la fille détruisent ensemble la lettre qui répond à la question de savoir s'il est réellement son père, acceptant de fonder leur relation sur cette ignorance – non pas un mensonge, mais le retrait consensuel hors de la vérité, l'attitude du « mieux vaut ne pas savoir » la vérité sur la paternité contenue dans la « lettre d'une mère inconnue » (elle était inconnue de la fille puisqu'elle est morte quelques jours après lui avoir donné naissance). Pour maintenir l'équilibre libidinal fragile et sensible de la vie quotidienne, la lettre *ne devrait pas* parvenir à destination. Contrairement à cette solution, Kate, en ouvrant la lettre, signale son refus de « vivre un mensonge ».

— Permettez-moi de vous dire tout de suite, répondit-il, que si vous êtes disposée à remédier à mon ignorance je vous prie instamment de ne pas le faire.

— Craignez-vous donc l'effet des remèdes ? Ne pouvez-vous agir qu'aveuglément ? »

Il attendit quelques minutes. « À quel acte faites-vous allusion ?

— Mais au seul acte au monde que vous méditez sans doute. Refuser – ce qu'elle a offert. N'existe-t-il pas une expression consacrée dans ce cas ? Refuser le legs ?

— Vous oubliez quelque chose, dit-il après une pause. C'est que je vous prie de vous joindre à moi pour le faire. »

Son étonnement l'adoucit, sans toutefois atténuer en rien son assurance.

— Comment puis-je me « joindre » à vous pour une question qui ne me concerne en rien ?

— Par un simple mot.

— Lequel ?

— Votre consentement à mon refus.

— Mon consentement ne signifie rien, puisque je ne peux rien empêcher.

— Vous pouvez parfaitement tout empêcher. Comprenez-le bien », dit-il. Elle sembla envisager une menace dans ces paroles.

— Voulez-vous dire que vous ne refuserez pas sans mon consentement ?

— Oui. Je ne ferai rien.

— Ce qui, comme je le comprends, signifie accepter. »

Densher s'arrêta un instant. « Je ne ferai rien d'officiel.

— Vous voulez dire, je suppose, que vous ne toucherez pas à l'argent ?

— Je ne toucherai pas à l'argent. »

Ces paroles – bien qu'il les eût fait pressentir – rendirent un son grave.

— Et qui, dans ce cas, y touchera ?

— Tous ceux qui le voudront ou qui le pourront. »

Elle se tut de nouveau pour ne pas en dire trop. Mais lorsqu'elle parla, il avait été plus loin. « Comment puis-je y toucher sinon par vous ?

— Vous ne le pouvez pas. De même, ajouta-t-il, que je ne peux y renoncer que par vous.

— Oh ! Beaucoup moins ! Rien, expliqua-t-elle, n'est en mon pouvoir.

— Je suis en votre pouvoir, dit Merton Densher.

— Comment ?

— Comme je vous le prouve – comme je vous l'ai toujours prouvé. Quand vous ai-je montré, demanda-t-il comme pris d'une soudaine et froide impatience, autre chose ? Vous sentez sûrement – au point de ne pas désirer m'épargner à ce sujet – à quel point vous me « possédez ».

— C'est très aimable à vous, mon chéri, répondit-elle en riant nerveusement, de me mettre si parfaitement au courant de tout.

— Je ne vous mets au courant de rien. Je ne vous ai même pas mise au courant de l'occasion que – je vous l'ai dit tout à l'heure – j'avais vue pour vous de renvoyer la lettre. Votre liberté est donc absolument entière (34) .

Dans ce passage, les enjeux de ce jeu du chat et de la souris entre Kate et Densher sont très précis : ils concernent l'interaction fragile entre un acte symbolique (explicite) formel et un acte implicite de consentement (d'acceptation en ne « faisant rien de formel »). Densher ne veut ni que Kate accepte le legs de Milly, ni qu'elle le refuse dans un grand geste symbolique, mais qu'elle accepte passivement de ne pas toucher à l'argent – de le rejoindre dans sa tentative hypocrite de faire passer la fuite, l'évasion, pour un geste éthique, de faire passer le refus de choisir pour un choix. Ainsi, Densher veut *tromper le grand Autre*, accomplir un geste qui ne serait pas remarqué comme tel par le grand Autre. L'ironie suprême est, bien entendu, que la conclusion de Densher, « Votre liberté est donc absolument entière », désigne l'exact opposé de la liberté : il met Kate au pied du mur, il l'asservit aux conditions de son « épreuve ». La façon dont il s'en remet à elle lui permet de la dominer totalement : ce qui apparaîtra aux yeux du grand Autre comme le libre choix de Kate devrait masquer la brutalité du choix forcé qu'il lui impose.

Ils étaient devenus tous deux très pâles, et tout ce qu'ils ne s'étaient jamais dit apparaissait dans leurs yeux en une obscure terreur d'un nouveau conflit. Quelque chose s'éleva même entre eux dans un de leurs courts silences – comme s'ils se suppliaient mutuellement de n'être pas trop sincères. Ils étaient en quelque sorte contraints par une force, mais lequel s'y soumettrait le premier ? « Merci ! » répondit Kate à ce qu'il avait affirmé de sa liberté, sans prendre, pour l'instant, d'autre initiative. Ils étaient dénués de toute ironie, ce qui était au moins heureux, et pendant un autre long moment l'impression qu'ils en eurent allégea l'atmosphère.

Peut-être sous son influence, il continua bientôt : « Vous devez sentir profondément que c'est le but auquel nous avons travaillé ensemble. »

Elle ne releva pas davantage cette remarque que si elle eût été banale, étant déjà absorbée par une autre question.

— Est-il absolument certain – car c'est, vous savez, infiniment intéressant — que vous n'ayez pas la moindre curiosité de ce qu'elle a fait pour vous ?

— Voudriez-vous, demanda-t-il, que je le jure solennellement ?

— Non. Mais je ne comprends pas. Il me semble qu'à votre place !...

— Ah ! ne put-il se retenir de s'écrier, qu'en savez-vous ? Pardonnez-moi, ajouta-t-il aussitôt,

ma préférence est bien celle que j'exprime. »

Elle eut néanmoins bientôt une curieuse idée. « Mais les faits ne vont-ils pas bientôt être publiés ?

— Publiés ? » Il tressaillit.

— Je veux dire ne les verrez-vous pas dans les journaux ?

— Ah ! jamais ! Je saurai bien l'éviter.

La question semblait réglée ; mais elle insista bientôt.

— Vous désirez tout éviter ?

— Absolument tout (35) .

Densher livre ici le mensonge de sa position subjective : la manœuvre par laquelle il met Kate à l'épreuve avait pour but de *lui* permettre de fuir – mais que voulait-il fuir précisément ? Il voulait se soustraire à la situation difficile dans laquelle l'a placé le legs de Milly. C'est Densher lui-même qui a échoué à l'épreuve éthique. Comment ?

— Et vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage sur ce que vous me demandez de vous aider à refuser ?

— J'en sais suffisamment. Je suis prêt à croire que la somme d'argent n'est pas minime.

— Ah ! vous l'avez deviné ! s'écria-t-elle.

— Puisqu'elle me laissait un souvenir, continua-t-il avec calme, ce devait être forcément considérable.

Kate attendit, comme si elle cherchait ses mots. « C'est digne d'elle. C'est ce qu'elle était elle-même – si vous vous souvenez de ce que nous avons dit un jour...

Il hésita – entre de nombreuses choses. Mais il se rappela l'une d'elles :

— Prodigieuse ?

— Prodigieuse.

Un léger sourire – l'ombre d'un sourire – voltigea sur ses lèvres, mais disparut avant qu'un présage de larmes, un peu moins incertain, fut apparu sur celles du jeune homme. Ses yeux se remplirent de pleurs, mais cela incita Kate à continuer avec douceur. « Je crois que la vraie raison, c'est que vous avez peur. Vous avez peur, veux-je dire, expliqua-t-elle, de toute la vérité. Si vous l'aimez sans savoir ce qu'elle a fait pour vous, que sera-ce après ? Et vous avez peur – c'est merveilleux ! – de l'aimer.

— Je ne l'ai jamais aimée », dit Densher.

Elle accepta ces paroles mais reprit bientôt : « Je crois que c'est vrai du temps où elle vivait. C'est au moins vrai de votre séjour à Venise. Mais tout a changé – c'était à prévoir – le jour où vous l'avez vue pour la dernière fois : elle est morte pour vous, afin que vous la compreniez enfin. Et vous l'avez alors comprise. » Kate se leva lentement sur ces paroles. « Je la comprends maintenant. Elle l'a fait pour *nous*. » Densher se leva aussi et elle alla jusqu'au bout de sa pensée.

— Dans ma stupidité, je l'appelais – faute d'un meilleur terme – une colombe. Eh bien, elle a déployé ses ailes, et elles se sont étendues jusque-là... Elles nous abritent.

— Elles nous abritent, répéta Densher (36) .

Kate expose ici clairement la vérité de la trahison de Densher : ce n'est pas parce qu'il n'aime pas Milly et se pense pour cette raison indigne de son cadeau qu'il se sent coupable et refuse de profiter de sa mort, mais parce qu'il l'aime – non pas lorsqu'elle était vivante, mais depuis qu'elle est morte. Il est tombé amoureux du geste par lequel elle est morte *pour* lui et Kate, de la manière dont elle a transformé sa mort inévitable due à sa maladie en un geste sacrificiel. Pourquoi s'agit-il précisément d'une trahison ? Parce qu'un tel amour est faux, c'est un exemple de ce que Freud appelait le « masochisme moral ».

— C'est ce que je vous donne, conclut gravement Kate. C'est ce que j'ai fait pour vous. »

Il la regarda avec une calme étrangeté qui sécha, pour l'instant, ses larmes. « Dois-je donc comprendre ?... »

— Que je consens ? » Elle secoua gravement la tête. « Non, parce que je vois : vous m'épouserez sans cet argent ; vous ne m'épouserez pas autrement. Si je refuse vos conditions, vous ne m'épouserez pas... »

— Vous me perdrez ? » Il eut l'air, bien qu'il parlât franchement, intimidé par sa profonde compréhension. « Et bien, vous ne perdrez rien d'autre. Je vous abandonne jusqu'au dernier sou. »

Sa vive clairvoyance n'amena pas le moindre sourire sur les lèvres de Kate.

— Précisément. Il faut que je choisisse.

— Il faut que vous choisissiez (37) .

Nous atteignons enfin le point (éthique) crucial, les conditions du choix face auquel Densher met Kate : non pas « Voilà, c'est moi, sans argent, tu es libre de me choisir ou pas ! », mais « C'est moi *ou* l'argent ! » – tu peux prendre l'argent de Milly (sans moi) ou me choisir (sans l'argent), c'est-à-dire, si tu ne me choisis *pas*, tu as l'argent. Cependant, Kate rejette ces conditions et impose son propre choix, plus radical que celui de Sophie : « Je veux ou Densher et l'argent, ou ni l'un ni l'autre », ce qui ne signifie *pas* qu'elle « veut réellement l'argent » – elle ne veut ni *Densher sans l'argent*, ni *l'argent sans Densher*. Pour cette raison précise, *elle* est la seule figure éthique du roman : elle choisit de perdre Densher *et* l'argent. Ce choix n'est possible que dans une perspective athée, il est le signe d'une éthique véritablement athée.

Ce fut une chose bien étrange qu'elle dût le faire chez lui, tandis qu'il attendait, dans une tension qui dépassait toutes celles qui avaient jamais suspendu son souffle.

— Une seule chose peut m'empêcher de choisir...

— De choisir que je remette entre vos mains ?...

— Oui – et elle désigna de la tête la longue enveloppe posée sur la table – que vous me remettiez ceci...

— Quelle est cette chose ?

— Votre parole d'honneur que vous n'aimez pas son souvenir.

— Oh ! son souvenir !

— Ah ! – elle fit un geste large – n'en parlez pas comme si c'était impossible. Ce me serait

possible, à votre place ; et vous êtes de ceux auxquels cela pourrait suffire. Son souvenir est votre amour. Vous n'en désirez pas d'autre. »

Il l'écouta jusqu'au bout en silence, observant son visage sans faire un mouvement. Puis il dit seulement : « Je vous épouse, ne l'oubliez pas, dans une heure.

— Comme nous étions ?

— Comme nous étions. »

Mais à la porte, elle se retourna, et son hochement de tête fut alors la fin :

« Nous ne serons jamais plus comme nous étions (38) ! »

Pourquoi pas ? Encore une fois, à cause de leur *savoir* commun : ils peuvent prétendre que rien ne s'est produit, mais ils « ne seront jamais plus comme ils étaient » parce que le grand Autre le sait...

Le dernier roman de James, *La Coupe d'or*, qui est un véritable contrepoint aux *Ailes de la colombe*, a pour thème cet étrange statut du savoir. S'il existe une œuvre pour laquelle le lieu commun selon lequel il faut, pour la comprendre dans toute sa complexité, la lire plusieurs, ou au moins deux, fois, n'est pas valable, c'est bien *La Coupe d'or* : il ne faut la lire qu'une seule fois. Et si on tient à relire plusieurs fois ce livre, on devrait faire confiance aux premières impressions « déroutantes » provoquées par la première lecture ; une lecture répétée tend à dissimuler ses failles. Voici le résumé de l'histoire : Adam Verver, un richissime homme d'affaires veuf originaire d'une ville américaine anonyme, passe avec sa fille Maggie un long séjour en Europe, où il constitue une collection d'œuvres d'art considérable, destinée à devenir le fond d'un musée des beaux-arts dans sa ville. Grâce aux efforts d'entremetteuse de Fanny, leur amie américaine installée en Europe, Maggie rencontre et épouse le prince Amerigo, un aristocrate italien ruiné. Maggie invite à son mariage une vieille amie d'enfance, Charlotte Stant, qui est elle aussi pauvre ; elle ne sait pas que Charlotte et Amerigo ont été amants. Ces derniers taisent (pour ne pas blesser Maggie ou pour protéger leur lien secret ?) leur liaison passée. La veille du mariage, Charlotte rencontre secrètement Amerigo pour acheter un cadeau à Maggie ; elle choisit une magnifique coupe d'or, mais Amerigo remarque immédiatement qu'elle est fendue.

Après le mariage, Adam s'éprend de Charlotte, qui s'est installée dans la famille de Maggie ; cette dernière encourage son père à demander la main de Charlotte et ils se marient à leur tour. Cependant, même après la naissance de l'enfant de Maggie, le père et sa fille restent inséparables. Livrés à eux-mêmes, Amerigo et Charlotte succombent à leurs anciens sentiments et, à l'instigation de Charlotte, ils reprennent leur liaison. C'est ici que la coupe d'or intervient de nouveau dans l'histoire : Maggie se rend par hasard dans la même boutique et achète la coupe pour l'offrir à son père. Lorsque le commerçant, tourmenté par sa mauvaise conscience, se rend chez Maggie pour l'informer que la coupe est abîmée, fendue, il remarque les photographies de Charlotte et Amerigo dans l'appartement, et raconte à Maggie leur précédente visite dans son magasin. En prenant conscience du lien secret qui unit Charlotte et son époux, Maggie, au lieu de confondre le couple, manœuvre en sorte de garder les choses sous contrôle et les diriger dans son sens. Elle raconte d'abord l'histoire de la coupe à Fanny qui, dans un geste de rage, la jette au sol, cherchant ainsi à détruire l'objet qui témoigne du mensonge ; Maggie lui enjoint de ne rien dire à son père afin de ne pas l'inquiéter. Amerigo, qui a entendu Maggie raconter l'histoire de la coupe à Fanny et qui voit la coupe brisée, doit affronter son épouse : il lui assure qu'elle est la seule qu'il aime et avec qui il veut vivre. Plus tard, il ment à Charlotte en niant que Maggie connaît la vérité sur leur liaison. Charlotte soupçonne un changement dans l'attitude de Maggie et lui demande si elle a quelque chose à lui reprocher ; Maggie lui répond par un mensonge catégorique, lui affirmant qu'elle n'éprouve aucun ressentiment contre elle, puis elle l'étreint

chaleureusement – à ce moment-là, elle éprouve une étrange solidarité avec son menteur d'époux.

Pour mettre fin à ce tissu croissant de mensonges protecteurs, au cours d'une conversation jamesienne typique dans laquelle les insinuations ou les sous-entendus ont plus de poids que les affirmations directes, Maggie et son père font un pacte tacite : Adam amènera Charlotte en Amérique afin de sauver le mariage de sa fille ; bien que ce soit Adam qui propose à Maggie de partir avec son épouse, il ne fait que répondre à la manœuvre subtile de sa fille. Apprenant cette décision, Charlotte ment à Maggie en la présentant comme sa propre initiative : elle dit à Maggie que c'est elle qui a convaincu Adam de partir parce que Maggie était opposée à leur mariage, parce que le père et la fille sont amoureux. Afin de faciliter les choses à son amie, Maggie se sacrifie et lui ment, acceptant la version de Charlotte : elle réprouvait effectivement le mariage de son père, mais n'a pas réussi à empêcher son organisation. L'histoire se termine ainsi avec deux couples brisés : Adam rentre dans son pays pour vivre ce qu'il considère comme un enfer, séparé pour toujours de sa fille ; Charlotte est totalement anéantie d'avoir définitivement perdu son amant. Maggie a gagné : les apparences sont sauvées, bien que tous se retrouvent plongés dans un désert émotionnel... Maggie est bien entendu la version déterminée de la femme innocente dans *L'Âge de l'innocence* de Wharton : sous son apparence fragile, naïve et innocente, derrière son apparent besoin de protection, se cache une volonté farouche de penser à elle-même et de poursuivre ses objectifs. C'est là la version jamesienne de l'innocence américaine par opposition à la décadence européenne : la corruption européenne est faible et bien trop naïve, alors que l'innocence américaine se fonde sur une détermination impitoyable.

Dans *La Coupe d'or*, nous avons quatre personnages principaux qui forment deux doubles couples (plus Fanny qui représente la sagesse commune, le « grand Autre » qui protège les apparences) : il y a les deux couples « officiels » (Amerigo et Maggie, Adam et Charlotte), et les deux couples « officieux » unis par une vraie passion (Amerigo et Charlotte, Adam et Maggie). Cette constellation ouvre la perspective utopique qu'ils puissent tous les quatre – un couple incestueux et un couple licencieux – vivre ensemble heureux, en acceptant leurs passions illicites. Pourquoi cette solution n'est-elle pas envisageable ? À cause de la coupe. La coupe, dans le titre du roman, n'est pas un symbole de type Graal, un objet sublime et insaisissable représentant la perfection perdue : c'est plutôt un objet hitchcockien, un petit morceau de la réalité qui circule partout, centre d'intenses investissements libidinaux. Pour certains, la coupe fendue symbolise les rapports entre les amants et leurs époux : selon toute apparence, le monde des deux couples est un cristal rare et parfait, constitué d'un seul bloc, magnifiquement doré par l'argent américain, mais sous cette apparence se trouvent de profondes fissures. La coupe fendue est ainsi ce que Lacan appelait le signifiant de l'Autre barré, l'incarnation de la fausseté des rapports intersubjectifs qu'il condense ; par conséquent, nous ne devrions pas la traiter comme une métaphore, mais comme un agent *dans* et *des* rapports intersubjectifs : sa possession, sa destruction, la connaissance de sa possession, et ainsi de suite, structurent le paysage libidinal.

La première chose à noter au sujet de ce paysage est, bien entendu, que la procédure elliptique jamesienne typique, le recours aux silences, etc., est ici poussée à l'extrême. Et si, cependant, cette *finesse*, ce respect de la politesse à n'importe quel prix, ce jeu d'insinuations dans lequel les décisions principales sont souvent signalées par un simple silence lourd de sens, masquait, éloignait une brutalité et une violence sous-jacentes ? La personne qui incarne la prévenance excessive, qui s'efforce désespérément de ne pas blesser qui que ce soit, qui est prêt à tout pour protéger sa fille qu'il pense fragile, est Adam, ce typique « baron pillard » américain, un personnage à la Morgan ou à la Carnegie, qui a sans doute bâti sa fortune d'une manière extrêmement brutale, à travers l'escroquerie, la corruption, l'exploitation et le meurtre. Il ressent le besoin de « rembourser quelque chose » pour étouffer son sombre passé (sans parler du fait que son attitude par rapport aux œuvres d'art qu'il

collectionne s'apparente plus à la possession qu'à une vraie sensibilité pour leur beauté) (39).

Nous devrions prendre le risque d'accomplir un pas de plus et introduire ici un autre thème américain fondamental du début du vingtième siècle : celui de l'inceste entre une fille et son riche père. Nous en trouvons déjà des traces dans *Tendre est la nuit* de Scott Fitzgerald et dans le film de Roman Polanski, *Chinatown* : le père, baron pillard brutal, exerce son droit sans entrave jusque dans le domaine sexuel, jouissant de sa précieuse fille et détruisant sa vie. C'est comme si cet excès d'exploitation sexuelle était une inscription codée d'une exploitation économique impitoyable plus vaste ; ce sont des « hommes de pouvoir qui peuvent faire tout ce qu'ils veulent ». Et il est significatif que l'œuvre d'Edith Wharton, l'homologue féminin de Henry James s'il y en eut jamais, soit profondément marquée par ce thème : « Béatrice Palmato », un de ses textes non publiés, est une nouvelle qui décrit la relation incestueuse entre un père et sa fille d'une manière crue et très explicite, en décrivant en détails la fellation, le cunnilingus, et ainsi de suite (40). N'est-ce pas là la référence cachée de *La Coupe d'or* ? Et si, par conséquent, l'attitude protectrice du père masquait (et par là même indiquait) la réalité de l'exploitation capitaliste violente et du viol familial ? Et si le protecteur ultime était un violeur ? Dans *La Coupe d'or*, l'inceste n'est pas « réel » ; cependant, on a l'impression de ressentir son intensité dans la proximité incestueuse du langage lui-même : Maggie et Adam communiquent de manière presque télépathique, sans avoir besoin de formuler entièrement leurs pensées, ressentant immédiatement ce que l'autre vise.

L'agent absolu de la protection est Adam, lui qui est prêt à faire n'importe quoi pour préserver l'innocence de sa fille. Cependant, le paradoxe réside dans le fait qu'Adam, en tant qu'agent de leur passion incestueuse, constitue en même temps la plus grande menace qui pèse sur l'innocence de sa fille. L'inceste est à la fois la protection suprême (l'enfant reste protégé des pièges de la vie sociale) et la menace suprême. Il est ainsi logique que le plus grand sacrifice échoie à Adam : l'acte de protection le plus radical consiste pour lui à retirer son bouclier protecteur, à s'effacer du tableau, à laisser sa fille pénétrer dans le monde réel avec tous ses dangers.

Quand la vérité sur la coupe est dévoilée, un ensemble de mensonges protecteurs se met en place : les quatre personnages se trouvent pris dans un tissu de mensonges ou prétendent ne pas savoir ce qu'ils savent afin de ne pas blesser l'autre. Les deux amants continuent de prétendre qu'ils ne savent rien pour protéger Charlotte et son père ; Amerigo ment à Charlotte en affirmant que Maggie ne soupçonne rien quant à leur liaison pour lui épargner toute culpabilité ; Adam prétend qu'il n'a aucun soupçon afin de rendre les choses plus simples pour sa fille ; Maggie prétend être contre le mariage de Charlotte pour lui permettre une sortie honorable... Mais alors, qui protège qui de quoi ? Et qui manipule qui ? Il pourrait sembler que Charlotte et Amerigo manipulent les Verver pour poursuivre leur liaison illicite ; et si cependant les mariages d'Adam et de Maggie servaient de couverture leur permettant d'entretenir leur relation incestueuse ? Ici, le commerçant se trompe lorsqu'il dit à Charlotte, qui ne voit pas de fente dans la coupe, mais a des doutes en raison de son bas prix : « Mais si vous ne pouvez rien découvrir, n'est-ce pas comme s'il n'y avait pas de défaut (41) ? ». Appliqué aux tensions libidinales du roman, cela signifie évidemment : ne rien savoir quant à la liaison illicite équivaut à l'absence de liaison. Mais de *quelle* liaison parlons-nous ici ? De l'adultère ou de l'inceste ? Qu'est-ce qu'un adultère ordinaire comparé à l'inceste ? Et *qui* est celui pour qui le fait de ne rien savoir est « comme s'il n'y avait pas de défaut » ? C'est ici que les choses dégénèrent avec les mensonges protecteurs : peu importe si elle ou il sait, ce qui compte est que *les autres ne sachent pas qu'il ou elle sait* – le fait que son savoir ne soit pas connu lui permet de *prétendre* qu'il ou elle ne sait rien et ainsi de *sauver les apparences*. En dernier ressort, c'est ainsi le « grand Autre », l'ordre des apparences sociales, qui devrait rester ignorant : si le grand Autre ne sait pas, c'est « comme s'il n'y avait pas de défaut »...

Le parallèle avec *Les ailes de la colombe* est ici évident et il a souvent été souligné : dans les deux histoires, les deux amants décident de garder leur liaison secrète afin de ne pas blesser l'innocente et riche héritière américaine ; cependant, contrairement à Kate, Charlotte ne se comporte décidément pas de manière éthique. Elle n'est pas non plus une calculatrice égoïste – la situation lui échappe tout simplement, elle est submergée par ses passions. Peut-on alors affirmer que ce sont les manipulations de Maggie qui sont éthiques ? Sommes-nous en présence d'une nouvelle version d'Isabel Archer dans *Portrait de femme* ? Son acte est-il une répétition de la décision d'Isabel de poursuivre son mariage sans amour ? Ici aussi, la différence éthique est insurmontable : Maggie accomplit effectivement ce qu'Isabel est parfois accusée à tort de faire : se lancer dans une manipulation destinée à sauver les apparences sociales. Robert Pippin a donc une fois de plus raison : *La Coupe d'or* finit « dans un grand crash moral ». Le dénouement final de *La Coupe d'or* n'offre aucune solution convenable, aucun acte qui mettrait fin au tissu de mensonges, ou, en termes lacaniens, qui révélerait l'inexistence du grand Autre.

L'acte de Maggie suit une fausse éthique du non-dit dont on trouve le déploiement parfait dans une nouvelle excellente de James, *La Condition* (1899) : Bertram, qui est amoureux de M^{me} Damerel, est perturbé par des rumeurs concernant son passé scandaleux. Il la demande en mariage, lui déclarant sa volonté de l'épouser à condition qu'elle lui raconte tout sur son passé ; elle accepte, mais en imposant à son tour une condition – elle lui révélera la vérité six mois après leur mariage. Lorsque Bertram, stupéfait, renonce à l'épouser, Henry, son ami, qui est également amoureux de M^{me} Damerel, lui demande sa main sans condition, et ils se marient. Plus tard, Bertram revient pour rendre visite à M^{me} Damerel, il lui dit qu'il a exploré son passé et conclu qu'il ne contenait aucun secret obscur. M^{me} Damerel reconnaît que son passé est dépourvu de tout scandale, mais lui enjoint de *ne pas* le dire à Henry : Henry ne lui demandera jamais rien sur son passé, il considère que c'est être noble que d'agir ainsi, et lui dire la vérité le priverait par conséquent de sa *noblesse*... Cette logique consistant à refuser de dévoiler la vérité, à garder le secret afin de maintenir une intégrité, est profondément ambiguë : on peut la comprendre comme un signe de l'insistance de M^{me} Damerel sur l'importance de la confiance ; mais on peut également la comprendre comme la manipulation du secret féminin, comme le fait qu'elle sache que l'ombre d'un mystère illicite consolide l'attraction qu'une femme peut exercer sur les hommes. Cette logique du « mystère féminin » est totalement étrangère à Kate dans *Les ailes de la colombe*. Il n'est pas étonnant que certaines féministes égarées ne voient en Kate qu'une simple femme prise dans la logique masculine de la domination et de l'exploitation, par opposition à l'attitude « authentiquement féminine » de Milly qui se caractérise par le don libre, la bonté auto-sacrificielle. Contre de telles déviations, nous devrions insister sur le fait que Milly est une figure du fantasme *masculin*, conformément à la thèse fondamentale de Lacan selon laquelle le « masochisme féminin », loin d'être propre à la « nature féminine » ou à la « féminité », est un *fantasme masculin*.

Cela explique également pourquoi Kate ne peut pas accepter le fait que Densher soit « amoureux d'un souvenir » : cela impliquerait qu'elle accepte la logique du « chacun son petit secret intime ». Rappelons-nous le cliché (qui, comme tous les clichés, contient une part de vérité) des réponses différentes que l'on obtient selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme à la question : « Que préféreriez-vous que fasse votre partenaire ? Faire l'amour avec une autre personne tout en fantasmant sur vous, ou bien ne faire l'amour qu'avec vous tout en fantasmant sur d'autres personnes ? » La majorité des hommes préfèrent la seconde option, et la majorité des femmes la première. De la même manière, Kate est prête à accepter la première option (Densher peut coucher avec Milly, il devra simplement penser à elle...), elle pousse même Densher à le faire, et rejette la seconde option (ils se marient mais Densher pense à Milly) – ce en quoi aurait consisté le mariage avec Densher.

Nous pouvons ainsi comprendre le titre du roman qui fait référence au psaume 55 (« Oh ! si j'avais les ailes de la colombe, je m'envolerais et m'établirais en repos ») de trois façons différentes. La première colombe, à laquelle il est explicitement fait référence dans le texte, est Milly elle-même, qui s'est envolée et a trouvé le repos dans la mort. La seconde colombe est Densher dont le désir est « de tout fuir » ; cependant, la véritable colombe est dévoilée dans la toute dernière ligne du roman : Kate qui, tout au long du livre, a déployé ses ailes, couvrant Milly et Densher de son complot, et ensuite, quand Densher ou l'argent étaient à sa portée, s'est tournée vers la porte et est partie – refusant de choisir, elle renonce aux deux et s'envole pour toujours.

III. Une lettre qui est arrivée à destination

En 2001, le prix Darwin, qui récompense l'acte le plus stupide de l'année, a été attribué, à titre posthume, à une infortunée paysanne roumaine qui s'est réveillée au beau milieu de son enterrement ; après avoir rampé hors de son cercueil et réalisé ce qui se passait, saisie d'effroi, elle s'enfuit terrorisée du cortège sur une route très fréquentée et fut percutée par un camion. Elle mourut sur le coup : on la remit alors dans le cercueil et l'enterrement reprit son cours... N'est-ce pas là l'exemple suprême de ce que nous appelons le destin – d'une lettre qui arrive à destination ?

En 1937-1938, alors qu'il attendait d'être exécuté dans la prison de Loubianka à Moscou, Nicolas Boukharine écrivit abondamment, achevant ainsi quatre manuscrits substantiels (un livre sur la philosophie marxiste, un sur le socialisme et la culture, un roman et un recueil de poèmes – les manuscrits ont miraculeusement survécu). C'est son destinataire et la constellation dans laquelle elle a été écrite qui donnent la clé pour comprendre cette œuvre extraordinaire : Boukharine savait parfaitement qu'il serait bientôt exécuté et que les livres ne seraient pas publiés ; il donna les manuscrits à ses gardiens de prison pour qu'ils les remettent à Staline (qui les conserva). Bien que ces livres aient été écrits pour un public général anonyme, ils étaient ainsi en réalité destinés à une seule personne, Staline lui-même, que Boukharine, en un ultime geste désespéré, essaya de fasciner par sa vive intelligence. Une lettre arrive toujours à destination. Le sort du « testament » de Nicolas Boukharine, lettre qu'il écrivit à sa femme Anna Larina en 1938, à la veille de son exécution, en donne une illustration tragique. La lettre disparut dans les archives soviétiques secrètes et ne fut remise à Anna Larina qu'en 1992 : Boukharine, à la veille de son procès fatidique, l'exhortait à

se rappeler que la grande cause de l'URSS subsiste, et que *c'est là* ce qui importe le plus. Les destins personnels sont éphémères et dérisoires en comparaison.

Elle lut cette lettre dans un monde où l'URSS venait tout juste de s'effondrer.

La lettre de Boukharine *est* effectivement arrivée à destination – est parvenue à Anna Larina – juste au bon moment ; on pourrait même dire qu'elle a été remise dès que possible, c'est-à-dire dès que la situation historique a permis que sa délivrance produise un effet de vérité. Boukharine pensait que son sort tragique était insignifiant en comparaison de la poursuite de la grande cause historique de l'URSS – la poursuite de cette cause garantissait qu'il n'était pas mort en vain. Lue après l'effondrement de l'URSS, la lettre nous met face à l'absurdité de la mort de Boukharine : il n'y a pas de grand Autre pour la racheter, il est littéralement mort en vain.

La leçon générale à en tirer est que, parfois, pour interpréter une scène ou un énoncé, il faut avant tout en *déterminer le véritable destinataire*. Dans l'un des meilleurs romans de Perry Mason, l'avocat assiste à l'interrogatoire d'un couple par la police, au cours duquel le mari raconte au policier d'une manière étonnamment détaillée ce qui s'est produit, ce qu'il a vu et ce qu'il pense s'être passé – pourquoi cette surabondance d'informations ? Voici la réponse : ce couple a commis le meurtre, et puisque le mari savait que sa femme et lui seraient bientôt soupçonnés de meurtre, arrêtés et détenus séparément, il se servit de cette opportunité pour raconter à sa femme l'histoire (fausse) à laquelle ils devraient tous deux s'accrocher – le véritable destinataire de son récit interminable n'était donc pas la police, mais sa femme.

Une lettre peut également parvenir à destination précisément dans la mesure où son destinataire refuse de la recevoir – ce qui est le cas vers la fin de *Troïlus et Cressida*, lorsque Troïlus, l'amant trompé, déchire et jette la lettre de Cressida dans laquelle elle essaye de lui expliquer pourquoi elle a

flirté avec Diomède. Nous n'apprenons jamais ce que la lettre contenait, bien que la scène ne puisse qu'éveiller nos espérances mélodramatiques : Cressida se rachètera-t-elle, lui « expliquera-t-elle tout » ? La force de ces espérances explique le fait que, durant tout le 18^e siècle, on jouait habituellement la version de la pièce remaniée par Dryden en 1679, dans laquelle Cressida est entièrement rachetée : nous apprenons qu'elle a comploté avec son père pour fuir à Troie et retourner vers Troïlus, et que son apparente reddition à Diomède était simplement un stratagème pour permettre cette fuite. Et si Shakespeare voulait défendre une idée – et pas simplement laisser en suspens notre curiosité – lorsqu'il refuse de divulguer le contenu de la lettre ? Et si la lettre était *destinée* à être rejetée ?

La scène à laquelle se réfère cette lettre s'est produite précédemment, lorsque, après que Cressida et Troïlus ont passé leur première (et unique) nuit ensemble, elle est livrée par son propre père aux Grecs, dans le cadre d'un marché cruel, en échange d'un guerrier troyen capturé par les Grecs. Dans le camp grec, elle est offerte comme butin à Diomède ; dans sa tente, elle flirte avec lui, s'offrant impudemment à lui sous les yeux de Troïlus qui a été conduit à la tente par Ulysse. Après que Diomède sort de la tente, elle réfléchit à voix haute :

Adieu Troïlus ! Un de mes yeux est encore tourné vers toi,
Mais l'autre regarde du même côté que mon cœur.
Pauvres femmes que nous sommes ! Je vois en nous cette faiblesse
Que l'erreur de nos yeux dirige notre âme.
Guidé par l'erreur, on est forcé d'errer. Concluons
Que des âmes conduites par les yeux sont pleines de turpitude (42) .

La question essentielle que nous devons nous poser est la suivante : et si Cressida était durant tout ce temps consciente d'être observée par Troïlus, et faisait juste semblant de penser à voix haute toute seule ? Et si la scène de séduction dans sa totalité, sa tentative éhontée d'éveiller le désir de Diomède, était *mise en scène pour le regard de Troïlus* ? N'oublions pas que Cressida annonce déjà sa nature clivée lors de la première rencontre anxieuse des amants, lorsqu'elle déclare de manière menaçante à Troïlus :

J'ai une sorte de moi qui demeure avec vous,
Mais aussi, un méchant moi, qui veut se fuir lui-même
Pour être dupe d'un autre (43) .

Elle préfigure ainsi l'amère affirmation de Troïlus, après qu'il a assisté à son flirt avec Diomède : en elle, l'être n'a pas pour « loi son unité même (44) ». Cette étrange rupture intérieure de Cressida est plus complexe qu'il ne pourrait sembler : une partie d'elle l'aime, mais cette partie est « cruelle », et, selon la même nécessité qu'elle l'a liée à Troïlus, elle la poussera bientôt vers un autre homme.

La lettre de Franz Kafka à son père est un exemple de lettre arrivée à destination sans même avoir été envoyée. Qu'est-ce qu'un père ? Au cours d'une récente conversation, Hanif Kureishi me parlait de son nouveau roman, dont le récit est différent de ce qu'il a écrit jusqu'à présent ; je lui demandais ironiquement : « Mais le héros est quand même un immigré dont le père pakistanais est un écrivain raté... » À quoi il m'a répondu : « Quel est le problème ? N'avons-nous pas tous un père pakistanais qui est un écrivain raté ? » Il avait raison – c'est ce que Hegel entendait par la singularité élevée au statut de l'universalité : la particularité pathologique que Hanif Kureishi avait découvert chez son père fait partie de *chaque* père. Il n'existe pas de père normal, le père de chacun d'entre nous est une figure qui a échoué à s'acquitter de sa mission et a ainsi laissé à ses enfants la tâche de régler ses dettes symboliques. En ce sens, l'écrivain pakistanais raté de Kureishi est un singulier universel, un singulier

représentant l'universalité.

Voilà ce que signifie l'hégémonie, ce court-circuit entre l'universel et son cas paradigmatique (au sens kuhnien du terme) : il n'est pas suffisant d'affirmer que le cas de Kureishi fait partie d'un ensemble d'exemples illustrant le fait universel que le père constitue un autre « métier impossible » – il faudrait faire un pas de plus et affirmer que nous avons tous un père pakistanais qui est un écrivain raté... En d'autres termes, imaginer le fait d'être-un-père comme un idéal universel que tous les pères empiriques s'efforcent d'approcher et échouent en fin de compte à atteindre : cela signifie que la véritable universalité n'est pas celle de l'être-un-père idéal, mais celle de l'échec lui-même.

Là réside la véritable impasse de l'autorité paternelle aujourd'hui : dans la réticence grandissante du père (biologique) à accepter la mission symbolique du « père » – cette impasse est le thème secret qui traverse les films de Steven Spielberg. Tous ses films principaux – *E.T.*, *L'empire du soleil*, *Jurassic Park*, *La liste de Schindler* – sont des variations sur ce thème. Nous devrions nous rappeler que la famille du petit garçon à qui apparaît E.T. a été abandonnée par le père (comme nous l'apprenons au tout début du film), si bien que E.T. est une sorte de « médiateur évanouissant » qui offre un nouveau père (le gentil scientifique que l'on voit déjà, dans la dernière scène du film, embrasser la mère) – quand le nouveau père est là, E.T. peut partir et « rentrer à la maison ». *L'empire du soleil* a pour thème un garçon abandonné par sa famille dans la Chine déchirée par la guerre et qui survit grâce à l'aide d'un père-substitut (joué par John Malkovich). Dans la toute première scène de *Jurassic Park*, nous voyons la figure paternelle (jouée par Sam Neill) menacer en plaisantant les deux enfants avec un os de dinosaure – cet os est clairement le minuscule objet-tâche qui, plus tard, prend la forme de gigantesques dinosaures, si bien que nous pouvons avancer l'hypothèse que, dans l'univers fantasmagique du film, la fureur destructrice des dinosaures matérialise simplement la rage du surmoi paternel. Un détail à peine perceptible, plus tard, au milieu du film, confirme cette interprétation. Neill et les deux enfants poursuivis par les dinosaures meurtriers trouvent refuge dans un arbre gigantesque, dans lequel, éreintés, ils s'endorment ; sur l'arbre, Neill perd l'os de dinosaure qui était coincé dans sa ceinture, et cette perte accidentelle semble alors avoir un effet magique : avant qu'ils ne s'endorment, Neill se réconcilie avec les enfants, leur manifeste une attention et une affection chaleureuses. Il est significatif que les dinosaures qui s'approchent de l'arbre le lendemain matin et réveillent le groupe endormi se révèlent appartenir à une bienveillante espèce herbivore... *La liste de Schindler* est, au niveau le plus basique, un remake de *Jurassic Park* (et peut-être même plus mauvais que l'original), dans lequel les Nazis représentent les dinosaures monstrueux, Schindler (au début du film) la figure parentale opportuniste, cynique et cupide, et les Juifs dans le ghetto les enfants menacés (leur infantilisation dans le film est frappante). Le film raconte la redécouverte progressive par Schindler de son devoir paternel envers les Juifs, et sa transformation en père responsable et attentionné. Et *La guerre des mondes* n'est-il pas le dernier épisode de cette saga ? Tom Cruise incarne un père divorcé issu de la classe ouvrière qui néglige ses deux enfants ; l'invasion des extraterrestres réveille en lui les bons instincts paternels et il se redécouvre en père prévenant. Il n'est pas étonnant que dans la dernière scène il gagne enfin la reconnaissance de son fils qui, tout au long du film, l'a méprisé. Sur le mode des histoires du 18^e siècle, le film aurait ainsi pu être sous-titré : « Une histoire sur la manière dont un ouvrier se réconcilie enfin avec son fils »... Nous pouvons effectivement imaginer le film sans les extraterrestres assoiffés de sang : ce qui resterait alors serait « ce dont traite réellement le film », l'histoire d'un père divorcé issu d'un milieu populaire qui s'efforce de regagner le respect de ses deux enfants. Là réside l'idéologie du film : par rapport aux deux niveaux de l'histoire (le niveau œdipien de l'autorité paternelle perdue puis regagnée ; le niveau spectaculaire du conflit avec les envahisseurs extraterrestres), la dissymétrie est évidente, puisque le niveau œdipien est ce dont « traite réellement » l'histoire, alors que le niveau spectaculaire est

simplement son extension métaphorique. Un joli détail dans la bande originale montre bien la prédominance de cette dimension œdipienne : les attaques des extraterrestres sont accompagnées par une note terrifiante de trombone basse qui ressemble bizarrement au son grave des instruments de la musique bouddhiste tibétaine, la voix du père maléfique souffrant-agonisant (dans une opposition évidente au « beau » fragment mélodique à cinq tons qui représente les « gentils » extraterrestres dans *Rencontres du troisième type* de Spielberg).

Franz Kafka déjà avait formulé cette crise de l'autorité paternelle dans toute son ambiguïté ; il n'est pas étonnant que la première impression que nous ayons en lisant la lettre de Kafka à son père est qu'il manque quelque chose dans cette lettre – le coup de théâtre final sur le modèle de la parabole de la Porte de la Loi (« cette entrée n'est faite que pour toi... »), la manifestation de terreur et de rage de la part du père n'a lieu que pour vous, vous y êtes investis, vous l'alimentez... Nous pourrions parfaitement imaginer le vrai Hermann Kafka comme un gentil monsieur bienveillant, réellement surpris du rôle qu'il jouait dans l'imaginaire de son fils [\(45\)](#) .

Donc, pour le dire à la manière californienne, Kafka avait un sérieux problème de positionnement par rapport à son père. Lorsque Kafka se présentait sous le nom de « Lowy », adoptant le nom de famille de sa mère, il se situait dans une série qui comprend Adorno (qui passa également du nom de famille de son père, Wisengrund, à celui de sa mère), ainsi que Hitler (auparavant Schickelgruber) – tous mal à l'aise dans le rôle de porteur du nom du père. C'est pourquoi l'un des points importants dans la lettre à son père est l'affirmation de Kafka qu'il lui aurait été possible d'accepter (la personne de) son père, d'établir une relation non traumatique avec lui, s'il avait été son ami, son frère, son patron, ou même son beau-père, mais tout simplement pas son père...

Ce qui perturbe Kafka est la présence excessive de son père : il est trop vivant, trop indécentement envahissant. Cependant, cette présence excessive du père n'est pas un fait direct : elle apparaît comme telle uniquement dans le cadre de la suspension de la fonction symbolique du père. Ce « trop » du père est en dernière instance le « trop » de la vie elle-même, la nature humiliante de l'excès de vitalité du père qui sape son autorité – rappelons que Kafka remarque la prédilection de son père « pour les expressions indécentes, proférées autant que possible d'une voix forte, et dont tu riais comme si tu avais dit quelque chose de particulièrement réussi, alors que ce n'était, justement, qu'une vulgaire petite inconvenance (mais j'y voyais en même temps une manifestation de ta vitalité, humiliante pour moi). » De nouveau, nous devrions garder à l'esprit le véritable sens de la causalité : ce n'est pas la vitalité excessive du père qui sape son autorité symbolique – c'est plutôt l'inverse, qu'on soit dérangé par la vitalité excessive du père, cela présuppose déjà l'échec de l'autorité symbolique.

Quelle est la vraie fonction du Nom-du-Père ? C'est, précisément, de permettre au sujet de « tuer symboliquement » le père, d'être capable d'*abandonner* le père (et le cercle familial proche), et de tracer librement son propre chemin dans le monde. Il n'est donc pas étonnant que l'aréticence de Kafka à assumer le Nom-du-Père soit le signe même de son échec à rompre avec le père : la lettre au père est le témoignage d'un sujet qui était condamné à rester pour toujours dans l'ombre de son père, pris avec lui dans une impasse libidinale. Loin de lui permettre d'échapper à l'emprise du père, le refus de Kafka d'accepter le nom du père est le signe le plus sûr de cet emprisonnement.

Loin d'être une victime passive de la terreur paternelle, Kafka menait le jeu (rappelons-nous les paroles du Prêtre qui affirme que l'homme de la campagne était dans une position supérieure et que le gardien de la porte lui était en réalité subordonné). Quelle en est la preuve ? Si le souvenir écran existe, alors nous en trouvons un parfait exemple dans l'accident qui se produisit alors que Kafka avait deux ans et qu'il rapporte comme le seul événement de son enfance dont il a un « souvenir direct » (et dont son père devrait également, selon lui, se souvenir). Ce souvenir a été (re) construit plus tard,

probablement à partir de ce que ses parents lui racontèrent – de quoi s’agissait-il ? Comme la scène primitive de Wolfman, il s’agit d’un fantasme rétroactif :

De mes premières années, je ne me rappelle qu’un incident. Peut-être t’en souviens-tu aussi. Une nuit, je ne cessai de pleurnicher en réclamant de l’eau, non pas assurément parce que j’avais soif, mais en partie pour vous irriter, en partie pour me distraire. De violentes menaces répétées plusieurs fois étant restées sans effet, tu me sortis du lit, me portas sur la *pawlatsche* (46) et m’y laissas un moment seul en chemise, debout devant la porte fermée. Je ne prétends pas que ce fût une erreur. Peut-être t’était-il impossible alors d’assurer le repos de tes nuits par un autre moyen ; je veux simplement, en le rappelant, caractériser tes méthodes d’éducation et leur effet sur moi. Il est probable que cela a suffi à me rendre obéissant par la suite, mais intérieurement, cela m’a causé un préjudice. Conformément à ma nature, je n’ai jamais pu établir de relation exacte entre le fait, tout naturel pour moi, de demander de l’eau sans raison et celui, particulièrement terrible, d’être porté dehors. Bien des années après, je souffrais encore à la pensée douloureuse que cet homme gigantesque, mon père, l’ultime instance, pouvait presque sans motif me sortir du lit la nuit pour me porter sur la *pawlatsche*, prouvant par là à quel point j’étais nul à ses yeux (47) .

La chaîne signifiante des gazouillis de l’enfant, qui a pour but de provoquer le père, est identique aux sons à la fois doux et obscènes sur la ligne de téléphone provenant du Château, ou aux chants militaires des *Marines* américains... Il existe donc un lien secret entre le babillage pré-symbolique de l’enfant et le pouvoir inaccessible qui terrorise le héros kafkaïen, entre le surmoi et le ça. Ce qui est en réalité implicitement reproché au père n’est pas son pouvoir et sa manifestation arrogante d’autorité, mais, au contraire, son *impuissance*, son *manque* d’autorité symbolique. Les terrifiants éclats de rage (*Wuten*) du père ne sont-ils pas autant de signes de son impuissance fondamentale, les indices de l’échec d’une autorité froide ? Le père lui-même expliquait son tempérament impérieux par sa « susceptibilité cardiaque » – ce qui n’était pas vraiment un signe de pouvoir, mais, comme Kafka lui-même le comprenait parfaitement, un moyen de manipulation facile de la part d’un faiblard : « ta susceptibilité cardiaque te fournit tout au plus un moyen d’exercer ta domination plus sévèrement, puisque le seul fait d’y penser étouffe l’ultime objection chez les autres. » Ou encore, voici une autre façon dont le père manifestait son pouvoir à travers une forme de rituel : « Terribles aussi étaient ces moments où tu courais en criant autour de la table pour nous attraper, tu n’en avais pas du tout l’intention, mais tu faisais semblant » – une manifestation de pouvoir ridicule, par laquelle il se sabotait lui-même. Qui plus est, quel genre de père se sent à ce point menacé par son fils de deux mois qu’il prend la mesure ridiculement excessive de le sortir de l’appartement ? Un véritable signe d’autorité aurait consisté à régler le problème par un regard glacial... (Et, soit dit en passant, dans la famille patriarcale classique qu’était certainement la famille de Kafka, le premier signe de l’absence d’autorité n’est-il pas déjà le fait que c’était le père et non la mère qui venait s’occuper de l’enfant ?) Il est tout aussi clair que la description de la « domination intellectuelle » du père est soutenue par la crainte à peine dissimulée que cette imposture évidente, ce semblant d’autorité, explose comme un ballon, dévoilant la stupidité du père... Il n’est pas étonnant que « le sentiment de culpabilité exclusif » de Kafka ait été remplacé par une « certaine connaissance de notre détresse à tous deux » :

De ton fauteuil, tu gouvernais le monde. Ton opinion était juste, toute autre était folle, extravagante, *meschugge*, anormale. Et avec cela, ta confiance en toi-même était si grande que tu n’avais pas besoin de rester conséquent pour continuer à avoir raison. Il pouvait aussi arriver que tu n’eusses pas d’opinion du tout, et il s’ensuivait nécessairement que toutes les opinions

possibles en l'occurrence étaient fausses, sans exception. Tu étais capable, par exemple, de pester contre les Tchèques, puis contre les Allemands, puis contre les Juifs, et ceci non seulement à propos de points de détail, mais à propos de tout, et, pour finir, il ne restait plus rien en dehors de toi. Tu pris à mes yeux ce caractère énigmatique qu'ont les tyrans dont le droit ne se fonde pas sur la réflexion, mais sur leur propre personne (48).

La Loi kafkaïenne n'est pas prohibitive, elle n'est pas même envahissante ou contraignante : elle répète au sujet le message : « Tu es libre de faire tout ce que tu veux ! N'attends pas de moi que je te donne des ordres ! » — ce qui, bien entendu, est la formule par excellence du surmoi. Il n'est pas étonnant que le message que le père de Kafka délivrait à son fils fut : « Fais ce que tu veux. En ce qui me concerne, tu as carte blanche. Tu es majeur, je n'ai pas de conseil à te donner »... L'ensemble des « méthodes rhétoriques » énumérées par Kafka — « les injures, les menaces, l'ironie, un rire méchant et chose remarquable tes lamentations sur toi-même » — constitue la description la plus concise de l'ambiguïté du surmoi. Le père de Kafka était sans aucun doute un *luder*, s'il y en eut jamais, un personnage duquel émanait une « une vraie fête de la méchanceté et de la joie maligne ». (Nous découvrons ici ce qui relie Kafka à David Lynch : les figures clownesques excessives de l'autorité terroriste dans *Blue Velvet*, *Wild at Heart*, *Dune*, *Lost Highway*...)

La manœuvre de base du surmoi consiste à reprocher au sujet de ne pas satisfaire à ses exigences élevées tout en sabotant simultanément les efforts du sujet (ou en exprimant sarcastiquement sa méfiance dans la capacité du sujet à y parvenir, et en moquant ensuite son échec). Kafka a explicitement remarqué ce paradoxe à propos de son père qui exigeait qu'il devienne une personne autonome qui réussisse par elle-même :

Mais ce n'est pas là ce que tu voulais. Grâce aux résultats de tes efforts, précisément, la situation n'était plus la même, rien ne fournissait plus l'occasion de se distinguer de la manière dont tu l'avais fait. Cette occasion, il aurait fallu, pour commencer, la créer par la force et l'action subversive (à supposer que nous eussions eu l'esprit de décision et la force nécessaires pour cela, à supposer aussi que maman, de son côté, n'eût pas tenté de nous en empêcher par ses propres moyens). Mais tout cela, tu étais bien loin de le vouloir, c'était même ce que tu appelais ingratitude, extravagance, désobéissance, trahison, folie. Ainsi, tandis que d'un côté tu nous y poussais par ton exemple, par des récits qui nous accablaient de honte, tu nous l'interdisais de l'autre avec la dernière sévérité (49).

C'est là le surmoi obscène par opposition au Nom-du-Père : l'injonction même « sois autonome », dans son mode opératoire, sabote son objectif ; l'injonction « sois libre » enferme pour toujours le sujet dans le cercle vicieux de la dépendance. Nous pouvons ici reformuler dans les termes du surmoi la remarque attribuée à Brecht à propos des accusés dans les procès spectacles de Moscou dans les années 1930 : « S'ils sont innocents, ils méritent d'autant plus d'être exécutés ». Cette affirmation est profondément ambiguë — nous pouvons la comprendre comme l'affirmation classique du stalinisme radical (votre insistance sur votre innocence individuelle, votre refus de vous sacrifier pour la cause, témoigne de votre culpabilité qui réside dans le fait de préférer vos intérêts personnels aux intérêts généraux du Parti), ou nous pouvons la comprendre dans le sens contraire, c'est-à-dire d'une manière radicalement anti-stalinienne : s'ils étaient en position de projeter et de réaliser le meurtre de Staline et de son entourage, et étaient « innocents » (c'est-à-dire s'ils n'ont pas saisi l'opportunité de le faire), ils méritaient effectivement de mourir pour avoir échoué à nous débarrasser de Staline. La vraie culpabilité des accusés réside ainsi dans le fait que, au lieu de rejeter le cadre idéologique du stalinisme et d'agir sans répit contre Staline, ils sont narcissiquement tombés amoureux de leur

victimisation : ou bien ils ont clamé leur innocence, ou bien ils sont tombés sous la fascination du sacrifice ultime qu'ils faisaient pour le Parti en avouant leurs crimes inexistants. Ainsi, une manière véritablement dialectique de saisir l'imbrication de ces deux sens aurait été de commencer par la première interprétation, suivie par la réaction moraliste du sens commun par rapport à Brecht : « Mais comment pouvez-vous affirmer une chose aussi cruelle ? Une telle logique qui exige une abnégation aveugle face aux lubies accusatoires du Leader peut-elle fonctionner en dehors d'un univers totalitaire, criminel et terrifiant ? Loin d'accepter ces règles, il est du devoir de chaque sujet éthique de lutter contre un tel univers par tous les moyens possibles, y compris l'élimination physique (le meurtre) des dirigeants totalitaires. » « Vous voyez donc que, si les accusés étaient innocents, ils méritaient d'autant plus d'être exécutés – ils *étaient* effectivement en mesure d'organiser un complot pour nous débarrasser de Staline et de ses sbires, et ils ont manqué cette opportunité unique d'épargner à l'humanité d'horribles crimes ! » Il s'agit là, de nouveau, de la logique sinieuse du surmoi dans toute sa pureté : plus vous êtes innocents, plus vous êtes coupables, parce que votre innocence elle-même (l'innocence aux yeux de qui ? Par rapport à quoi ? Par rapport au pouvoir criminel) est la preuve de votre culpabilité (de votre solidarité avec le pouvoir)...

Bien que Freud utilise trois termes distincts pour désigner l'instance qui pousse le sujet à agir de manière éthique – il parle d'idéal du moi (*Idealich*), de moi idéal (*Ichideal*) et de surmoi (*Überich*), il identifie en général les trois (il utilise souvent l'expression *Ichideal oder Idealich*, et le titre du chapitre III de son fascicule *Le moi et le ça* est « Moi et Surmoi (Moi-Idéal) ». Lacan introduit toutefois une distinction précise entre ces trois termes : l'« idéal du moi » représente l'image de soi idéalisée du sujet (la manière dont j'aimerais être, dont j'aimerais que les autres me voient) ; le moi idéal est l'instance que j'essaie d'impressionner par l'image de mon moi, le grand Autre qui me surveille et me pousse à donner le meilleur de moi-même, l'idéal que j'essaie de suivre et de réaliser ; et le surmoi est cette même instance dans son aspect punitif, vengeur et sadique. Le principe structurant sous-jacent de ces trois termes est clairement la triade de Lacan Imaginaire-Symbolique-Réel : l'idéal du moi est imaginaire, c'est ce que Lacan appelle le « petit autre », l'image ou le double idéalisé de mon moi ; le moi idéal est symbolique, c'est le lieu de mon identification symbolique, le lieu dans le grand Autre depuis lequel je m'observe (et me juge) ; le surmoi est réel, c'est l'instance cruelle et insatiable qui me bombarde d'exigences impossibles et qui raille mes tentatives ratées de les satisfaire, l'instance aux yeux de laquelle plus j'essaie de refouler mes tendances « immorales » et de satisfaire ses exigences, plus je suis coupable.

Qu'est-ce alors que le surmoi ? Rappelons-nous l'étrange fait, régulièrement évoqué par Primo Levi et d'autres survivants de l'Holocauste, que leur réaction intime par rapport à leur survie était marquée par un profond clivage : au niveau conscient, ils savaient parfaitement que leur survie était un accident dépourvu de signification, qu'ils n'en étaient en aucune manière responsables, que les seuls coupables étaient leurs tortionnaires nazis ; en même temps, ils étaient (profondément) hantés par un « irrationnel » sentiment de culpabilité, comme s'ils avaient survécu aux dépens des autres qui sont morts là-bas et étaient ainsi d'une certaine manière responsables de leur décès – nous savons que ce sentiment de culpabilité insupportable a conduit nombre d'entre eux au suicide. Cette culpabilité est une manifestation de l'instance du surmoi dans sa dimension la plus pure : l'instance obscène qui nous manipule dans un mouvement de plus en plus intense d'autodestruction. Pour cette raison précise, le surmoi renferme une dimension irréductiblement comique. Tournons-nous de nouveau vers Primo Levi – voici la description qu'il fait, dans *Si c'est un homme*, de l'effroyable « selekcja », l'examen de survie dans le camp de concentration :

Le *Blockältester* a fermé la porte de communication entre le *Tagesraum* et le dortoir et a ouvert

les deux qui donnent sur l'extérieur, celle du *Tagesraum* et celle du dortoir. C'est là, entre les deux portes, que se tient l'arbitre de notre destin, en la personne d'un sous-officier des SS. À sa droite, il a le *Blockältester*, à sa gauche le fourrier de la baraque. Chacun de nous sort nu du *Tagesraum* dans l'air froid d'octobre, franchit au pas de course sous les yeux des trois hommes les quelques pas qui séparent les deux portes, remet sa fiche au SS et rentre par la porte du dortoir. Le SS, pendant la fraction de seconde qui s'écoule entre un passage et l'autre, décide du sort de chacun en nous jetant un coup d'œil de face et de dos, et passe la fiche à l'homme de droite ou à celui de gauche : ce qui signifie pour chacun de nous la vie ou la mort. Une baraque de deux cents hommes est « faite » en trois ou quatre minutes, un camp entier de douze mille hommes en un après-midi (50) .

La droite signifie la survie, la gauche la chambre à gaz. N'y a-t-il pas quelque chose d'absurde dans cette situation, le spectacle ridicule de paraître fort et en bonne santé, d'attirer pendant un court instant le regard indifférent de l'administrateur nazi qui préside sur la vie et la mort ? Ici, la comédie et l'horreur coïncident : imaginez les prisonniers travaillant leur apparence, s'efforçant de garder la tête haute et gonflant leur poitrine, marchant d'un pas alerte, pinçant les lèvres pour paraître moins pâles, échangeant des conseils sur la manière dont impressionner les gardes SS ; imaginez comment une simple confusion des fiches ou un moment d'inattention de la part des gardes SS peut décider de leur destin...

Un chevauchement similaire de l'horreur et de l'humour n'est-il pas le signe caractéristique du grotesque typiquement russe dont le premier grand représentant est Gogol ? « Le nez », sa plus célèbre nouvelle, qui raconte l'histoire d'un petit bureaucrate dont le nez se détache de son visage et acquiert une vie indépendante, est-elle une comédie grotesque ou une histoire d'horreur ? La réception du court opéra de Chostakovitch (1930), le premier opéra « absurde » qui s'inspire de cette histoire de Gogol, nous donne un indice : bien qu'il soit généralement joué comme une satire ou même comme une farce frénétique, Chostakovitch l'appelait « une histoire d'horreur » : « J'ai essayé de ne pas faire de plaisanteries dans *Le Nez...* c'est trop cruel. » Ainsi, lorsque l'Opera Group qui l'a récemment mis en scène l'a qualifié, dans son livret, d'« opéra le plus drôle de tous les temps, une version opératique des *Monty Python* », cette désignation devrait nous rappeler la dimension cauchemardesque sous-jacente des comédies des *Monty Python*. Chostakovitch lui-même fit l'expérience de cette obscène comédie du surmoi lors de sa brève rencontre avec le KGB en 1937 :

On me remit un laissez-passer et je me rendis au bureau [du NKVD], L'enquêteur se leva lorsque j'entrai et me salua. Il était très amical et m'invita à m'asseoir. Il commença à me poser des questions sur ma santé, ma famille, le travail que je faisais – toutes sortes de questions. Il s'adressait à moi d'une manière très amicale, chaleureuse et polie. Puis tout à coup, il me demanda : « Donc, dites-moi. Connaissez-vous Tukhachevsky ? » Je répondis par l'affirmative et il demanda « Comment ? ». Je répondis alors : « À l'un de mes concerts. Après le concert, Tukhachevsky est venu dans les coulisses pour me féliciter. Il m'a dit qu'il aimait ma musique, qu'il était de mes admirateurs. Il a dit qu'il aimerait me rencontrer lorsqu'il viendrait à Leningrad pour parler de musique. Il a dit que ce serait un grand plaisir de discuter de musique avec moi. Il a ajouté qu'il serait ravi de me voir si je venais à Moscou. » « Et combien de fois vous êtes-vous rencontrés ? » « Seulement quand Tukhachevsky venait ici. Il m'invitait en général à dîner. » « Qui était présent à ces dîners ? » « Uniquement sa famille. Sa famille et ses proches. » « Et de quoi discutiez-vous ? » « Principalement de musique. » « Pas de politique ? » « Non, nous n'avons jamais parlé de politique. Je savais ce qu'il en était. » « Dimitri Dmitiyevich, c'est très grave. Vous devez vous *rappeler*. Nous sommes samedi

aujourd'hui. Je vais signer votre laissez-passer et vous pourrez rentrer chez vous. Mais lundi midi, vous devez être ici. N'oubliez pas. C'est très grave, très important. » Je compris que c'était la fin. Ces deux jours jusqu'au lundi furent un cauchemar. Je prévins mon épouse que je ne reviendrais probablement pas. Elle me prépara même un sac – le genre de sac que l'on préparait pour les gens qui étaient déportés. Elle y mit des sous-vêtements chauds. Elle savait que je ne reviendrais pas. Je me rendis au rendez-vous à midi [le lundi] et me présentai à l'accueil. Il y avait un soldat. Je lui remis mon passeport [interne]. Je lui dis que j'avais été convoqué. Il chercha mon nom : première, seconde, troisième liste. Il demanda : « Qui vous a convoqué ? » Je répondis : « L'inspecteur Zakovsky ». Il dit : « Il ne pourra pas vous recevoir aujourd'hui. Rentrez chez vous. Nous vous tiendrons informé. » Il me rendit mon passeport et je rentrai chez moi. Ce n'est que plus tard dans la soirée que j'appris que l'inspecteur avait été arrêté.

Voilà la comédie du surmoi dans toute sa pureté – s'il y eut jamais un carnaval dans lequel vous êtes aujourd'hui un roi et demain un mendiant, c'est bien celui-là ! Un reproche évident s'impose cependant ici : n'existe-t-il pas une différence fondamentale manifeste entre le carnaval proprement dit et les purges staliniennes ? Dans le premier cas, l'ensemble de la hiérarchie sociale est momentanément suspendue, ceux qui étaient en haut de l'échelle se trouvent en bas et vice versa, alors que, dans le cas du stalinisme, le retournement de situation inattendu et « irrationnel » affecte uniquement ceux qui sont assujettis au pouvoir – loin d'être menacée, loin de voir son pouvoir ne serait-ce que symboliquement suspendu, la nomenklatura communiste utilise les « changements irrationnels » de la terreur arbitraire pour renforcer son règne... Il y a cependant des moments de paroxysme dans lesquels la terreur révolutionnaire atteint effectivement des dimensions carnavalesques, c'est-à-dire dans lesquels, comme le serpent proverbial, le Parti dirigeant commence à se manger lui-même, mordant progressivement sa propre queue. Le fait étonnant que « l'endroit le plus dangereux où se trouver était près des centres du pouvoir » distingue clairement le stalinisme des régimes fascistes – voici les résultats de seulement deux années de purges :

Cinq des collègues du Politburo de Staline furent exécutés, ainsi que 98 des 139 membres du Comité Central. Sur les 200 membres du Comité Central de la République d'Ukraine, seulement 3 ont survécu ; sur les 93 membres du Comité Central de l'organisation de la jeunesse communiste, 72 périrent. Sur les 1996 dirigeants de parti au Dix-septième Congrès en 1934, 1108 furent emprisonnés ou assassinés. En province, 319 des 385 secrétaires des partis régionaux et 2210 des 2750 secrétaires de district décédèrent (51) .

Cette frénésie auto-dévorante rend problématique la théorie qui présente la *nomenklatura* stalinienne comme une nouvelle classe.

Mais revenons à Lacan. Ce qui découle de ces distinctions est que le surmoi « n'a rien à faire avec [la conscience morale] en ce qui concerne ses exigences les plus obligatoires (52) » : le surmoi est, au contraire, l'instance anti-éthique, la stigmatisation de notre trahison éthique. Donc, laquelle des deux autres versions du moi est la véritable instance éthique ? Devrions-nous – comme l'ont suggéré certains psychanalystes américains – opposer le « bon » moi idéal (rationnel, modéré et bienveillant) au « mauvais » surmoi (irrationnel, excessif, cruel, générateur d'angoisse), et essayer de conduire le patient à se débarrasser du « mauvais » surmoi pour suivre le « bon » moi idéal ? Lacan s'oppose à cette solution facile – pour lui, la seule instance convenable est la quatrième, qui est absente de la liste de Freud, celle à laquelle Lacan se réfère parfois en parlant de « loi du désir », l'instance qui vous dit d'agir conformément à votre désir. L'écart entre cette « loi du désir » et le moi idéal (le réseau des

normes socio-symboliques et les idéaux que le sujet intériorise au cours de son éducation) est ici déterminant. Pour Lacan, le moi idéal, cette instance apparemment bienveillante qui nous mène à l'élévation morale et à la maturité, nous oblige à trahir la « loi du désir » en acceptant les exigences « raisonnables » de l'ordre socio-symbolique existant. Le surmoi, avec son sentiment de culpabilité excessive, est simplement l'envers nécessaire du Moi-Ideal : il exerce sur nous sa pression insupportable au nom de notre trahison de la « loi du désir ». En bref, pour Lacan, la culpabilité que nous ressentons sous la pression du surmoi n'est pas illusoire mais réelle – la seule chose dont on peut être coupable est d'avoir cédé sur son désir, et la pression surmoïque démontre que nous *sommes* effectivement coupables de trahir notre désir. Revenons à Kafka : il exprime cette même intuition à propos des réactions du père face à ses tentatives de se marier :

Le principe de mes deux projets de mariage était tout à fait correct : fonder un foyer, me rendre indépendant. C'est même une idée qui t'est sympathique, sauf que les choses se passaient en réalité comme dans ce jeu d'enfants où l'un tient la main de l'autre, la serre même et s'écrie en même temps : « Mais va t'en donc, va-t'en donc, pourquoi ne pars-tu pas (53) ? »

Le père faisait ainsi obstacle au mariage de Kafka : dans ce cas, le père n'agissait pas comme le garant du mariage, comme l'agent de l'autorité symbolique (regardons à ce propos la thèse de Lacan selon laquelle un rapport sexuel harmonieux ne peut se dérouler que sous la coupe du Nom-du-Père), mais comme son obstacle surmoïque. Le paradoxe tient au fait que la liberté accordée par le père équivaut à prendre le nom du père, ce qui me place au même niveau que lui :

grâce à mon activité littéraire et à tout ce qui s'y rattache, j'ai fait, sans obtenir plus qu'un succès excessivement limité, de petits essais d'indépendance et de fuite qui, beaucoup de choses me le confirment, n'auront guère de prolongements. Mais, malgré tout, j'ai le devoir de veiller sur eux, ou pour mieux dire, ma vie consiste à veiller sur eux, à les préserver de tout danger contre lequel je puis les défendre, et même de toute éventualité de danger. Le mariage comporte une telle éventualité (54) .

Le choix auquel Kafka devait faire face portait ainsi sur les deux façons d'échapper au père, sur deux modes d'indépendance : le mariage ou l'écriture, *le père ou le pire**, le père ou le « presque rien » de l'écriture :

l'issue est certaine, il me faut renoncer. La métaphore du moineau dans la main et du pigeon sur le toit ne s'applique que de fort loin à mon cas. Dans la main, je n'ai rien, sur le toit, il y a tout, et pourtant, il me faut, ce sont les conditions de la lutte et les besoins de la vie qui en décident ainsi, choisir le rien (55) .

Que penser alors d'une figure comme Odradek, un objet partiel sur le modèle de l'« innommable » ultérieur de Beckett, également défini comme « la honte du père » ? Entre parenthèses dans sa lettre au père, Kafka s'identifie à Josef K. du *Procès* : « par ta faute, j'avais perdu toute confiance en moi, j'avais gagné en échange un infini sentiment de culpabilité (en souvenir de cette infinité, j'ai écrit fort justement un jour au sujet de quelqu'un : « Il craint que la honte ne lui survive »). » Cependant, dans « Odradek », la honte est celle du père, et c'est Odradek qui survit au père en tant qu'objectivation de la honte de ce dernier.

Or l'auto-humiliation de Kafka, qui va jusqu'à son identification avec la boue (« Si le monde ne se composait que de toi et de moi, ce que j'inclinai fort à croire, la pureté du monde finissait donc avec toi et, en vertu de ton conseil, la boue commençait avec moi ») est profondément trompeuse. Nous

pouvons facilement discerner dans l'affirmation de Kafka selon laquelle il est « le résultat de ton éducation et de mon obéissance », le stratagème consistant à nier son propre engagement libidinal dans son triste sort. La stratégie est ici limpide : *j'assume volontairement mon caractère obscène afin que mon père reste pur*. Cela devient particulièrement évident lorsque nous pensons au moment où se produit cette auto-identification avec la « boue » : à un endroit précis (et très traumatique) de la lettre, quand Kafka décrit les (rares) moments où le père lui donnait des conseils « réalistes » sur la manière dont concevoir les rapports sexuels (fais-le discrètement, prend du bon temps, ne prend pas les choses trop au sérieux, ne tombe pas amoureux de la première fille qui s'offre à toi, rappelle-toi que ce sont toutes les mêmes traînées, contente-toi de les utiliser et passe à autre chose...). Par exemple, Kafka raconte la « brève discussion » qui suivit

l'annonce de mon dernier projet de mariage. Tu m'as dit à peu près : « Je suppose qu'elle a mis quelque corsage choisi avec recherche, comme les Juives de Prague s'entendent à le faire, et là-dessus naturellement, tu as décidé de l'épouser. Et ceci le plus vite possible, dans une semaine, demain, aujourd'hui. Je ne te comprends pas, tu es un homme adulte, tu vis dans une ville, et tu ne trouves pas d'autre solution que d'épouser sur-le-champ la première femme venue. N'y a-t-il vraiment pas d'autres possibilités ? Si tu as peur de le faire toi-même, j'irai la voir avec toi. » Tu as dit cela en développant davantage et plus clairement, mais je ne me rappelle plus les détails, peut-être avais-je aussi un peu de brouillard devant les yeux, il me semble presque que c'était maman qui m'intéressait le plus, car bien qu'elle fut entièrement d'accord avec toi, elle prit néanmoins quelque chose sur la table pour pouvoir l'emporter et quitter la pièce. Il ne t'est guère arrivé de m'humilier plus profondément par tes paroles, tu ne m'as jamais montré ton mépris plus clairement (56) .

Le « sens réel » de ce conseil était clair pour Kafka : « à tes yeux, et combien plus encore selon mon sentiment d'alors, ce que tu me conseillais était la plus grande saleté qui se put concevoir ». Pour Kafka, ce déplacement de la « saleté » sur le fils faisait partie de la stratégie du père pour préserver sa propre pureté – et c'est à ce moment que se produit l'identification avec la « boue » :

Tu en fus encore plus pur à mes yeux, je te plaçai encore plus haut. Je ne pouvais concevoir qu'avant de te marier, par exemple, tu eusses pu te donner à toi-même semblable conseil. Ainsi, il ne restait sur toi presque aucune trace de boue terrestre. Et c'était justement toi qui, en me parlant franchement, me poussais à descendre dans la boue comme si je lui étais destiné. Si le monde ne se composait que de toi et de moi, ce que j'inclinai fort à croire, la pureté du monde finissait donc avec toi et, en vertu de ton conseil, la boue commençait avec moi (57) .

Encore une fois, c'est à ce moment que Kafka triche : il ne s'agit pas de l'effort désespéré du père, mais de *son propre* effort pour préserver la pureté de son père. C'est aux yeux de Kafka que l'idée que son père suive un pareil conseil (et, par conséquent, se vautre dans la « boue ») est impossible à concevoir, ce qui signifie : totalement catastrophique, exclue de son univers.

Voici une conclusion étrange, mais cruciale : la prosopopée du père, sa réponse imaginée. Dans la réponse du père imaginée par Kafka, le père rend son fils responsable du fait que, quelle que soit la réaction qu'il aurait pu avoir (soutenir ou s'opposer au projet de mariage de Kafka), elle aurait été retournée et déformée en obstacle. Le père évoque alors la logique classique de l'interdiction (paternelle) et de sa transgression :

Mon aversion pour ce mariage ne l'aurait pas empêché, au contraire, elle n'aurait pu que

t'inciter davantage à épouser la jeune fille, car en te mariant, tu aurais mené à bien ce que tu appelles ton « essai de fuite [\(58\)](#) ».

Il convient d'être précis ici et d'éviter de confondre cet enchevêtrement de la loi et de sa transgression (la loi soutenue par un appel caché à sa propre transgression) avec le surmoi proprement dit en tant que son opposé (presque) symétrique. D'un côté, c'est l'injonction cachée (non formulée) « Jouis ! Viole la loi ! » qui résonne dans l'interdiction explicite ; de l'autre côté (ce qui est bien plus complexe et intéressant), c'est l'injonction implicite à échouer qui résonne dans l'appel permissif explicite « Sois libre ! Jouis ! »

Le dernier paragraphe rompt le cercle vicieux des accusations mutuelles et est par là timidement « optimiste », car il ouvre un espace minimal de trêve et de pacte symbolique.

À ceci, je réponds d'abord que cette objection, qu'on peut d'ailleurs retourner en partie contre toi, ne vient pas de toi, mais de moi. C'est que, rien, pas même ta méfiance à l'égard des autres, n'égale la méfiance de moi-même, dans laquelle j'ai été élevé par toi. Je ne dis pas que cette objection, laquelle, en soi, apporte encore des éléments nouveaux à la définition de nos rapports, soit dénuée de tout fondement. Il est clair que les choses réelles ne peuvent pas s'assembler comme les preuves dans ma lettre, la vie est plus qu'un jeu de patience ; mais avec le correctif apporté par l'objection ; correctif que je ne peux ni ne veux exposer en détail, il me semble qu'on arrive malgré tout à un résultat approchant d'assez près la vérité pour nous apaiser un peu, et nous rendre à tous deux la vie et la mort plus faciles [\(59\)](#) .

Nous avons ici une sorte d' (auto) analyse ponctuée par l'intervention imaginée du père (analyste) qui conduit à cette conclusion : il semble que ce soit la longue divagation de Kafka qui provoque l'intervention de l'analyste, comme une réaction face à laquelle Kafka (l'analysant) reproduit le déplacement dans sa position subjective, ainsi que l'indique l'affirmation évidente mais néanmoins étrange selon laquelle « cette objection, qu'on peut d'ailleurs retourner en partie contre toi, ne vient pas de toi, mais de moi ». Le parallèle avec la conclusion de la parabole sur la Porte de la Loi est évident, où l'homme de la campagne s'entend dire « cette entrée n'est faite que pour toi » : ici aussi, Kafka apprend que tout le spectacle des accès de colère du père etc. « n'est faite que pour lui ». La lettre au père est donc effectivement parvenue à destination – parce que le vrai destinataire était l'auteur lui-même...

En ce sens, l'identification subjective de Kafka se déplace – d'une façon minimale, mais qui change tout – du « presque rien » d'être la saleté (du père) au « rien du tout » : si tout ça « vient de moi », ma nullité ne peut plus être la saleté (de l'autre). Le déplacement qui conclut la lettre est ainsi le passage de la mort à la sublimation : le choix de Kafka de se situer dans le rien, la réduction de son existence à un minimum où, pour citer Mallarmé, « rien n'aura eu lieu que le lieu », crée l'espace pour la sublimation créative (pour la littérature). Pour paraphraser de nouveau la devise de Brecht dans *L'opéra de quat'sous*, qu'est-ce que la saleté de se livrer à de petites transgressions sexuelles comparée à la sale pureté d'écrire, de la littérature comme « litturaterre » (pour reprendre le jeu de mots de Lacan), comme papiers jonchant la surface de la terre ?

IV. L'excès ridicule de clémence

Il est très rare qu'une œuvre (relativement) impopulaire comme *La clémence de Titus* de Mozart joue un rôle tellement déterminant dans l'histoire de la musique. Comme nous le verrons, le fait qu'elle soit impopulaire ne tient pas à son caractère archaïque, mais, au contraire, à son étrange dimension contemporaine : elle traite directement de problèmes fondamentaux de notre époque.

Nous devons situer *La clémence de Titus* dans la série qui débute avec le commencement même de l'opéra. Pourquoi l'histoire d'Orphée est-elle le thème de prédilection de l'opéra dans le premier siècle de son histoire, au cours duquel une centaine de versions de cette histoire ont été mises en scène ? La figure d'Orphée demandant aux dieux de lui rendre son Eurydice représente une constellation intersubjective qui fournit pour ainsi dire la matrice élémentaire de l'opéra ou, plus précisément, du champ opératique : le rapport du sujet (dans les deux sens du terme : l'agent autonome aussi bien que le sujet du pouvoir légal) à son maître (la divinité, le roi ou la dame dans l'amour courtois) est révélé à travers le chant du héros (le contrepoint à la collectivité incarnée par le chœur). Ce chant est essentiellement une supplication adressée au maître, l'imploration de montrer sa clémence, faire une exception, ou sinon pardonner l'offense. La première forme rudimentaire de subjectivité est cette voix du sujet suppliant le maître de suspendre, pour un court moment, sa Loi. Une tension dramatique dans la subjectivité résulte de l'ambiguïté entre le pouvoir et l'impuissance qui est inhérente au geste de grâce par lequel le maître répond à la supplication du sujet. Pour l'idéologie officielle, la grâce exprime le pouvoir suprême du maître, le pouvoir de dépasser sa propre loi : seul un maître réellement puissant peut se permettre d'accorder la clémence. Nous avons affaire ici à une sorte d'échange symbolique entre le sujet humain et son maître divin : quand le sujet, le mortel humain, en offrant de se sacrifier, dépasse sa finitude et atteint les sommets divins, le maître répond par le geste sublime de la grâce, la preuve ultime de son humanité. Cependant, cet acte de grâce est en même temps frappé de la marque irréductible d'un geste vide et forcé : le maître, en dernière instance, transforme en vertu une nécessité, au sens où il fait passer pour un acte libre ce qu'il est, de toute façon, obligé de faire – s'il refuse d'accorder sa clémence, il prend le risque que la supplication respectueuse du sujet se transforme en rébellion.

C'est pourquoi la proximité dans le temps de l'apparition de l'opéra et de la formulation du *cogito* par Descartes est plus qu'une coïncidence fortuite : nous sommes même tentés de dire que le passage de l'*Orfeo* de Monteverdi à l'*Orphée et Eurydice* de Gluck correspond au passage de Descartes à Kant. Gluck a contribué à proposer une nouvelle forme de subjectivation. Dans la version de Monteverdi, nous assistons à la sublimation dans toute sa pureté : après que Orphée se retourne pour jeter un regard à Eurydice, et ainsi la perd, la divinité le console – c'est vrai, il a perdu la personne de chair et de sang qu'elle est, mais dorénavant, il sera capable de discerner ses traits magnifiques dans chaque chose, dans les étoiles dans le ciel, dans le chatoiement de la rosée du matin... Orphée accepte sans hésitation le bénéfice narcissique de ce renversement : il se laisse captiver par l'idéalisation poétique d'Eurydice qui se déploie devant lui – pour le dire de manière concise, il ne l'aime plus *elle*, ce qu'il aime c'est la vision de *lui-même* manifestant son amour pour elle.

Cela jette bien entendu une autre lumière sur la question éternelle de savoir pourquoi Orphée s'est retourné et a ainsi tout gâché. Nous sommes ici en présence du lien entre la pulsion de mort et la sublimation créative : le regard en arrière d'Orphée est un acte pervers *stricto sensu*, il perd Eurydice intentionnellement afin de la regagner en tant qu'objet de l'inspiration poétique (cette idée a été développée par Klaus Theweleit (60)). Mais ne faudrait-il pas accomplir ici un pas de plus ? Et si Eurydice elle-même, consciente de l'impasse dans laquelle se trouve son Orphée bien-aimé, l'avait

intentionnellement poussé à se retourner ? Et si son raisonnement s'apparentait à ceci : « Je sais qu'il m'aime ; mais il est potentiellement un grand poète, c'est son destin, et il ne peut pas accomplir ce à quoi il est promis en étant marié et heureux avec moi – la seule chose éthique que je puisse faire est de me sacrifier, de le pousser à se retourner et me perdre, afin qu'il puisse devenir le grand poète qu'il mérite d'être » – et elle se met alors à tousser doucement, ou à faire quelque chose de similaire, pour attirer son attention... Les exemples sont ici innombrables : à l'instar d'Eurydice qui, en se sacrifiant – c'est-à-dire en poussant volontairement Orphée à diriger son regard vers elle, la renvoyant ainsi dans l'Hadès – libère sa créativité et le rend libre de poursuivre sa mission poétique, Elsa dans *Lohengrin* de Wagner pose également de manière intentionnelle la question fatidique et délivre par là même Lohengrin dont le véritable désir est, bien entendu, de rester l'artiste solitaire qui sublime sa souffrance dans sa créativité. Mais c'est la Brünnhilde de Wagner, cette « femme pleine d'abnégation et de souffrance », qui est ici l'exemple suprême : nous ne devons pas comprendre son désir de disparaître comme un moyen désespéré de compenser sa culpabilité, mais comme un acte d'amour destiné à racheter l'homme qu'elle aime, ou, comme Wagner lui-même l'écrit dans une célèbre lettre à Franz Liszt : « L'amour d'une tendre femme m'a fait connaître le bonheur ; elle a osé se jeter dans une mer de souffrances et d'agonie en sorte de pouvoir me dire 'Je t'aime ! ' Ceux qui ne savent rien de toute sa tendresse ne peuvent rien savoir des souffrances qu'elle dût endurer. Rien ne nous a été épargné – mais en conséquence, je suis racheté et elle est merveilleusement heureuse parce qu'elle en est consciente. » Encore une fois, nous devrions descendre ici des sommets mythiques pour rejoindre la réalité quotidienne de la bourgeoisie : la femme est consciente du fait que, grâce à sa souffrance qui reste invisible aux yeux des autres, grâce à son renoncement pour l'homme aimé et/ou son renoncement à lui (les deux sont toujours dialectiquement connectés, puisque, dans la logique fantasmagorique de l'idéologie occidentale de l'amour, c'est toujours dans l'intérêt de l'homme que la femme doit renoncer à lui), elle a rendu possible la rédemption de l'homme (son triomphe social), comme Traviata qui abandonne son amant et lui permet ainsi d'être réintégré dans l'ordre social.

Avec Gluck, cependant, le dénouement est complètement différent : après s'être retourné et avoir ainsi perdu Eurydice, Orphée chante sa célèbre aria « Che farò senza Euridice », annonçant son intention de se suicider. À ce moment précis d'abandon total de soi, l'Amour intervient et lui rend son Eurydice. C'est donc là le revirement ajouté par Gluck, cette forme spécifique de subjectivation – l'intervention de la grâce non pas comme une simple réponse à la supplication du sujet, mais comme une réponse qui ne se produit qu'au moment précis où le sujet décide de mettre sa vie en jeu, de tout risquer. Ce qui est crucial ici est le lien entre l'affirmation de l'autonomie subjective et la « réponse du Réel », la clémence dont fait preuve le grand Autre : loin d'être opposés, ils dépendent l'un de l'autre, c'est-à-dire que le sujet moderne ne peut affirmer son autonomie radicale que dans la mesure où il peut compter sur le soutien du « grand Autre », seulement dans la mesure où son autonomie est soutenue par la substance sociale. Il n'est pas étonnant que ce geste d'« autonomie et de clémence (61) », de clémence intervenant au moment précis où le sujet affirme son autonomie absolue, soit discernable tout au long de l'histoire de l'opéra, de Mozart à Wagner : dans *Idomeneo* et *L'enlèvement au sérail*, l'Autre (Neptune, Selim Bassa) manifeste sa clémence au moment même où le héros est prêt à sacrifier sa vie – cela se produit même deux fois dans *La flûte enchantée* (l'intervention magique de l'Autre empêche le suicide de Parmina et celui de Papageno). Dans *Fidelio*, la trompette annonce l'arrivée du ministre au moment précis où Léonore met sa vie en danger pour sauver Florestan ; jusqu'à *Parsifal* de Wagner, dans lequel Parsifal lui-même intervient et sauve Amfortas précisément lorsque celui-ci demande à être poignardé à mort par ses chevaliers.

Ce qui se produit entre Monteverdi et Gluck est ainsi *l'échec de la sublimation* : le sujet n'est plus enclin à accepter la substitution métaphorique, à échanger « l'être pour le sens », c'est-à-dire la

présence de l'être aimé de chair et de sang contre le fait qu'il pourra la voir dans toutes choses, dans les étoiles et la lune... – au lieu d'accepter cet échange, il préfère donner sa vie, tout perdre, et c'est à ce moment précis que la clémence doit intervenir pour suppléer au refus de la sublimation, de son échange symbolique, pour empêcher que ne se produise une catastrophe. Nous vivons encore aujourd'hui dans l'ombre de cette sublimation manquée.

Nous pouvons également discerner cet échec de sublimation à un autre niveau. Au début de l'*Orfeo* de Monteverdi, la Déesse de la Musique se présente par les mots « Io sono la musica... » – n'est-ce pas là une chose qui, peu de temps après, lorsque les sujets « psychologiques » ont envahi la scène, est devenue inconcevable, ou, plutôt, irreprésentable ? Il a fallu attendre les années 1930 pour que de telles créatures étranges réapparaissent sur la scène. Dans les « pièces didactiques » de Bertolt Brecht, un acteur entre sur la scène et s'adresse au public : « Je suis un capitaliste. Je vais maintenant aller voir un ouvrier et essayer de le duper avec mon discours sur l'équité du capitalisme ». Le charme de cette procédure réside dans la combinaison psychologiquement « impossible », en un seul et même acteur, de deux rôles distincts, comme si une personne issue de la réalité diégétique de la pièce pouvait aussi, de temps en temps, sortir de lui-même et prononcer des commentaires « objectifs » sur ses actes et son comportement. Le deuxième rôle est le descendant du prologue, une figure unique qui apparaît souvent chez Shakespeare, mais qui disparaît ensuite avec l'avènement du théâtre psychologique-réaliste : un acteur qui, au début, entre les scènes, ou à la fin, s'adresse directement au public avec des commentaires explicatifs, des remarques didactiques ou ironiques sur la pièce, et ainsi de suite. Le prologue fonctionne ainsi comme le « *Vorstellungs-Repraesentanz* » freudien : un élément qui, sur scène, au sein de la réalité diégétique des représentations, occupe la place du mécanisme de représentation en tant que tel, introduisant par là un moment de distance, d'interprétation, de commentaire ironique – et qui devait, pour cette raison, disparaître avec la victoire du réalisme psychologique. Les choses sont ici encore plus complexes que dans une version naïve de Brecht : l'effet étrange du prologue ne repose pas sur le fait qu'il « perturbe l'illusion théâtrale », mais au contraire sur le fait qu'il ne la perturbe *pas*. En dépit de ses commentaires et de leur effet de « distanciation », nous, les spectateurs, sommes toujours en mesure de participer à l'illusion théâtrale. Et il faudrait également comprendre le « *c'est moi, la vérité, qui parle* » de Jacques Lacan, extrait de « La Chose freudienne (62) », de la même manière : comme le surgissement choquant d'un mot là où nous ne l'attendions pas – c'est la Chose elle-même qui se met à parler.

En outre, l'idée n'est pas seulement, avec Gluck, que l'objet ne peut plus chanter – ce changement ne concerne pas simplement le contenu, mais, de manière encore plus radicale, la texture musicale elle-même. Avec le romantisme, le rôle de la musique change : elle n'est plus un simple accompagnement du message délivré dans le discours, elle contient et exprime son propre message, plus « profond » que celui délivré dans les mots. Rousseau est le premier à avoir clairement formulé ce potentiel expressif de la musique, lorsqu'il a affirmé que, au lieu de simplement imiter les propriétés affectives du discours verbal, la musique devrait avoir le droit de « parler pour elle-même » – contrairement au discours verbal trompeur, dans la musique, c'est, pour paraphraser Lacan, la vérité elle-même qui parle. Comme l'a dit Schopenhauer, la musique met en œuvre et exprime directement la volonté nouménale, alors que le discours reste limité au niveau des représentations phénoménales. La musique est la substance qui exprime le vrai cœur du sujet, ce pourquoi Hegel l'appelait la « nuit du monde », l'abysse de la négativité radicale : avec le passage du sujet du *logos* rationnel des Lumières au sujet romantique de la « nuit du monde », c'est-à-dire avec le passage de la métaphore du noyau du sujet du jour à la nuit, la musique devient le porteur du vrai message au-delà des mots. Nous rencontrons ici *das Unheimliche* : il ne s'agit plus de la transcendance externe, mais, suivant le tournant transcendantal de Kant, de l'excès de la nuit au cœur même du sujet (la dimension de l'«

Undead », du non-mort), ce que Tomlinson appelait le « caractère interne extra-mondain qui marque le sujet kantien (63) ». Ce que la musique exprime n'est plus la « sémantique de l'âme », mais le flux nouménal sous-jacent de la *jouissance* au-delà de la signification linguistique. Cette dimension nouménale est radicalement différente de la vérité divine transcendante pré-kantienne : il s'agit de l'excès inaccessible qui constitue le noyau même du sujet.

Avec Gluck, nous entrons ainsi dans l'univers romantique de la vie intérieure abyssale, l'univers dans lequel la sublimation classique ne fonctionne plus, dans lequel les choses (et les notions) ne peuvent plus chanter. Cependant, l'histoire (dans les deux sens du terme) ne s'arrête pas avec Gluck : il représente la première gestation du Romantisme. Au milieu du 19^e siècle, les excès romantiques sont maîtrisés, le « réalisme psychologique » bourgeois classique établit son règne, et dans cette nouvelle époque, la version de Gluck n'est plus opérante. Pour paraphraser Marx, ce qui était une tragédie se répète sous la forme d'une comédie, c'est-à-dire qu'elle ne peut être mise en scène que comme une opérette comique, et cette opérette comique existe effectivement – c'est *Orphée aux enfers*, l'opéra bouffe en deux actes de Jacques Offenbach (1858, livret de Hector-Jonathan Crémieux et Ludovic Halévy). La « Musique » que l'on trouve chez Monteverdi apparaît ici sous la forme de l'opinion publique, qui fait son apparition dès le début. Eurydice, mariée à Orphée dont elle ne peut supporter qu'il joue du violon, a un amant, le berger Aristée. Orphée lui a préparé un piège en mettant des serpents dans un champ de maïs, mais Aristée laisse Eurydice marcher dans le champ, où elle se fait mordre et meurt. Aristée se révèle être Pluton, le Dieu des Enfers, si bien qu'elle n'est pas mécontente de partir avec lui. Orphée, débarrassé d'elle, pourrait être heureux s'il n'y avait pas l'opinion publique, qui insiste pour qu'il aille reprendre sa femme à Pluton. Sur le Mont Olympe, Vénus, Cupidon et Mars, sortis durant la nuit, sont rentrés depuis peu quand la corne de chasse de Diane les réveille. Jupiter est mécontent de leur comportement et il convoque Pluton, furieux qu'il ait enlevé une mortelle. Les dieux se rebellent maintenant contre l'hypocrisie de Jupiter, et lui rappellent ses propres escapades. L'opinion publique arrive, accompagnée d'Orphée, et Jupiter enjoint Pluton de lui rendre Eurydice. Pluton retourne aux Enfers avec Jupiter et ce dernier, qui, suivant la suggestion de Cupidon, a pris l'apparence d'une mouche, se rend dans la chambre où est détenue Eurydice en passant par le trou de la serrure. Il lui suggère de prendre ensemble la fuite vers l'Olympe. Une fête se déroule dans les Enfers et Jupiter espère amener Eurydice avec lui. Cupidon lui rappelle qu'Orphée est en chemin avec l'opinion publique puritaine. Cupidon lui inspire alors la solution. Il doit permettre à Orphée d'emmener Eurydice avec lui, à condition qu'il ne se retourne pas pendant qu'elle le suit. Orphée ne se retourne pas jusqu'à ce que Jupiter déclenche un éclair qui le pousse à se retourner. Il perd avec joie Eurydice, qui devient une prêtresse de Bacchus, le dieu du vin.

La référence ironique d'Offenbach à Gluck est évidente – par exemple, le cancan des esprits en enfer est clairement une parodie cruelle de la paisible « Danse des Esprits bienheureux » de Gluck. Nous devrions donc comprendre le remaniement par Hector Berlioz de l'*Orphée* de Gluck, joué en 1859, exactement un an après la première de la parodie d'Offenbach, selon cette logique : la question est, encore une fois, de savoir comment éviter que l'opéra sombre dans le ridicule, dont garantir qu'il sera toujours perçu comme un opéra « sérieux » et « convaincant ». Si Gluck est la réponse à l'échec de la symbolisation, au nouvel univers dans lequel les objets et les idées ne peuvent plus directement chanter, la version de Berlioz est la réponse à la nouvelle époque du « réalisme psychologique », où le spectacle pathétique de l'opéra courtois ne peut que sembler ridicule. Et le fait que, encore aujourd'hui, la version de Berlioz reste la version classique la plus souvent jouée indique clairement à quel point l'idéologie du « réalisme psychologique » est encore dominante.

La meilleure façon de découvrir ce qui est en jeu dans ces changements consiste peut-être à suivre les modifications subies par la voix qui chante Orphée dans l'opéra de Gluck. Dans la version

originale de 1762 (courte et cérémonieuse, écrite à l'occasion d'un couronnement à la cour), il s'agissait d'un castrat ; pour la représentation de 1769 à Parme, Gluck lui-même réécrit la partie pour soprano ; finalement, dans la version profondément remaniée pour la représentation de Paris en 1774 (dans le style du Grand Opéra, destinée à un public nombreux, avec des préludes et un ballet supplémentaires), Orphée était interprété par un ténor élevé. En 1859, quand Berlioz raccourcit l'opéra de nouveau, il récrivit Orphée pour contre-alto/mezzo-soprano (64) . À première vue, de telles modifications ne peuvent que sembler étranges : pourquoi ne pas s'en tenir au ténor élevé ? Si le souci de Berlioz était de ramener Orphée à son état « naturel », le fait de revenir à la tradition classique de femmes chantant des rôles masculins n'est-il pas on ne peut moins « naturel » ? Pourquoi cette discordance des sexes a-t-elle survécu à l'époque de la « naturalisation » bourgeoise (65) ? Il n'existe qu'une seule réponse cohérente : parce que, à la grande époque de l'idéologie bourgeoise, le geste par lequel Orphée offre de se sacrifier au point culminant de l'opéra ne peut être conçu que comme un geste féminin – accomplir un tel geste n'est plus compatible avec la dignité masculine. Indépendamment de l'identité sexuelle « officielle » de la personne qui le joue sur scène, la vérité « psychologique » du geste est féminine, ce pourquoi la voix (qui devrait suivre la vérité « intérieure », et non la vérité visible de ce qui a lieu sur scène) devrait être féminine – il semble que Berlioz ait suivi la célèbre plaisanterie de la comédie du 18^e siècle, dans laquelle une femme surprise par son mari au lit avec son amant nie l'évidence et ajoute : « Qui crois-tu, tes yeux ou mes paroles ? » La réponse sous-entendue est évidemment : si tu m'aimes réellement, tu croiras mes paroles – et Berlioz nous demande la même chose, non pas de croire nos yeux, mais ce que la voix nous dit. Il s'agit donc de l'idée essentielle ici : si Berlioz est revenu à la tradition classique de la femme chantant des rôles masculins, il l'a fait pour la raison totalement inverse : non pas pour suivre une tradition ritualisée, mais au nom de la vérité psychologique intérieure – avons-nous besoin d'une preuve plus frappante de l'efficacité matérielle de l'idéologie ?

Cela signifie-t-il que, pour échapper du carcan idéologique, nous devrions simplement revenir à la constellation « naturelle » dans laquelle un homme chante un rôle masculin ? Et si, cependant, il existait une alternative encore plus radicale (peut-être est-ce là une idée pour une nouvelle mise en scène) : présenter Orphée et Eurydice comme un *couple lesbien* ? Et si c'était là l'ultime raison pour laquelle leur amour est condamné à l'échec ? Donc pourquoi ne pourrions-nous pas considérer Berlioz plus sérieusement (et plus littéralement) qu'il n'était prêt à le faire lui-même, et mettre ouvertement en scène la « vérité psychologique » même qu'il encourageait ?

Tout cela nous ramène à Mozart. La principale prémisse de la version de *Così fan tutte* de Peter Sellars est que le seul véritable amour passionné est celui qui unit Alfonso et Despina, qui se livrent à des expérimentations avec les deux jeunes couples afin de résoudre l'impasse de leur amour désespéré... Cette interprétation atteint le cœur même de l'*ironie* mozartienne – qui doit être opposée au cynisme. Si, pour simplifier à l'extrême, un cynique fait semblant de croire à quelque chose dont il se moque en privé (publiquement, vous prêchez le sacrifice pour la patrie, en privé, vous amassez des profits...), dans l'*ironie*, le sujet prend les choses bien plus au sérieux qu'il ne semble le faire – il croit secrètement à ce dont il se moque publiquement. Alfonso et Despina, le philosophe froid et la servante dépravée et corrompue, sont les vrais amants passionnés qui utilisent les deux couples pathétiques et leur *imbroglio* comme des instruments pour faire face à leur attachement traumatique.

Ce qui fait de *Così fan tutte* l'opéra le plus déroutant, voire le plus traumatisant, des opéras de Mozart est le ridicule même de son contenu : il est presque impossible, pour notre sensibilité psychologique, de « suspendre notre incrédulité » et d'accepter la prémisse selon laquelle les deux femmes ne reconnaissent pas dans le couple d'officiers albanais leurs propres amants. Il n'est alors pas étonnant que, tout au long du 19^e siècle, l'opéra ait été joué dans une version modifiée afin de

donner une certaine crédibilité à l'histoire. Nous trouvons trois principales versions de ces changements qui recoupent parfaitement les principaux modes de la négation freudienne d'un contenu traumatique donné : 1. la mise en scène insinuait que les deux femmes connaissaient depuis le début la véritable identité des « officiers albanais » – elles feignaient juste de ne pas savoir pour donner une leçon à leurs amants ; 2. les couples réunis à la fin ne sont pas les mêmes qu'au début, ils changent diagonalement de place, si bien que, grâce à la confusion des identités, les véritables liens amoureux naturels sont rétablis ; 3. dans une version plus radicale, seule la musique était utilisée, avec un libretto entièrement nouveau racontant une histoire totalement différente.

Edward Said a attiré l'attention sur une lettre de Mozart à sa femme Constanze datée du 30 septembre 1790, c'est-à-dire de l'époque où il composait *Così fan tutte*. Après lui avoir fait part de sa joie à la perspective de la revoir bientôt, il écrit : « si les gens pouvaient voir dans mon cœur, je devrais presque avoir honte ». Ici, comme le remarque avec perspicacité Said, nous espérerions qu'il confesse quelque secret intime obscène (les fantasmes sexuels de ce qu'il fera à sa femme quand ils se retrouveront enfin, etc.) ; cependant, la lettre continue : « tout me semble froid – glacé (66) ». C'est ici que Mozart pénètre dans l'étrange domaine de « Kant avec Sade », le domaine dans lequel la sexualité perd son caractère intense et passionné, et se transforme en son contraire, en un exercice « mécanique » de plaisir exécuté avec froideur et distance, comme le sujet éthique kantien qui accomplit son devoir sans aucun engagement pathologique... N'est-ce pas là la vision sous-jacente de *Così fan tutte* : un univers dans lequel les sujets sont déterminés non par leurs engagements passionnés mais par un mécanisme aveugle qui régule leurs passions ? Ce qui nous pousse à rapprocher *Così fan tutte* de « Kant avec Sade » est son insistance sur la dimension universelle déjà indiquée dans le titre : « elles font toutes comme ça », elles sont toutes déterminées par le même mécanisme aveugle... En bref, Alfonso le philosophe qui organise et manipule le jeu du changement d'identités dans *Così fan tutte* est une version de la figure du pédagogue sadien qui enseigne à ses jeunes disciples l'art de la débauche. Il est ainsi simpliste et inapproprié de concevoir cette froideur comme une propriété de la « raison instrumentale ».

Le noyau traumatique de *Così fan tutte* réside dans un radical « matérialisme mécanique », au sens du conseil pascalien aux non croyants : « Agis comme si tu croyais, agenouille-toi, suis le rituel, et la foi viendra d'elle-même ! » *Così* applique la même logique à l'amour : loin d'être une expression extérieure du sentiment amoureux intérieur, les rituels et les gestes d'amour engendrent l'amour – donc agis comme si tu étais amoureux, suis les procédures, et l'amour surgira de lui-même...

À propos de *Tartuffe* de Molière, Henri Bergson soulignait que la dimension comique de Tartuffe ne découle pas de son hypocrisie, mais du fait qu'il se trouve pris dans son propre masque :

Il est si bien entré dans son rôle d'hypocrite qu'il le joue, pour ainsi dire, sincèrement. C'est par là, et par là seulement, qu'il pourra devenir comique. Sans cette sincérité matérielle, sans les attitudes et le langage qu'une longue pratique de l'hypocrisie a convertis chez lui en gestes naturels, Tartuffe serait simplement odieux (67) .

L'expression de Bergson « sincérité matérielle » s'accorde parfaitement avec la notion althusserienne d'appareils idéologiques d'État, c'est-à-dire du rituel extérieur qui matérialise l'idéologie : le sujet qui garde ses distances par rapport au rituel est inconscient du fait que le rituel le domine déjà intérieurement. C'est cette « sincérité matérielle » du rituel idéologique extérieur, et non la profondeur des convictions et des désirs intimes du sujet, qui est le vrai lieu du fantasme sur lequel s'appuie un appareil idéologique. Les moralistes qui condamnent *Così fan tutte* pour sa prétendue frivolité passent ainsi complètement à côté de l'idée essentielle : *Così* est un opéra « éthique » au sens

kierkegaardien de « stade éthique ». Le stade éthique est défini par le sacrifice de la consommation immédiate de la vie, de notre abandon au moment éphémère, au nom d'une norme universelle supérieure. Si *Don Giovanni* de Mozart incarne l'esthétique (comme Kierkegaard lui-même l'a démontré dans son analyse détaillée de l'opéra dans *Ou bien... Ou bien*), la leçon de *Così fan tutte* est éthique. Pourquoi ? L'idée essentielle de *Così* est que l'amour qui unit les deux couples au début de l'opéra n'est pas moins « artificiel », mécaniquement provoqué, que le second coup de foudre des sœurs pour les partenaires échangés et déguisés en officiers albanais, qui résulte des manipulations d'Alfonso – dans les deux cas, nous avons affaire à un mécanisme que le sujet suit aveuglément, tel une marionnette. Voilà en quoi consiste la « négation de la négation » hégélienne : dans un premier temps, nous percevons l'amour « artificiel », le produit des manipulations d'Alfonso, comme opposé à l'amour « authentique » initial ; ensuite, tout d'un coup, nous prenons conscience qu'il n'y a en réalité aucune différence entre les deux – l'amour original n'est pas moins « artificiel » que le second. Ainsi, puisqu'un amour compte autant que l'autre, les couples peuvent revenir à leur arrangement marital initial. C'est ce que Hegel a à l'esprit quand il affirme que, au cours d'un processus dialectique, le point de départ s'avère être déjà-médiatisé, c'est-à-dire qu'il est sa propre auto-négation : à la fin, nous découvrons que nous étions toujours-déjà ce que nous voulions devenir, la seule différence étant que ce « toujours-déjà » change de modalité en passant du en-soi au pour-soi. L'éthique est, en ce sens, le domaine de la répétition en tant qu'elle est symbolique : si, dans l'esthétique, on s'efforce de saisir le moment dans son unicité, dans l'éthique, une chose devient ce qu'elle est uniquement à travers sa répétition.

Niels Bohr, qui donna la réponse appropriée à l'affirmation d'Einstein « Dieu ne joue pas aux dés » (« Ne dites pas à Dieu ce qu'il doit faire ! »), a également fourni le parfait exemple du fonctionnement du désaveu fétichiste de la croyance dans l'idéologie : voyant un fer à cheval accroché sur sa porte, le visiteur étonné affirma qu'il ne croyait pas à la superstition selon laquelle cet objet portait chance, ce à quoi Bohr répliqua : « Je n'y crois pas non plus ; je l'ai mis ici parce qu'on m'a dit que ça marchait aussi quand on n'y croyait pas ! » Ce que ce paradoxe illustre est qu'une croyance est une attitude réflexive : il ne s'agit jamais simplement de croire – on doit croire dans la croyance elle-même. C'est pourquoi Kierkegaard avait raison d'affirmer que nous ne croyons jamais réellement (dans le Christ), nous croyons juste croire – et Bohr nous met face à la négation logique de cette réflexivité (on peut aussi *ne, pas* croire en ses croyances...).

Cet exemple explicite nous oblige à complexifier un peu l'affirmation de Pascal « Agenouille-toi et tu croiras ! », en lui ajoutant un tour supplémentaire. Dans le fonctionnement cynique « normal » de l'idéologie, la croyance est déplacée sur un autre, sur un « sujet supposé croire », si bien que la vraie logique est : « Agenouille-toi et *tu feras ainsi croire quelqu'un d'autre !* » Nous devons comprendre cette logique de manière littérale, et même risquer une sorte d'inversion de la formule de Pascal : « Tu crois trop, de manière trop directe ? Tu trouves ta croyance trop oppressante dans son immédiateté brute ? Alors agenouille-toi, agis comme si tu croyais et tu seras débarrassé de ta croyance – tu n'auras plus à croire toi-même, ta croyance existera déjà en étant extériorisée dans ton acte de prière ! » Autrement dit, et si on s'agenouillait et priait non pas tant pour retrouver sa croyance, que, au contraire, pour se débarrasser de sa croyance, de sa proximité excessive, pour obtenir le répit engendré par une distance minimale à la croyance ? Croire – croire « directement », sans la médiation extériorisante d'un rituel – est un fardeau lourd, traumatique et oppressant, que l'on a une chance, à travers l'exercice du rituel, de transférer sur un Autre... S'il existe une injonction éthique freudienne, c'est que nous devrions avoir *le courage de nos propres convictions* : nous devrions oser assumer entièrement nos identifications. Et la même chose vaut pour le mariage : la présupposition implicite (ou, plutôt, l'injonction) de l'idéologie ordinaire du mariage est précisément que l'amour ne devrait

pas exister dans le mariage. La formule pascalienne du mariage n'est donc pas : « Tu n'aimes pas ton partenaire ? Alors épouse-le (ou la), passe par le rituel de la vie commune, et l'amour surgira de lui-même ! », mais au contraire : « Tu es trop amoureux de quelqu'un ? Alors marie-toi, ritualise ta relation amoureuse afin de te guérir de ton attachement passionnel excessif, en le remplaçant par l'habitude quotidienne ennuyeuse – et si tu ne peux pas résister à la tentation de la passion, il reste toujours les aventures extraconjugales... »

Cet aperçu nous ramène à la force de la mise en scène de Sellars, et nous permet de formuler la différence entre les deux couples de jeunes amants et le couple supplémentaire constitué d'Alfonso et de Despina. Les deux premiers illustrent simplement la « sincérité matérielle » de Bergson : dans les grands duos amoureux de l'Acte II de *Così fan tutte*, les hommes, bien entendu, feignent hypocritement d'être amoureux pour mettre les femmes à l'épreuve ; cependant, à l'instar de Tartuffe, ils se prennent à leur propre jeu et « mentent sincèrement ». C'est ce qu'exprime la musique – ce mensonge sincère. Cependant, avec Alfonso et Despina, la situation est plus complexe : ils mettent en œuvre – par le biais des autres – les rituels amoureux au nom de leur propre amour, mais dans le but de se débarrasser de leur fardeau traumatique. Leur règle est ainsi : « Nous nous aimons trop – donc mettons en scène un imbroglio amoureux superficiel impliquant les deux couples afin d'acquérir une certaine distance par rapport au fardeau insupportable de notre passion... »

Tout cela implique que Mozart occupe une place très spéciale entre la musique pré-romantique et la musique romantique. Dans le romantisme, la musique elle-même – dans son expression passionnée des émotions, louée par Schopenhauer – non seulement peut mentir, mais *ment fondamentalement, par rapport à son statut formel même*. Prenons l'exemple suprême de la musique en tant qu'expression directe de l'immersion du sujet dans la jouissance excessive de la « nuit du monde », le *Tristan* de Wagner, dans lequel la musique semble accomplir par elle-même ce que les mots indiquent de manière impuissante, à savoir le fait que le couple amoureux est inextricablement poussé vers la réalisation de sa passion, la « joie suprême de son anéantissement extatique » – cependant, est-ce là la « vérité » métaphysique de l'opéra, son véritable message ineffable ? Pourquoi ce glissement inévitable vers le gouffre de l'anéantissement est-il alors interrompu encore et encore par l'intrusion (souvent ridicule) de fragments de la vie quotidienne banale ? Prenons l'exemple suprême, celui du finale : juste avant l'arrivée de Brangaene, la musique aurait pu passer directement à la transfiguration finale, avec les deux amants mourant dans les bras l'un de l'autre ; pourquoi, alors, ajouter l'arrivée assez ridicule du second bateau qui accélère le rythme lent de l'action d'une manière presque comique ? En deux minutes seulement, il se produit plus d'événements que dans tout ce qui a précédé (le combat dans lequel Melot et Kurwenal meurent, etc.) – à l'exemple de *Il Trovatore* de Verdi, où tout un ensemble d'événements se produisent au cours des deux dernières minutes. Devons-nous simplement y voir la faiblesse dramatique de Wagner ? Ce que nous devrions garder à l'esprit ici est que cette action trépidante soudaine ne sert pas simplement à ajourner temporairement la lente mais inéluctable dérive vers l'extinction orgasmique ; cette action frénétique suit une nécessité immanente, elle *doit* se produire comme une brève « intrusion de la réalité » permettant à Tristan de mettre en scène l'acte final d'auto-anéantissement d'Iseut. Sans cette intrusion inattendue de la réalité, l'agonie de Tristan résultant de *l'impossibilité* de mourir s'éterniserait indéfiniment. La « vérité » ne réside pas dans la dérive passionnée vers l'annihilation, l'affect fondamental de l'opéra, mais dans les accidents narratifs et les intrusions ridicules qui l'interrompent – encore une fois, le grand affect métaphysique *ment*.

Ce qui est crucial dans *Tristan* est ainsi l'écart entre cette « idéologie officielle » de l'opéra et sa subversion à travers la texture de l'œuvre elle-même. Cette subversion renverse, en un sens, la célèbre ironie mozartienne, dans laquelle, alors que les paroles de la personne expriment l'attitude de la

frivolité ou de la manipulation cynique, la musique exprime ses sentiments authentiques : dans *Tristan*, la vérité ultime ne réside pas dans le message musical de l'épanouissement amoureux annihilant et passionné, mais dans la mise en scène dramatique de l'action elle-même qui sape l'immersion passionnée dans la texture musicale. Le thème de la mort commune finale des deux amants abonde dans les opéras romantiques – il suffit de rappeler le « Morian' insieme » triomphal dans *Norma* de Bellini. Dans cette optique, nous devrions souligner que dans *Tristan*, l'opéra même qui fait de cette mort commune son but idéologique explicite, ce n'est précisément *pas* ce qu'il se produit en réalité – si dans la musique il semble que les deux amants meurent ensemble, dans la réalité ils meurent l'un *après* l'autre, chacun immergé dans son propre rêve solipsiste.

Nous pouvons à présent formuler la singularité de l'ironie mozartienne : bien que la musique soit déjà entièrement autonome par rapport aux mots, elle *ne ment pas encore*. L'ironie mozartienne est le seul moment où la vérité « parle réellement dans la musique », où la musique occupe la position de l'inconscient désignée par Lacan par la célèbre formule : « *Moi la vérité, je parle.* » Et c'est aujourd'hui seulement, dans notre époque postmoderne, prétendument chargée d'ironie et manquant de croyances, que l'ironie mozartienne atteint sa pleine actualité, nous mettant face au fait embarrassant que – non pas en nous, mais dans nos actes eux-mêmes, dans notre pratique sociale – nous croyons bien plus que nous n'en avons conscience.

Dans une première approche, bien entendu, les choses ne peuvent que sembler exactement inversées : le romantisme ne représente-t-il pas la musique qui exprime directement, sans mentir, le noyau émotionnel de l'être humain, c'est-à-dire qui dit la vérité bien plus directement que les mots, tandis que la leçon étrange et perturbante de *Così fan tutte* de Mozart est précisément que la musique peut mentir (par exemple, bien que les arias de séduction des deux « Albanais » et les duos qui suivent soient des simulacres – ils feignent d'être follement amoureux afin de séduire la fiancée de l'autre –, la musique est parfaitement « convaincante » lorsqu'elle exprime l'émotion amoureuse) ? La réponse à ce contre-argument est qu'il ne saisit pas l'idée essentielle de l'ironie mozartienne : bien entendu, les individus pensent qu'ils font simplement semblant d'être amoureux, mais leur musique témoigne du fait qu'ils « font semblant de faire semblant », qu'ils ne sont pas conscients qu'il y a plus de vérité dans leurs déclarations d'amour qu'ils n'en ont conscience. Dans le romantisme, au contraire, le fait même de feindre d'exprimer directement la vérité émotionnelle est un simulacre – non pas parce qu'il n'exprime pas avec justesse l'émotion de l'individu, mais parce que cette émotion elle-même est déjà en soi un mensonge...

Clemenza renforce davantage cette ironie mozartienne. Les grands portraits masculins de Gioacchino Rossini, les trois que l'on trouve dans *Le barbier de Séville* (« Largo il factotum » de Figaro, « Calumnia » de Basilio, et « Un dottor della mia sorte » de Bartolo), ainsi que l'autoportrait fantasmagorique de la corruption que fait le père dans *Cendrillon ou la Bonté triomphante*, mettent en œuvre une complainte ridiculisée, dans laquelle on s'imagine dans une position convoitée, assailli de demandes pour une faveur ou un service. Le sujet change deux fois de position : d'abord, il endosse les rôles de ceux qui s'adressent à lui, mettant en scène la multitude accablante de demandes dont il est bombardé ; ensuite, il feint une réaction face à cet assaut, l'état de profonde satisfaction dans lequel on se trouve lorsqu'on est submergé de demandes que l'on ne peut pas satisfaire. Prenons le père dans *Cendrillon* : il imagine comment, lorsque l'une de ses filles sera mariée au Prince, les gens se tourneront vers lui, essayeront de le soudoyer pour obtenir un service auprès de la cour, et comment il réagira d'abord par une réflexion rusée, puis ensuite en feignant d'être désespéré par toutes les requêtes dont il est bombardé... Le point culminant de l'aria rossinienne par excellence est ce moment unique de bonheur, d'affirmation inconditionnelle de l'excès de vie qui se produit lorsque le sujet est submergé de demandes, sans plus être capable d'y faire face. À l'apogée de l'aria « factotum », Figaro

s'exclame : « Hélas, quelle fureur ! Hélas, quelle foule ! Un à la fois, de grâce ! », faisant ainsi référence à l'expérience kantienne du sublime, dans laquelle le sujet est assailli par un excès de données qu'il est incapable d'appréhender. Et ne rencontrons-nous pas un excès similaire dans *La Clémence de Titus* de Mozart – une pareille explosion sublime et ridicule de clémence ? Juste avant le pardon final, Titus lui-même est exaspéré par la prolifération de trahisons qui l'obligent à multiplier les actes de clémence :

Au moment même où j'absous un coupable,
j'en découvre un autre ?

[...] Les astres conspirent, je le crois,
pour m'obliger à devenir cruel
malgré moi.

Non : ils ne connaîtront pas ce triomphe.

Ma vertu m'a toujours engagé
à soutenir ce combat.

Voyons, de la perfidie d'autrui
ou de ma clémence,
quelle est la plus valeureuse.

[...] Que Rome sache

que je suis le même

et que je sais tout, je pardonne à chacun,

et j'oublie tout.

Nous pouvons même entendre Titus se plaindre « je vous en prie, pas si vite, l'un après l'autre, faites la queue pour l'absolution ! » S'acquittant de sa tâche, Titus oublie tout, mais ceux qu'il pardonne sont condamnés à s'en rappeler pour toujours :

Sextus : Il est vrai, Auguste, que tu m'as pardonné :

Mais tu n'as pas absout mon cœur

Qui pleurera son erreur

Tant qu'il pourra se souvenir.

Titus : Le vrai repentir,

Dont tu es capable,

Vaut plus qu'une véritable

Et constante fidélité. »

Ce couplet tiré du finale laisse échapper le secret obscène de *La Clémence de Titus* : le pardon n'efface par réellement la dette, il la rend plutôt infinie – nous sommes pour toujours redevables à la personne qui nous a pardonnés. Il n'est pas étonnant que Titus préfère la repentance à la fidélité : dans la fidélité au maître, je suis fidèle par respect, tandis que dans la repentance, ce qui m'attache au maître est une culpabilité ineffaçable et infinie. Titus est, sur ce point, un maître parfaitement chrétien.

On oppose en général la sévérité de la justice juive à la clémence chrétienne, le geste inexplicable du pardon immérité : nous, humains, sommes nés dans le péché, nous ne pouvons jamais rembourser nos dettes et nous racheter à travers nos propres actes – notre unique salut réside dans la clémence de Dieu, dans son sacrifice suprême. Dans ce geste consistant à briser les chaînes de la justice à travers l'acte inexplicable de la clémence, le christianisme nous impose une dette encore plus lourde : nous

sommes pour toujours redevables au Christ, nous ne pouvons jamais le rembourser pour ce qu'il a fait pour nous. Le nom freudien pour désigner une telle pression excessive que nous ne pouvons jamais rétribuer est, bien entendu, le *surmoi*. (Nous ne devrions pas oublier que la notion de clémence est strictement corrélative de celle de souveraineté : seul le détenteur du pouvoir souverain peut dispenser la grâce.)

C'est en général le judaïsme qui est conçu comme la religion du surmoi (de la subordination de l'homme au Dieu puissant, jaloux et sévère), par opposition au Dieu chrétien de la clémence et de l'amour. Cependant, c'est précisément *en ne nous demandant pas* de payer pour nos péchés, c'est en payant lui-même ce prix pour nous, que le Dieu chrétien de la clémence se positionne en instance surmoïque absolue : « J'ai payé le prix fort pour vos péchés, et vous m'êtes ainsi redevables *pour toujours...* » Nous pouvons discerner les contours de ce Dieu en tant qu'instance surmoïque, dont la clémence même engendre la culpabilité indélébile des croyants, jusque chez Staline. Nous ne devrions jamais oublier, comme le montrent les procès-verbaux (désormais disponibles) des réunions du *Politburo* et du Comité Central datant des années 1930, que les interventions directes de Staline consistaient en général en des manifestations de clémence. Lorsque les membres les plus jeunes du Comité Central, désireux de prouver leur ferveur révolutionnaire, demandaient la peine de mort immédiate pour Boukharine, Staline intervenait toujours en disant « Patience ! Sa culpabilité n'a pas encore été prouvée ! », ou quelque chose de similaire. Bien entendu, il s'agissait là d'une attitude hypocrite – Staline savait parfaitement qu'il était lui-même le générateur de cette fureur destructrice, que les jeunes membres cherchaient à le contenter –, mais, néanmoins, l'apparence de la clémence était ici nécessaire.

La même chose vaut pour le capitalisme contemporain. En faisant référence à l'idée de George Bataille de l'« économie générale » de la dépense souveraine, qu'il oppose à l'« économie limitée » du mercantilisme infini du capitalisme, Peter Sloterdijk expose (dans *Colère et Temps*) les grandes lignes du clivage interne du capitalisme, son auto-dépassement immanent : le capitalisme atteint son paroxysme lorsqu'il « crée l'opposition interne la plus radicale – et la seule féconde – d'une tout autre manière que ce que pouvait rêver la gauche classique, subjuguée par le misérabilisme (68) ». Son allusion positive à Andrew Carnegie montre la voie : le geste souverain d'auto-négation de l'accumulation infinie de richesse consiste à dépenser cette richesse pour des choses sans prix, et en dehors de la circulation marchande : le bien public, les arts et les sciences, la santé, et ainsi de suite. Ce geste « souverain » permet au capitaliste de sortir du cercle vicieux de la reproduction accrue et infinie, du fait de gagner de l'argent pour gagner plus d'argent. Quand il donne la richesse qu'il a accumulée au bien public, le capitaliste se nie lui-même en tant que simple personnification du capital et de sa circulation reproductrice : sa vie acquiert du sens, son objectif n'est plus la reproduction accrue pour elle-même. Qui plus est, le capitaliste accomplit par là le passage de *eros* à *thymos*, de la logique « érotique » pervertie de l'accumulation à la reconnaissance et à la réputation publiques. Cela équivaut rien moins qu'à élever des figures telles que George Soros ou Bill Gates au statut de personnifications de l'auto-négation inhérente du processus capitaliste : leur œuvre de charité, leurs immenses donations à l'assistance publique, ne sont pas simplement une idiosyncrasie personnelle, qu'elle soit sincère ou hypocrite, mais le point final logique de la circulation capitaliste, nécessaire d'un point de vue strictement économique, puisqu'il permet au système capitaliste de différer sa crise. Ce geste rétablit l'équilibre – une sorte de redistribution de la richesse aux véritables indigents – sans tomber dans un piège fatal : la logique destructrice du ressentiment et de la redistribution étatique forcée qui ne peut qu'aboutir à la misère généralisée. (Il permet également, pourrions-nous ajouter, d'éviter l'autre mode par lequel rétablir une sorte d'équilibre et d'affirmer *thymos* à travers la dépense souveraine, à savoir les guerres...)

Cela me rappelle un laxatif au chocolat disponible aux États-Unis, dont la publicité avançait l'injonction paradoxale : « Vous êtes constipés ? Mangez plus de ce chocolat ! » En d'autres termes, pour guérir de la constipation, mangez la chose même qui la cause. Cette structure d'un produit contrecarrant sa propre essence, renfermant l'agent de son propre endiguement, est largement visible dans le paysage idéologique contemporain. Soros représente l'exploitation financière la plus impitoyable, associée à son contrepoint, l'inquiétude humanitaire sur les conséquences sociales catastrophiques de l'économie marchande effrénée. Même sa routine quotidienne est marquée par un contrepoint d'effacement : la moitié de son temps de travail est dédiée aux spéculations financières, et l'autre moitié aux activités humanitaires – par exemple fournir des financements pour les activités démocratiques et culturelles dans les pays post-communistes, écrire des essais et des livres – qui, en dernier ressort, luttent contre les effets de ses propres spéculations. Les deux visages de Gates sont parallèles à ceux de Soros. L'homme d'affaires cruel détruit ou rachète ses concurrents, vise le monopole virtuel, utilise toutes les astuces du commerce pour accomplir ses objectifs. En même temps, le plus grand philanthrope de l'histoire de l'humanité demande de manière pittoresque : « À quoi sert le fait d'avoir des ordinateurs si les gens n'ont pas de quoi se nourrir et meurent de dysenterie ? » La poursuite impitoyable du profit est contrecarrée par la charité : le charité est le masque humanitaire qui dissimule le visage de l'exploitation économique. Dans un acte de chantage surmoïque atteignant des proportions gigantesques, les pays développés « aident » les pays sous-développés par des dons, des crédits et ainsi de suite, évitant par là même le problème essentiel, à savoir leur complicité et leur co-responsabilité dans la situation misérable de ces pays. Ce paradoxe est l'indice de la triste situation dans laquelle nous nous trouvons : le capitalisme aujourd'hui ne peut se reproduire par lui-même, il a besoin d'une clémence extra-économique pour maintenir le cycle de la reproduction sociale.

Donc, comment *Titus* s'insère-t-il dans l'ensemble des opéras de Mozart ? Nous pouvons lire le canon entier des grands opéras de Mozart comme le déploiement du thème du pardon, de la distribution de clémence, dans toutes ses variations : le pouvoir le plus haut intervient à côté de la clémence dans *Idomeneo* et *Seraglio* ; dans *Les Noces de Figaro*, les sujets eux-mêmes pardonnent le Comte qui refuse la clémence, et ainsi de suite. Nous devrions, pour saisir correctement la place de *La Clémence de Titus* dans cet ensemble, le comprendre parallèlement à *La Flûte enchantée*, comme son double fantomatique et moqueur : si *La Flûte enchantée* est la clémence dans sa dimension la plus sublime, *La Clémence de Titus* transforme cette dimension sublime en un excès ridicule. La prolifération ridicule de clémence dans *La Clémence de Titus* signifie que le pouvoir ne fonctionne plus de manière normale, si bien qu'il doit être constamment soutenu par la clémence : si le maître doit faire preuve de clémence, c'est parce que la loi a échoué, que la machine étatique juridique n'est pas capable de fonctionner par elle-même et a besoin d'une intervention constante provenant de l'extérieur. (Nous avons assisté à la même situation dans les régimes du socialisme réel : lorsque, dans une scène mythique de l'hagiographie soviétique, Staline se promène dans les champs, y rencontre un paysan dont le tracteur est tombé en panne, et l'aide à le réparer avec un conseil avisé, ce que cela signifie en réalité est que même un tracteur ne peut pas fonctionner normalement dans le chaos économique du socialisme réel.) L'inverse, la vérité de la célébration continue de la sagesse et de la clémence manifestées par Titus est ainsi le fait qu'il est lui-même, en tant que dirigeant, un fiasco. Au lieu de s'appuyer sur le soutien des sujets loyaux, il finit encerclé par des gens malades et tourmentés, condamnés à la culpabilité éternelle. Cette maladie se reflète sur Titus lui-même : loin de rayonner de la dignité propre aux dirigeants sévères mais cléments que l'on trouve dans les premiers opéras de Mozart, les actes de Titus manifestent les caractéristiques de la mise en scène de soi hystérique : Titus se joue lui-même tout le temps, il est narcissiquement fasciné par la fausse générosité de ses propres actes. En bref, le passage de Bassa Selim dans *Seraglio* à Titus dans *La*

Clémence de Titus est le passage du naïf au sentimental. Et, ce qui est fréquent chez Mozart, cette fausseté de la position de Titus est exprimée par la musique qui, dans une manifestation suprême d'ironie mozartienne glorifiée, sape effectivement le projet idéologique explicite de l'opéra.

Peut-être, donc, le fait que *La Clémence de Titus* ait été composé au cours du travail sur *La Flûte enchantée* est plus qu'une simple coïncidence. *La Clémence de Titus*, composé en l'honneur de l'investiture du conservateur Léopold II après le décès du progressiste Joseph II, met en scène la réalité politique réactionnaire obscène qui sous-tend la fausse « magie » réinventée de l'univers de *La Flûte enchantée*. Dans les années 1930, Max Horkheimer écrivait que ceux qui ne veulent pas parler (en le critiquant) du capitalisme devraient également se taire sur le fascisme. Mutatis mutandis, nous devrions dire aux détracteurs de *La Clémence de Titus* qui le considèrent comme un échec en comparaison de la magie éternelle de *La Flûte enchantée* : ceux qui ne veulent pas se risquer à critiquer *La Flûte enchantée* devraient également se taire sur *La Clémence de Titus*.

V. L'allégorie du *Faust* de Busoni

Adorno ouvre son livre *Trois études sur Hegel* par une réfutation de la question traditionnelle à propos de Hegel : qu'est-ce qui est dépassé et qu'est-ce qui est toujours d'actualité dans la pensée de Hegel ? Une telle question présuppose que nous adoptons la position arrogante de juges du passé ; lorsque nous avons affaire à un grand philosophe, la question à poser n'est pas ce que ce philosophe nous dit encore, ce que sa pensée signifie pour nous, mais au contraire la question de savoir ce que nous sommes, notre situation contemporaine, à ses yeux, comment notre époque apparaîtrait à sa pensée. Nous devrions procéder de la même manière avec Faust : nous ne devrions pas poser la question de savoir ce que le mythe de Faust nous dit encore, mais comment apparaît notre propre situation lorsqu'elle est perçue à l'aune du mythe de Faust. C'est là ce que fait Busoni : son *Faust* propose le diagnostic d'un certain moment historique, le sien aussi bien que le nôtre.

L'ironie du *Faust* de Busoni ne peut que nous frapper : dans un renversement de la longue tradition des compositeurs allemands mettant en musique les livrets italiens (Mozart composant Da Ponte, etc.), un compositeur italien met en musique son propre livret allemand. Et ce n'est là que la première d'un grand nombre de surprises qui nous attendent. Busoni s'approprie la prémisse de l'écart irréductible entre le chant et l'action qui caractérise l'opéra conventionnel ; le ridicule des gens chantant sur scène tout en prétendant être impliqués dans des actions humaines ordinaires. Mais la conclusion qu'il en tire est à l'opposé de celle que nous attendons : ce n'est pas la musique qui doit s'adapter à la réalité des actions, mais l'action sur scène qui doit s'adapter à la musique en étant ostensiblement *artificielle*, improbable, fausse : « Les paroles chantées sur scène resteront toujours un artifice et un obstacle à l'effet authentique de l'opéra. Pour sortir avec honneur de ce conflit, une intrigue dans laquelle les personnages chantent tout en agissant devra, dès le début, être rapportée à l'incroyable, au faux et à l'improbable. En se soutenant ainsi mutuellement, les deux impossibilités deviennent possibles et acceptables. »

Le fait que nous vivions le chant sur scène comme un artifice qui fait obstacle à l'affect authentique est en soi un signe du changement historique touchant à la sensibilité : l'« esprit objectif » de l'époque de Busoni rendait impossible une nouvelle version romantique-réaliste du *Faust* dans la lignée de Gounod. C'est pourquoi Busoni revint à la Renaissance, un retour que l'on peut déjà discerner dans la construction dramatique de son *Faust* : il écrivit un livret « abrégé » qui manquait de continuité, c'est-à-dire qui n'avait pas pour objectif de raconter l'histoire entière, mais offrait seulement une succession d'échantillons choisis. L'unité qu'il propose est un *Bild*, l'image d'un segment décisif, et non un *Akt*, l'unité organique de l'action. Il exclut ainsi, comme s'il voulait faire clairement comprendre cette idée, l'épisode le plus célèbre et le plus efficace sur le plan dramatique (la séduction de Gretchen), n'y faisant référence que *in absentia*, dans un bref *intermezzo* dans lequel le frère de Gretchen cherche Faust, qu'il veut tuer pour venger sa sœur dont il a détruit la vie. Il n'est pas surprenant qu'un tel procédé présente des échos brechtiens – à l'instar de Brecht, Busoni insistait sur la nécessité de la distanciation : « Tout comme l'artiste, s'il veut émouvoir les autres, ne doit pas se laisser émouvoir (s'il ne veut pas perdre ses moyens au moment crucial), le public, s'il veut savourer l'effet théâtral, ne doit pas le confondre avec la réalité. Sinon, le plaisir esthétique se détériore en compassion humaine. » D'une manière parfaitement similaire à la tension entre la musique et l'action, les deux impossibilités – l'impossibilité de l'artiste de s'identifier directement à son œuvre, d'être ému par elle, et l'impossibilité du public de confondre la scène et la réalité – s'annulent mutuellement.

Le retour de Busoni à la Renaissance est plus complexe qu'il ne semble : il ne se contente pas

d'ignorer Goethe – ce qu'il ignore, ce sont les précédentes versions opératiques de *Faust* (Berlioz, Gounod, Boito – la version de ce dernier étant sans aucun doute la meilleure) qui intercèdent entre Goethe et lui. Busoni entre directement dans un dialogue avec le grand génie lui-même : dans le prologue, que le poète doit déclamer aux spectateurs, il évoque Goethe comme la version suprême de *Faust*, et, reconnaissant ses propres limites, il décide modestement de se retrancher dans le jeu de marionnettes :

Mais que pourrait même un maître contre un tel sorcier ?

Le chant des hommes pâlit devant le chant divin :

ainsi instruit, j'ai su ce que je devais faire

et m'en suis retourné vers le jeu de marionnettes (69) .

Il y a évidemment quelque chose de faux dans cette modestie : ce recul est, pour le dire dans les termes de Lénine, un pas en arrière visant à accomplir deux pas en avant. Dans les termes de Benjamin, Busoni accomplit un retour du symbole à l'allégorie : de l'unité dramatique organique à la *parataxe*, à la succession des *tableaux vivants**. Ce changement formel entraîne une transformation dans la posture basique de l'œuvre du deuil tragique à la mélancolie. Dans un célèbre passage de sa lettre à Schiller datée du 16/17 août 1797, Goethe relate une expérience dans laquelle un élément de la réalité en ruines lui apparut comme un symbole :

l'emplacement de la maison de mon aïeul, avec sa cour et son jardin, qui a perdu son ancienne destination limitée et patriarcale, du temps où elle abritait le vieux maire de Francfort, et a été transformée par des hommes sagement entreprenants en un magasin et une place de marché ! Par suite d'étranges circonstances, la maison fut détruite au moment du bombardement, et maintenant, quoique réduite dans sa plus grande partie à l'état de décombres, elle vaut le double de ce qu'elle fut payée, il y a onze ans, à mes parents, par les possesseurs actuels. Pensez maintenant que le tout peut être acheté de nouveau et transformé par quelque nouvel entrepreneur, et vous verrez qu'en plus d'un sens l'histoire de cette maison doit être, surtout pour moi, le symbole de milliers de cas semblables dans cette ville industrielle (70) .

La différence entre l'allégorie et le symbole est ici cruciale. L'allégorie est mélancolique : comme nous l'avons vu, pour Freud un mélancolique traite un objet encore présent comme s'il était déjà perdu, c'est-à-dire que la mélancolie est un deuil préventif. Dans une perspective allégorique, on regarde une maison abritant un marché grouillant de monde et on voit déjà en elle les ruines futures qu'elle deviendra – les ruines sont la « vérité » de la maison majestueuse que nous voyons. Rappelons-nous la vieille stratégie catholique pour préserver les hommes de la tentation de la chair : lorsque vous vous retrouvez face à un corps féminin voluptueux, imaginez à quoi il ressemblera dans quelques décennies : la peau ridée, les seins tombants... (Ou, mieux encore, imaginez ce qui réside déjà sous la peau : la chair crue et les os, les fluides intérieurs, la nourriture à moitié digérée et les excréments...) Il s'agit là de la mélancolie dans toute sa pureté – il n'est pas étonnant que l'une des modes parmi les nantis de l'époque romantique consistait à construire de nouvelles maisons directement comme des ruines, avec des parties de murs qui manquaient...

Goethe fait cependant tout le contraire : il voit (le potentiel de) la future prospérité dans le tas de ruines actuel. (D'une manière quelque peu pathétique, nous pourrions dire la même chose des ruines du 11 septembre : un mélancolique verrait en elles la « vérité » des rêves arrogants de la grandeur américaine, c'est-à-dire qu'il verrait déjà dans les Tours jumelles elles-mêmes les ruines à venir, tandis qu'un optimiste goethien verrait dans les ruines du 11 septembre un symbole de l'esprit

entreprenant de cette « ville industrielle » qui remplacera bientôt les ruines par de nouveaux immeubles.) Ce qui est ici déterminant est la progression du symbole à partir des ruines et de la répétition : la maison du grand-père de Goethe n'était pas un symbole pour sa première génération d'habitants – comme Heidegger l'aurait dit, pour eux, elle était juste un objet *zuhandenes*, une partie de l'environnement auquel ils appartenaient. C'est uniquement sa destruction, sa réduction à un tas de décombres, qui la fit apparaître comme un symbole. (Il y a une ambiguïté temporelle dans la dernière phrase de Goethe : la maison deviendra-t-elle un symbole quand elle sera rénovée, ou est-elle déjà un symbole pour celui qui est capable de voir en elle son nouveau futur ?) Le sens – allégorique ou symbolique – apparaît seulement à travers la destruction, à travers une expérience désarticulée, à travers une coupure qui interrompt le fonctionnement direct de l'objet dans notre environnement.

Ainsi, si le *Faust* de Goethe est un grand symbole, si les échecs de Faust eux-mêmes sont pour ainsi dire des succès prématurés, des complications du processus continu de la *Bildung* qui laissent entrevoir leur rédemption future, le *Faust* de Busoni est une allégorie dans laquelle les triomphes en cours sont déjà accompagnés par l'ombre de la défaite finale. Si le *Faust* de Goethe est une tragédie optimiste, celle de Busoni est une tragédie mélancolique dans laquelle l'acte le plus noble, le seul acte réussi, consiste à accepter pleinement son échec. La marionnette est une représentation d'une telle mélancolie. Autrement dit, que représente une marionnette en tant que position subjective ? Nous devrions ici nous tourner vers l'essai de Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), dont le rapport à la philosophie kantienne est déterminant (nous savons que la lecture de Kant plongea Kleist dans une crise spirituelle bouleversante – cette lecture fut *la* rencontre traumatique de sa vie). Où, chez Kant, trouvons-nous le terme « marionnette » ? Dans un mystérieux sous-chapitre de sa *Critique de la raison pratique* intitulé « Du rapport sagement proportionné des facultés de connaître de l'homme à sa destination pratique », dans lequel il s'efforce de répondre à la question de ce qu'il nous arriverait si nous avions accès au domaine nouménal, à la *chose en soi* :

Mais, au lieu de la lutte que la résolution morale a maintenant à soutenir avec les inclinations, lutte dans laquelle l'âme, après quelques défaites, va cependant acquérir peu à peu de la force morale, Dieu et l'éternité, avec leur *majesté redoutable*, seraient sans cesse devant nos yeux. [...] La plupart des actions conformes à la loi seraient produites par la crainte, très peu seulement par l'espérance, et absolument aucune par le devoir, et la valeur morale des actions en revanche, sur laquelle seule repose pourtant la valeur de la personne et même du monde aux yeux de la sagesse suprême, n'existerait absolument pas. La conduite des hommes, aussi longtemps que leur nature demeurerait ce qu'elle est actuellement, serait donc transformée en un simple mécanisme où, comme dans un jeu de marionnettes, tout *gesticulerait* bien, mais où cependant, on ne rencontrerait *aucune vie* dans les figures (71) .

Ainsi, pour Kant, l'accès direct au domaine nouménal nous priverait de la « spontanéité » qui constitue le noyau même de la liberté transcendante : il nous transformerait en automates inanimés, ou, pour le dire dans les termes contemporains, en « machines pensantes »... Kleist présente *l'envers* de cette horreur : la félicité et la grâce des marionnettes, des créatures qui ont directement accès à la dimension divine nouménale, qui sont *directement* guidées par celle-ci. Pour Kleist, les marionnettes manifestent la perfection des mouvements inconscients et spontanés : elles n'ont qu'un centre de gravité, leurs mouvements sont contrôlés à partir d'un seul point. Le marionnettiste ne contrôle que ce point, et alors qu'il les manœuvre en une simple ligne droite, les membres des marionnettes suivent inévitablement et naturellement parce qu'ils sont parfaitement coordonnés. Heiner Müller n'avait-il pas déjà, dans sa mise en scène de *Tristan* à Bayreuth, compris l'opéra comme un jeu de marionnettes, soulignant le mouvement mécanique des personnages dans un espace géométrique ? Le jeu de

marionnettes et la passion sont loin d'être opposés : lorsque je suis totalement sous l'emprise d'une passion, je ne suis plus l'agent de mon activité, c'est la passion qui agit à travers moi.

Les marionnettes symbolisent ainsi des êtres d'une nature immaculée, innocente : elles répondent naturellement et gracieusement à la direction divine, contrairement aux humains, qui doivent lutter constamment contre leur propension indéracinable au mal, qui est le prix qu'ils doivent payer pour leur liberté. Cette grâce des marionnettes est soulignée par leur apparente apesanteur : elles touchent à peine le sol – elles ne sont pas reliées à la terre, puisqu'elles sont soulevées d'en haut. Elles représentent un état de grâce, un paradis perdu pour l'homme, dont les affirmations de soi, libres et volontaires, le rendent conscient de sa propre existence. Le danseur illustre cet état déchu de l'homme : il n'est pas soutenu d'en haut, mais, plutôt, se sent lié à la terre, et doit pourtant sembler léger afin d'accomplir ses prouesses avec une apparente aisance. Il doit essayer délibérément d'atteindre à la grâce, ce pourquoi sa danse donne une impression d'affectation plutôt que de légèreté. Là réside le paradoxe de l'homme : il n'est ni un animal entièrement immergé dans son environnement terrestre, ni la marionnette angélique flottant gracieusement dans les airs, mais un être libre qui, en raison de sa liberté même, ressent la pression insupportable qui l'attire et le lie à la terre à laquelle il n'appartient finalement pas.

Nous devrions prendre pour référence cette division tragique lorsque nous interprétons des figures comme la petite Catherine de Heilbronn dans la pièce du même nom de Kleist, cette représentation de conte de fées d'une femme qui parcourt la vie avec une sérénité angélique : comme une marionnette, elle est dirigée depuis le haut et accomplit sa destinée glorieuse en suivant simplement les affirmations spontanées de son cœur. Ce que Kleist n'est pas capable d'affronter est non seulement le fait qu'une telle position angélique est impossible en raison de la finitude humaine, mais aussi le fait plus perturbant que, si cette position se trouvait réalisée, elle ne serait rien d'autre que son opposé, une horrible machine inanimée. La métaphore même de la marionnette est révélatrice : pour qu'elle puisse fonctionner, Kleist doit en exclure l'aspect machinique si présent dans *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann.

Comment le *Faust* de Busoni concorde-t-il avec ces éléments ? Comme avec toute grande figure mythique, chaque époque invente son propre *Faust*. Aujourd'hui, *Faust* est essentiellement lu dans une perspective heideggérienne, comme le symbole de l'arrogance de la subjectivité, comme un pacte nihiliste avec le diable que le sujet conclut pour gagner un pouvoir illimité. La leçon du *Faust* est ici mieux illustrée par le proverbe vulgaire « on ne peut pas pisser contre le vent » : un plaidoyer pour la modération, pour la bonne mesure. Ce *Faust* s'accorde parfaitement à la célébration postmoderne de la finitude humaine : son échec peut représenter la « Dialectique des Lumières », l'échec de tous les grands projets modernes, du totalitarisme politique dans lequel le rêve communiste d'une société entièrement auto-transparente a dégénéré, aux catastrophes écologiques, conséquence du rêve de la domination humaine sur la nature. Bien que, chez Goethe, les choses semblent bien plus ambiguës – à la fin, Faust non seulement trouve la paix, mais il la trouve sans renoncer à son activité (il meurt heureux, au milieu de son activité de réforme et de colonisation), les coordonnées élémentaires restent identiques.

Avec Busoni, cependant, nous pénétrons dans un domaine totalement différent : son *Faust* n'est pas une figure héroïque « faustienne » plus grande que nature qui paye le prix de son orgueil ; il est, pour le dire avec les mots de Nietzsche, *un esclave faisant semblant d'être un maître mais sans être prêt à en payer le prix*. Quand la voix de Méphistophélès le pousse à conclure le pacte, Faust est conscient qu'il s'expose à un danger : « À quelle chimère me suis-je abandonné ! Je vais reprendre mon travail, m'y plonger, me purifier à cette source bienfaisante ! » Cependant, il succombe

rapidement aux tentations et abandonne le vrai savoir. Faust ne représente pas le dur travail de la science – *science avec patience**, comme l’a formulé Rimbaud –, mais la tromperie facile de la magie ; il n’est pas prêt à assumer héroïquement sa volonté, mais veut que les autres le fassent à sa place. Il n’est pas une figure de la volonté inconditionnelle, mais une figure de la trahison de la volonté véritablement autonome.

C’est là le diagnostic implicite que Busoni fait de nos difficultés. Sur le marché d’aujourd’hui, nous trouvons tout un ensemble de produits privés de leurs propriétés nocives : du café sans caféine, de la crème sans matière grasse, de la bière sans alcool... Et la liste se poursuit : qu’en est-il du sexe virtuel comme sexe sans rapports sexuels, de la doctrine de Colin Powell de la guerre sans victimes (de notre côté, bien entendu) comme guerre sans guerre, de la redéfinition contemporaine de la politique en tant qu’art de l’administration experte comme politique sans politique, jusqu’au multiculturalisme libéral tolérant actuel comme expérience de l’Autre privé de son altérité (l’Autre idéalisé qui danse de façon envoûtante et a une approche holistique de la réalité, respectueuse de l’écologie, tandis qu’on passe sous silence des éléments comme la violence conjugale...) ? La réalité virtuelle généralise simplement ce procédé consistant à offrir un produit privé de sa substance : elle offre la réalité elle-même privée de sa substance, du noyau dur résistant du réel – de la même manière que le café décaféiné présente l’odeur et le goût du vrai café sans en être, la réalité virtuelle est vécue comme la réalité sans l’être.

Ne s’agit-il pas là de l’attitude du *dernier homme* hédoniste ? Tout est permis, vous pouvez profiter de tout, *mais* privé de la substance qui le rend dangereux. L’hédonisme aujourd’hui combine le plaisir et la contrainte : ce n’est plus la vieille idée de la « bonne mesure » entre le plaisir et la contrainte, mais une sorte de coïncidence immédiate pseudo-hégélienne des opposés : l’action et la réaction devraient coïncider, la chose même qui cause des dégâts devrait déjà être le remède. Il s’agit là d’une version étrange du célèbre « seule la lance qui ouvre la blessure peut la fermer » de Wagner dans *Parsifal* ? Et le fait que la vraie consommation libre (dans toutes ses formes principales : les drogues, le libertinage, la cigarette...) apparaisse aujourd’hui comme le principal danger n’est-il pas une preuve négative de l’hégémonie de cette perspective ? La lutte contre ces dangers est l’un des principaux investissements de la « biopolitique » actuelle. On cherche désespérément des solutions qui reproduiraient le paradoxe du chocolat laxatif. Le principal candidat est le « sexe sans danger » – un terme qui nous permet de comprendre la vérité de la blague : « Faire l’amour avec un préservatif n’est-ce pas comme prendre une douche avec un imperméable ? » Le but ultime serait ici, dans l’esprit du café décaféiné, d’inventer de « l’opium sans opium ». Il n’est pas étonnant que la marijuana soit si populaire parmi les libéraux qui veulent la légaliser : elle est déjà une sorte d’« opium sans opium ».

Et il en va de même pour la croyance : nous voulons que les autres (nos enfants, les gens plus simples) croient pour nous, à notre place. En cela réside l’enjeu de la référence actuelle à la « culture », la « culture » apparaissant comme la catégorie centrale du « monde de la vie » : aujourd’hui, nous ne « croyons plus réellement », nous suivons juste (certains) des rituels et des mœurs religieux dans le respect du « mode de vie » de la communauté à laquelle nous appartenons (par exemple les Juifs non croyants obéissant aux règles casher, « par respect pour la tradition »). « Je n’y crois pas vraiment, ça fait juste partie de ma culture » semble effectivement être le mode prédominant de la croyance désavouée/déplacée caractéristique de notre époque. Qu’est-ce qu’un mode de vie culturel, sinon le fait que, bien que nous ne croyions pas au Père Noël, il y a un sapin de Noël dans chaque maison et même dans les lieux publics chaque décembre ? Peut-être que la notion « non intégriste » de la « culture » en tant que distincte de la religion « réelle », de l’art « réel », etc., est ainsi dans son cœur même le nom désignant le champ des croyances désavouées et impersonnelles – la « culture » est le nom pour toutes ces choses que nous pratiquons sans réellement y croire, sans « les prendre au sérieux ».

». N'est-ce pas là également la raison pour laquelle la science ne fait pas partie de cette notion de culture – parce qu'elle est bien trop réelle ? Et n'est-ce pas également la raison pour laquelle nous rejetons les croyants intégristes en les qualifiant de « barbares », d'anti-culturels, de menace pour la culture – car ils osent *prendre au sérieux* leurs croyances ? Aujourd'hui finalement, nous percevons comme une menace pour la culture ceux qui vivent immédiatement leur culture, ceux qui manquent de distance par rapport à cette culture. Rappelons-nous l'indignation qu'a suscitée, il y a quelques années, la destruction par les forces talibanes d'anciennes statues bouddhistes situées à Bâmiyân en Afghanistan : bien qu'aucun de nous, occidentaux éclairés, ne croyions en la divinité de Bouddha, nous étions à ce point scandalisés parce que les musulmans talibans ne montraient pas le respect de mise pour l'« héritage culturel » de leur propre pays et de l'humanité entière. Au lieu de croire à travers l'autre comme tous les gens dotés de culture, ils croyaient réellement en leur propre religion et n'avaient ainsi aucune sensibilité pour la valeur culturelle des monuments des autres religions – pour eux, les statues bouddhistes étaient juste de fausses idoles, pas des « trésors culturels ».

Il pourrait être utile ici de revenir au *Faust* de Goethe : après avoir consommé leur amour dans l'intimité de l'acte sexuel, Gretchen pose à Faust l'autre question intime, le fameux : « Dis-moi, quelle religion as-tu ? » – et la réponse verbeuse de Faust est un exemple de ce que Harry Frankfurt appelait des *foutaises*, s'il y en eut jamais. Il passe par toutes les excuses et les détours possibles pour éviter de donner une réponse directe : 1. oublions la religion, nous sommes maintenant sous l'emprise de l'amour ; 2. je respecte ceux qui croient ; 3. qui peut réellement affirmer « je crois » ? 4. le problème n'est pas que je ne crois pas, je pense simplement que la religion devrait être l'objet d'un profond sentiment ineffable, et non une question de confession, de mots. « Moi, je n'ai aucun nom / Pour cela ! Le sentiment est tout. »... Mais le problème n'est pas que Faust ne croit tout simplement pas : il est d'une certaine manière sincère dans son hypocrisie. Cette hypocrisie est exprimée bien plus directement dans Busoni, où Faust enlève à deux reprises sa ceinture, trace avec elle un cercle sur le sol, et ensuite entre dedans.

Dans son magnifique essai sur le déni fétichiste, « Je sais bien mais quand même... », Octave Mannoni évoque une anecdote tirée des mémoires de Casanova pour expliquer la différence entre la croyance symbolique classique transférée et la croyance (incrédule) cynique. Cette anecdote concerne également le thème de la pénétration dans un cercle magique : Casanova relate la manière dont, pour séduire une jeune paysanne inculte, il feignit d'être un magicien, traça sur le sol un cercle magique et prétendit que ce cercle protégeait de tous les dangers (il avait bien entendu l'intention de séduire la pauvre fille à l'intérieur de ce cercle où elle se serait sentie protégée de tous les dangers). Mais il se produisit alors une chose inattendue : par pur accident, un violent orage éclata soudainement, et saisi d'effroi, Casanova pénétra rapidement dans son propre cercle magique pour échapper au danger. Il savait parfaitement qu'il n'y avait aucune magie là, que le pouvoir magique du cercle n'était que des balivernes pour duper la fille. Et pourtant, lorsque le danger réel frappa, il se trouva pour ainsi dire pris dans sa propre illusion, il tomba dans son propre piège – exactement comme le *Faust* de Busoni qui, à la fin de l'opéra, quand il accepte son destin, trace à nouveau le cercle magique et y rentre – finalement, il est lui aussi pris à son propre piège.

La distance du manipulateur cynique par rapport à la croyance n'est pas identique à la distance « normale » par rapport à ce que l'on dit : quand nous saluons une connaissance par « Comment vas-tu ? Je suis content de te voir ! », nous savons tous les deux parfaitement que nous n'entendons pas cela littéralement, que nous le disons simplement par politesse.

Lorsque nous donnons les cadeaux de Noël à nos enfants, ni nous, ni nos enfants (probablement), ne croyons réellement que le Père Noël les a apportés, nous jouons juste le jeu sincère consistant à

faire semblant... Ce n'est pas ce que fait Faust : il joue avec sa croyance le même jeu qu'avec sa volonté. Il veut croire sans s'engager dans la croyance, et le prix qu'il paye pour son inauthenticité, pour sa manipulation cynique, c'est qu'il finit par entrer dans son propre cercle.

Examinons plus attentivement le genre d'entité que Faust devient après avoir perdu sa volonté autonome dans le contrat qu'il passe avec Méphistophélès. Quand le livre magique est promis à Faust, celui-ci explose de joie :

ô, hommes, qui tant m'avez
accablé, désormais gardez-vous de Faust !
Il tient en son poing la puissance,
il commande à des forces inconnues (72) .

Nous devrions garder à l'esprit ici la signification littérale de « Faust ». Il existe une longue tradition dans la culture populaire dans laquelle un organe spectral « non-mort » se met à fonctionner par lui-même, indépendamment du corps auquel il appartient, comme la main dans les premiers films surréalistes jusqu'au superbe *Fight Club* de David Fincher. La vérité, cependant, ne correspond pas à cette image joyeuse – dans la jolie scène qui se déroule dans le parc du duc, Faust fait apparaître trois couples pour amuser le public d'aristocrates : Salomon et Sheba, Samson et Dalila, Jean-Baptiste et Salomé avec le bourreau de Baptiste. Ces scènes sont, bien entendu, totalement contextuelles (ou plutôt, indicielles) : elles sont censées être des allégories de la liaison amoureuse en cours entre Faust et la duchesse. Cette scène explicite clairement le cœur de la « magie » de Faust : elle fait apparaître des scénarios mythiques qui mettent en scène (donnent les coordonnées) les désirs des sujets affectés – ce grâce à quoi le triangle amoureux est constitué et la duchesse exprime son amour pour Faust. Il convient d'être très précis ici : la vision évoquée ne représente pas seulement le désir grandissant de Faust et de la duchesse, elle lui donne littéralement naissance.

Dans le pacte qu'il conclut avec Faust, Méphistophélès lui promet de le servir jusqu'à sa mort, tandis que Faust devra le servir *après* sa mort, pour l'éternité. Le paradoxe est que Faust est horrifié par cette perspective, bien qu'il perçoive son pacte avec Méphistophélès comme le renoncement à tout au-delà (chrétien) :

Il n'est aucun Salut, aucune Béatitude,
aucune punition, ni Paradis, ni séjour
infernale : c'est l'Au-Delà que je brave(73) !

Il n'y a pas de contradiction ici : Faust ne nie pas qu'il existe un au-delà, il veut vivre au mépris (ou dans l'ignorance) de celui-ci – et il devra en payer le prix *dans l'au-delà*. (Evidemment Méphistophélès triche ici : comme Faust le réalise vers la fin, il en paye déjà le prix fort dans cette vie.) Cet au-delà n'est pas tant l'au-delà littéral de la vie après la mort, que ce que Jacques Lacan appelait le « grand Autre » : l'instance idéale qui décide du sens ultime de nos actes, l'instance envers laquelle nous sommes responsables, qui prononce le jugement sur notre vie, qui règle les comptes de notre vie. (En ce sens, même – et en particulier – les communistes staliniens croyaient en un au-delà : l'au-delà de l'Histoire qui décide du véritable sens de nos actes.) Pour Faust, le pacte avec Méphistophélès est précisément qu'il n'y a pas d'addition : il veut « avoir le beurre et l'argent du beurre », voir son souhait réalisé sans avoir à en payer le prix, comme le premier service de Méphistophélès à Faust le montre clairement. Faust veut que le soldat, le frère de Gretchen, soit tué :

Faust : Ecarte-le de mon chemin.

Méphistophélès : Je l'inscris sur ton compte.

Faust : Non, je veux garder les mains pures. Trouve un autre moyen (74) .

Et Méphistophélès s'exécute : il trouve une patrouille de soldats pour le faire. Faust est ici l'opposé du maître de cérémonie du duc, qui annonce sa position lorsque le duc lui ordonne d'introduire Faust :

Si vous l'ordonnez, je vous le présenterai,
l'introduirai, mais décline toute responsabilité... (75)

Faust veut être maître-esclave. Le prix qu'il paye est l'impossibilité de mener une vie épanouie, sa réduction à l'état d'ombre sans vie. Nous devrions opposer à la question idéaliste courante « Y a-t-il une vie (éternelle) après la mort ? » la question matérialiste : « Y a-t-il une vie avant la mort ? » C'est là la question que posait Wolf Biermann dans l'une de ses chansons – ce qui préoccupe un matérialiste est la question suivante : suis-je réellement vivant ici et maintenant, ou suis-je juste en train de végéter, comme un simple animal humain accroché à la survie ? C'est là également la question de Faust – comme le savait Goethe – lorsque, après que le spectre d'Hélène qu'il essaye d'embrasser a disparu, il déclare avec résignation :

Avec tout mon savoir,
j'agis en insensé,
vêlétaire, dilapidateur.
Je n'ai rien fait :
tout reste à commencer (76) .

L'idée est précisément qu'il n'a pas vraiment vécu sa vie, mais l'a manquée. Faust affronte sa défaite dans le deuxième tableau, quand Hélène lui apparaît : « Désir de mes désirs, rêve de mes rêves : / toi de mon idéal l'énigme résolue. » Quand il essaye de l'embrasser, en s'exclamant avec enthousiasme : « Seul Faust peut ainsi enlacer son idéal ! », la vision s'évanouit, et il accepte la leçon amère : « L'homme n'est pas à la hauteur de la perfection. » (Sa conclusion est erronée : la leçon est plutôt que Hélène est comme un arc en ciel, une pure apparence, quelque chose qui n'est visible que si l'on se trouve à une certaine distance.) À partir de ce moment précis, il sait que la partie est terminée, que rien ne s'est réellement produit.

Nous devrions lire ces lignes dans leur opposition à Goethe : ce dont Faust fait ici brutalement l'expérience est que *La femme n'existe pas** – *La Femme*, le fondement substantiel et protecteur de l'existence du héros, non pas une femme particulière mais « L'Éternel féminin/Nous attire vers le haut », évoqué par le chœur mystique qui conclut *Faust II* (et mis en musique dans la seconde partie de la Symphonie n° 8 de Mahler, exemple typique de la nature kitsch du romantisme tardif). Ces lignes semblent indiquer la dimension spirituelle ineffable de la féminité qui pousse les hommes à réaliser leurs potentiels les plus élevés – une sagesse anti-féministe s'il y en eut jamais. Autrement dit, il est utile de rappeler ici comment se termine le *Faust* de Goethe : Faust, âgé, a réalisé un rêve d'activité et de progrès économique, il a conquis la terre, l'a peuplée, et l'a faite prospérer. Mais son plaisir et sa fierté ne sont pas complets : une enclave, dans sa propriété, possédée par un vieux couple, Philémon et Baucis, perturbe l'unité de son domaine. Il demande à Méphistophélès de les supprimer, ce qui conduit à l'incendie de leur maison et à leur assassinat. Ravi du développement de son projet, Faust, qui a maintenant cent ans, prononce une phrase de satisfaction, « dans le pressentiment d'une telle félicité sublime, je goûte maintenant l'heure ineffable » – et meurt. Sur ce, Méphistophélès intervient,

réclamant son bien. Les esprits divins s'en mêlent cependant, ils expulsent Méphistophélès et récupèrent Faust. Dans la scène mystique finale, l'âme de Faust est transportée vers les cieux, au milieu des interventions de Gretchen et d'autres femmes... Nous ne devrions pas négliger l'aspect impérialiste-colonialiste des dernières années de Faust – qui finit sa vie comme un capitaliste impudent, se débarrassant avec brutalité du dernier obstacle, les propriétaires d'une enclave libre... C'est là la manière dont « L'Éternel féminin/Nous attire vers le haut ».

« Dans le pressentiment d'une telle félicité sublime, je goûte maintenant l'heure ineffable. » Cela ne vaut-il pas également pour les derniers moments du *Faust* de Busoni ? Le bonheur réside ici dans sa conscience que, à travers l'acte noble par lequel il transpose sa volonté dans l'enfant : « c'est ainsi que je fixe ma place au-delà de toute règle, que d'une étreinte j'embrasse tous les temps et mêlerai mon être aux générations ultimes. Moi, Faust, un éternel vouloir. » Il s'agit d'un mensonge existentiel, d'une fausse échappatoire, ce pourquoi le fait que Busoni ait été incapable de composer ces lignes est un signe d'authenticité artistique. Quel est, alors, le caractère précis de cette Volonté ?

En ce qui concerne la série de transformations que Busoni met en scène – d'un enfant en Christ, du Christ en Hélène de Troie, etc. – nous devrions nous concentrer sur ce qui se prête à de telles transformations, sur la fameuse « étoffe dont sont faits les rêves ». Le nom par lequel Lacan désigne cette étoffe est *objet petit a*, l'objet-cause du désir. Nous devrions imaginer cet objet comme un étrange organe qui devient magiquement autonome, survivant sans le corps dont il aurait dû être l'objet, comme une main qui erre dans les premiers films surréalistes, ou comme le sourire qui persiste tout seul, même quand le corps du chat du Cheshire n'est plus là, dans *Alice aux pays des merveilles* ; c'est une entité de *pure surface*, dépourvue de la densité d'une substance, un objet infiniment plastique qui peut non seulement changer sans cesse de forme, mais peut même se transposer d'un médium à l'autre : imaginez « quelque chose » qui est d'abord perçu comme un son strident, et surgit ensuite comme un corps monstrueusement déformé. C'est *indivisible, indestructible et immortel* – plus précisément, « non-mort » dans le sens précis que ce terme revêt dans les histoires d'horreur : il ne s'agit pas de la sublime immortalité spirituelle, mais de l'immortalité obscène du « mort vivant » qui, après chaque annihilation, se recompose et poursuit maladroitement son avancée. Il n'existe pas, il *insiste* : il est irréel, c'est une entité de pur semblant, une multiplicité d'apparences qui semblent envelopper un vide central – son statut est purement *fantasmatique*. Cette insistance indestructible et aveugle de la libido est ce que Freud appelait la « pulsion de mort », et nous devrions garder à l'esprit que la pulsion de mort est, paradoxalement, le nom freudien servant à désigner son exact opposé, c'est-à-dire la manière dont *l'immortalité* apparaît dans la psychanalyse : un étrange excès de vie, une envie « non-morte » qui persiste au-delà du cycle (biologique) de la vie et de la mort, de la génération et de la corruption. C'est pourquoi Freud assimile la pulsion de mort au principe de répétition, à l'étonnant besoin de répéter les expériences passées douloureuses qui semble dépasser les limites naturelles de l'organisme affecté et insister même après la mort de l'organisme – encore une fois, comme le mort-vivant dans un film d'horreur qui continue simplement. Cet excès s'inscrit dans le corps humain sous la forme d'une blessure qui rend le sujet « non-mort », qui le prive de la capacité de mourir (comme la blessure sur le ventre du garçon malade dans « Un médecin de campagne » de Kafka) : quand cette blessure est guérie, le héros peut mourir en paix. N'importe quel cinéphile aura assurément l'impression d'avoir déjà vu cela dans *Alien* de Ridley Scott : le monstre semble indestructible ; si on le coupe en morceaux, il se démultiplie simplement ; il apparaît d'abord comme une chose très plate qui s'envole tout d'un coup et vous recouvre le visage ; sa plasticité infinie lui permet de se transformer en une multitude de formes ; en lui, la pure animalité maléfique coïncide avec l'insistance mécanique aveugle. L'« alien » est effectivement la libido en tant que vie pure, indestructible et immortelle. C'est ce que Busoni appelle la volonté éternelle. D'où vient alors la

plasticité de cet objet ? La solution de Lacan est que toutes les figures de l'*objet a* sont des figures du vide, du néant. Le désir humain n'a pas d'objet déterminé : tout objet est déjà métonymique, c'est un substitut du rien, quand nous l'obtenons, nous faisons l'expérience du *ce n'est pas ça** (ce que je voulais réellement), aucun objet ne peut satisfaire mon désir, son véritable objet est la chose maternelle perdue qui est toujours absente, et l'*objet a* donne corps à ce vide.

Peut-être pouvons-nous donner une meilleure description du statut de cette pulsion inhumaine en nous référant à la philosophie kantienne. Dans sa *Critique de la raison pure*, Kant a introduit une distinction fondamentale entre le jugement indéfini et le jugement négatif : on peut nier le jugement positif « l'âme est mortelle » de deux façons, soit en privant le sujet d'un prédicat (« l'âme n'est pas mortelle »), soit en affirmant un non-prédicat (« l'âme est non-mortelle »). La différence est exactement identique à celle, connue de tous les lecteurs de Stephen King, entre « il n'est pas mort » et « il est non-mort (mort-vivant) ». Le jugement indéfini ouvre un troisième domaine qui hypothèque la distinction sous-jacente : les « non-morts » ne sont ni vivants ni morts, ils sont précisément les « morts-vivants » monstrueux. Et la même chose s'applique à l'« inhumain » : « il n'est pas humain » est différent de « il est inhumain » – « il n'est pas humain » signifie simplement qu'il est étranger à l'humanité, qu'il est animal ou divin, tandis que « il est inhumain » a une signification profondément différente, à savoir qu'il n'est ni humain ni inhumain, mais il se caractérise par un excès terrifiant qui, bien qu'il nie ce que nous entendons par « humanité », est inhérent à l'être-humain. Peut-être devrions-nous oser l'hypothèse que c'est là ce qui change avec la révolution kantienne : dans l'univers pré-kantien, les humains étaient simplement humains, des êtres de raison luttant contre les excès des désirs animaux et contre la folie divine ; ce n'est qu'avec Kant et l'idéalisme allemand que l'excès à combattre devient absolument immanent, qu'il devient le noyau même de la subjectivité (avec l'idéalisme allemand, la métaphore du cœur de la subjectivité est la nuit, « la nuit du monde », contrairement à l'idée propre aux Lumières de la lumière de la raison luttant contre l'obscurité qui l'entoure).

Il peut être utile ici de nous tourner vers les héros wagnériens : dès le premier cas paradigmatique, le Hollandais volant, ils sont possédés par la passion inconditionnelle de mourir, de trouver la paix et la rédemption ultimes dans la mort. Leurs affres sont dues au fait qu'ils ont parfois, par le passé, commis un acte maléfique indicible, si bien qu'ils sont condamnés à en payer le prix non par la mort, mais en étant condamnés à une vie de souffrance éternelle, d'errance désespérée, incapables d'accomplir leur fonction symbolique. Cela nous donne un indice quant à la chanson wagnérienne par excellence, qui, précisément, est la complainte du héros, manifestant son horreur devant sa condamnation à une vie de souffrance éternelle, à errer ou à demeurer le monstre « non-mort », cherchant la paix dans la mort (depuis son premier exemple, le grand monologue préliminaire du Hollandais, aux lamentations de Tristan agonisant et aux deux grandes complaintes d'Amfortas souffrant). Bien que Wotan ne se livre à aucune grande plainte, l'adieu final que lui présente Brünnhilde – « *Ruhe, ruhe, du Gott !* » – va dans la même direction : lorsque l'or est ramené au Rhin, Wotan a enfin le droit de mourir en paix.

La solution de Wagner à l'antagonisme freudien d'Éros et Thanatos est ainsi l'identité des deux pôles : l'amour lui-même culmine dans la mort, son véritable objet est la mort, le désir de l'être aimé est un désir de mort. Ce besoin qui hante le héros wagnérien est-il alors ce que Freud appelait la « pulsion de mort » ? C'est précisément la référence à Wagner qui nous permet de comprendre que la pulsion de mort freudienne n'a absolument rien à voir avec l'envie irrésistible d'auto-anéantissement, de revenir à l'absence inorganique de toute tension vitale. La pulsion de mort ne réside donc pas dans le désir de mourir des héros de Wagner, de trouver la paix dans la mort : c'est, au contraire, l'opposé même de la mort – un nom désignant la vie éternelle « non-morte », le terrible sort consistant à être

pris dans le cycle répétitif infini de l'errance dans la culpabilité et la douleur. La disparition finale du héros wagnérien (la mort du Hollandais, de Wotan, de Tristan, d'Amfortas) est ainsi le moment de leur libération des griffes de la pulsion de mort. Tristan, dans l'Acte III, n'est pas désespéré à cause de sa peur de mourir : ce qui le désespère est que, sans Iseut, il ne peut pas mourir et est condamné au désir éternel – il attend avec anxiété qu'elle arrive pour pouvoir mourir. La perspective qu'il redoute n'est pas celle de mourir sans Iseut (la plainte classique d'un amant), mais plutôt celle de la vie infinie sans elle.

Cette étrange pulsion « non-morte » n'est pas identique à la volonté schopenhauerienne – c'est l'écart qui les sépare qui contrecarre la conclusion triomphale attendue du *Faust* de Busoni. Quand, à la toute fin, la grâce et la rédemption lui sont refusés, Faust accepte entièrement son destin et accomplit l'acte extrême d'accepter la mort et la transfiguration : il réapparaît (renaît) comme un jeune garçon nu à mi-croissance, dans lequel se transforme son enfant mort. Comment devons-nous comprendre cette fin ? La phrase de Méphistophélès qui clôture l'opéra – « Cet homme aurait-il eu un accident ? » – n'est pas rhétorique, il s'agit littéralement d'une question, d'un dilemme. Il ne s'agit pas avant tout de la question de l'illusion ou de la réalité (le jeune garçon nu n'est-il que l'hallucination de Faust agonisant, une simple illusion, ou est-il réel ?) – il est trop simple de dire que pour les réalistes cyniques, il n'y a pas de garçon, mais simplement le cadavre misérable de Faust, alors que ceux qui y croient le voient. La question est bien plus radicale : réelle ou pas, l'apparition du jeune garçon est-elle une vision authentique ou bien une fausse échappatoire ?

Et ce dilemme ne se retrouve-t-il pas dans les deux fins de l'opéra ? Busoni n'a pas achevé la fin, et l'opéra a été pour la première fois joué en 1925 avec la fin de Phillip Jarnach, qui a totalement ignoré les instructions musicales détaillées laissées par Busoni au seuil de la mort (il est utile de rappeler que Busoni a également laissé inachevée l'apparence de Hélène). La grande scène finale ultérieure d'Anthony Beaumont (jouée pour la première fois en 1984), qui réalise les ébauches du manuscrit aussi bien que d'autres matériels originaux datant de 1923 et 1924, s'apparente bien plus à du Busoni, en donnant à l'image finale de l'opéra une dimension nietzschéenne : un jeune garçon nu surgit du corps délabré de Faust, se débarrassant du carcan des vieilles superstitions. Cette innocence blanche, qui symbolise le désir de Busoni d'un nouveau classicisme à la suite de la Première Guerre mondiale, trouve une parfaite illustration dans la clé flamboyante en do majeur, tandis que Jarnach la fait perversément descendre au mi bémol mineur, la plus sombre de toutes les clés. Voilà donc le dilemme : do majeur ou mi bémol mineur ?

Busoni était déjà confronté à ce dilemme. Il est clair que la partition inachevée de *Faust* n'est pas un simple accident extérieur dû à la maladie et au décès prématuré du compositeur, mais la conséquence d'une impasse intrinsèque à la créativité. *Faust* appartient aux grands opéras inachevés datant de la même époque, de *Turandot* de Puccini à *Moïse et Aaron* de Schönberg et *Lulu* de Berg. Comme l'a écrit Sergio Sablich : « Il n'en demeure pas moins que Busoni n'a pas composé ce finale parce qu'il n'a pas réussi à trouver la solution musicale convenable. » Quelque chose en lui – son véritable sens artistique – a résisté à la composition d'un finale triomphal dans le style de la transfiguration wagnérienne qui conclut *Tristan*. Au niveau musical, le triomphe annoncé de la volonté éternelle reste lettre morte :

Et c'est ainsi que je fixe ma place au-delà de toute règle, que d'une étreinte j'embrasse tous les temps et mêlerai mon être aux générations ultimes. Moi, Faust, un éternel vouloir (77) .

Busoni a écrit : « J'espère qu'on peut percevoir la peur de Faust, la peur qui le fait s'effondrer, inconscient, à la fin ». Mais n'a-t-il pas lui-même esquivé cette peur dans cette affirmation triomphale

finale de la volonté ?

Quelle est alors la meilleure version, entre celle de Jarnach et celle de Beaumont ? Nous ne pouvons nous empêcher ici de citer le célèbre trait d'esprit de Staline, en 1928, lorsqu'on lui demanda quelle était, de la droite ou de la gauche, la pire des déviations : « Elles sont toutes les deux pires ! » La même chose vaut ici : la version « droite » de Jarnach (qui souligne la catastrophe de la fin), et la version « gauche » de Beaumont (qui souligne l'optimisme de la volonté) sont *toutes les deux pires* : elles passent toutes les deux à côté de la vérité contenue dans le fait même que *Faust* est resté inachevé. Nous devrions par conséquent répondre le contraire de la réponse légendaire de l'Anglais à la question : « Thé ou café ? » : « Oui, s'il vous plaît ! » C'est pourquoi la décision de mettre Faust en scène tel que l'a laissé Busoni, avec les derniers mots chantés : « Je veux recouvrer le regard que je portais sur toi autrefois » (adressés au Christ, juste avant que son visage ne se transforme en celui d'Hélène), est tout à fait juste. Dans la version de Jarnach, la dernière phrase de Méphistophélès est *parlée*, comme la dernière phrase du roi Hérode dans *Salomé* de Strauss : « Que l'on tue cette femme ». Si on joue tout ce qui vient après cette phrase, on ne manque pas simplement de respect pour le maître – ce qu'on fait est bien plus radical : on élude la volonté éternelle schopenhauerienne, le point de référence de Busoni.

Schopenhauer a affirmé que la musique nous mettait en contact avec la chose en soi : elle traduit directement la pulsion de la substance vitale que les mots peuvent seulement signifier. Pour cette raison, la musique « saisit » le sujet dans le réel de son être, en évitant le détour du sens : dans la musique, nous entendons ce que nous ne pouvons voir, la force vitale vibrante sous le flot des représentations. Rappelons-nous la scène remarquable au début de *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone, dans laquelle nous voyons un téléphone sonner bruyamment, sonnerie qui se poursuit après qu'une main a décroché le combiné – comme si la force vitale musicale du son était trop puissante pour être contenue par la réalité, et persistait au-delà de ses limites. (Ou rappelons-nous une scène similaire dans *Mulholland Drive* de David Lynch, dans laquelle une chanteuse chante sur scène « Crying » de Roy Orbison, et lorsqu'elle s'évanouit, la chanson se poursuit.) Que se passe-t-il, cependant, lorsque ce flot de la substance vitale elle-même est suspendu, discontinu ? Georges Balanchine a mis en scène un court morceau orchestral de Webern (ils sont tous courts) ; après la fin de la musique, les danseurs continuent de danser pendant un moment dans le silence complet, comme s'ils n'avaient pas remarqué que la musique qui offrait la substance pour leur danse était déjà terminée – comme le chat des dessins animés qui continue simplement de marcher au-dessus du précipice, ne se rendant pas compte que le sol sous ses pattes a disparu... Les danseurs qui continuent de danser après que la musique est finie sont comme le mort vivant situé dans un interstice temporel vide : leurs mouvements, qui manquent de support vocal, nous permettent de voir non seulement la voix, mais le silence lui-même.

Quelque chose du même ordre se produit quand les chanteurs cessent de chanter et se mettent à jouer comme des acteurs : nous sommes confrontés à de simples mots, privés de leur substance libidinale fournie par la musique. Ce sont en réalité des *mots morts* que nous entendons – des mots que nous comprenons entièrement, mais qui manquent néanmoins de résonance subjective propre. Cette référence à Balanchine nous permet également de déterminer l'erreur philosophique de Busoni : ce qu'il qualifie de volonté éternelle, la pulsion immortelle qui persiste à travers toutes ses transformations, n'est pas réellement la volonté schopenhauerienne ; il s'agit plutôt d'une *persistance qui se poursuit même quand la volonté a disparu*.

Cela ne signifie cependant pas qu'une telle mise en scène nous met uniquement face à l'échec de Busoni : nous devrions aussi comprendre l'impasse musicale comme un appel direct, adressé aux

spectateurs que nous sommes, à fournir la musique manquante – le choix nous appartient. Une telle interprétation ne supprime pas la dimension chrétienne : cette dernière est implicite dans le fait que le Dieu qui refuse la rédemption de Faust est explicitement désigné par le chœur comme Dieu « de la vengeance et de la punition », et non pas comme Dieu « de la clémence et de la grâce ». Or ce malheur est-il tout ce qui arrive ou bien y a-t-il une résurrection ? Le choix nous appartient, parce que le Christ ne ressuscite pas en tant qu'individu particulier, mais en tant que Saint Esprit, le collectif des croyants. Le Christ ressuscité n'est pas un X qui existe indépendamment de notre croyance, il n'est rien d'autre que notre croyance en lui : le Christ ressuscité est le lien d'amour qui unit ses fidèles.

L'enfant qui renaît est-il néanmoins une figure du Christ ressuscité ? Nous devrions poser ici une question naïve, mais pertinente : si Busoni voulait revenir à la tradition des marionnettes, y a-t-il alors, dans le récit lui-même, une figure qui représente une marionnette ? Cette figure est, bien entendu, le jeune garçon qui apparaît à la toute fin comme la réincarnation de la volonté de Faust. Le motif du garçon innocent et asexué confronté à une femme mature sexualisée et « décatie » est la dernière d'une longue série qui remonte à l'émergence fin de siècle de la femme fatale (auto) destructrice. L'essai fondateur de Heidegger sur la poésie de Trakl, « La parole dans l'élément du poème. Situation sur le *Dict* de Georg Trakl », qui est le seul endroit où il aborde la question de la différence sexuelle, présente ici un intérêt tout particulier :

Notre langue nomme l'humanité ayant reçu l'empreinte d'une frappe [*Schlag*] et dans cette frappe, frappée de signification [*verschlagen*] : *das Geschlecht* – l'espèce. Le mot signifie aussi bien l'espèce humaine, au sens de l'humanité, que les espèces au sens des troncs, souches et familles, tout cela de nouveau frappé de la dualité générique des sexes. L'espèce de la « forme défaite » de l'homme, le poète la nomme l'espèce « vouée à se défaire ». Cette espèce est arrachée à l'ordre de sa nature et est ainsi l'espèce « décentrée ».

De quoi cette espèce est-elle frappée, c'est-à-dire de quelle plaie ? La plaie de l'espèce vouée à se défaire consiste en ceci que cette antique espèce est surprise de déchirement dans la dissension générique. À partir d'elle, chacun des deux genres se rue à l'effrénement de la sauvagerie, désolée et réduite à elle-même, du gibier. Ce n'est pas la dualité comme telle, mais la dissension qui est plaie. À partir du soulèvement de la sauvagerie aveugle, elle entraîne l'espèce dans la division et l'égare ainsi dans l'individuation déchaînée. Ainsi divisée et meurtrie, « l'espèce déchue » n'est plus à même de retrouver la bonne frappe. Mais bonne frappe il n'y a que pour l'espèce dont la dualité, délivrée de la dissension, se devance dans la douceur d'une simplicité dédoublée, qui de ce fait est « chose étrange » et en cela suit l'Etranger (78).

Elis, le garçon éthéré, mort-vivant et blafard (« Elis au pays des merveilles », est-on tenté de dire) représente le sexe faible, la dualité harmonieuse des sexes, et non leur désaccord. Il nous faut, en premier lieu, à l'encontre de Heidegger, contextualiser cette figure du garçon présexué. C'est d'abord dans les tableaux d'Edvard Munch qu'on la voit apparaître : ce garçon délicat, semblable à un fœtus, n'est-il pas la figure asexuelle, terrifiée du *Cri*, ou encore la figure écrasée entre les deux cadres de sa *Madonne*, où la même figure asexuée et fœtale flotte parmi les gouttes de sperme ? L'horreur de cette figure n'est pas l'*Angst* (l'angoisse) heideggérienne, mais le *Schrecken* (l'effroi) asphyxiant pur et simple. Peut-être les remarquables plans au début de *Persona* d'Ingmar Bergman, dans lesquels un garçon prépubère portant d'épaisses lunettes examine d'un regard perplexe l'image vidéo géante et floue d'un visage féminin, sont-ils l'illustration par excellence de cette confrontation du garçon asexué avec la femme. Cette image se modifie graduellement jusqu'au gros plan de ce qui semble être une autre femme, ressemblant en tout point à la première – une autre illustration parfaite du sujet

confronté à un écran fantasmatique qui sert d'interface.

En bref, ce que l'interprétation de Heidegger néglige est le fait que l'opposition entre le garçon asexué et le *Geschlecht* discordant est elle-même sexualisée : le *Geschlecht* discordant n'est pas neutre mais féminin, et l'apparente androgynie d'Elis fait justement de lui un garçon. Donc, en affirmant « dans la figure du jeune Elis, la présence du garçon n'est pas en contraste avec une nature de fille. Le garçon Elis est l'apparition de l'enfance profonde. Celle-ci recèle et réserve en soi le tendre dédoublement des genres, l'adolescent aussi bien que 'la figure d'or de l'adolescente' (79) », Heidegger manque le point essentiel, à savoir que la différence sexuelle ne s'applique pas aux deux sexes de l'espèce humaine, mais marque, dans ce cas, la différence même entre l'asexuel et le sexuel : la différence externe (entre le sexuel et l'asexuel) est transposée au niveau de la différence interne entre les deux sexes. Par ailleurs, ce que Heidegger et Trakl suggèrent, c'est que, précisément en tant qu'il est présexué, cet enfant innocent « mort-vivant » confronté au corps féminin hypertrophié et décati est à proprement parler monstrueux, il est l'une des incarnations du mal lui-même :

L'Esprit ainsi entendu déploie son être selon la double puissance de la douceur et de la destruction. Loin de rabattre l'ek-stase de l'embrasement, la douceur la tient rassemblée dans l'accueil apaisé de la bienveillance. La destruction provient de l'effrénement qui se consume en sa propre subversion, se faisant ainsi entreprise de malfeasance. Le Mal est toujours provenant d'un Esprit (80) .

Nous devrions peut-être insérer la figure du garçon ressuscité du *Faust* de Busoni dans la lignée des personnages similaires que l'on trouve dans les histoires d'horreur à la Stephen King : l'enfant « non-mort », blanc, pâle, éthéré, monstrueux et asexué revenu hanter le monde des adultes. Cette ambiguïté du garçon asexué qui oscille entre la figure angélique et la figure démoniaque – l'ambiguïté qui caractérise une marionnette, entre Kleist et Hoffmann, entre la nature angélique et la possession mécanique, est ce qui reste ouvert et inexploré chez Busoni.

Et peut-être pouvons-nous conjecturer que si, à la fin de *Faust*, le jeune garçon devait prononcer un son, il ressemblerait au cri de l'homuncule peint dans le plus célèbre tableau de Munch.

- [1](#) Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, trad. de Jean-Michel Déprats, Gallimard, 2003, p. 245.
- [2](#) *Le songe d'une nuit d'été*, *op. cit.*, p. 227-229.
- [3](#) Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte (*N. d. T.*)
- [4](#) A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, The Maemillan Press, 1978, p. 150.
- [5](#) Dans le même ordre d'idées, il est tentant d'affirmer que, de toutes les grandes tragédies shakespeariennes, seules *Macbeth* et *Othello* sont de vraies tragédies : *Hamlet* est déjà un mélodrame à moitié comique, tandis que *Le Roi Lear* franchit la limite et est une comédie à part entière (comparable à *Titus Andronicus*, une autre comédie excellente).
- [6](#) Shakespeare, *Troilus et Cressida*, trad. d'Aurélien Digeon, Aubier Flammarion, 1969, p. 97-99.
- [7](#) *Troilus et Cressida*, *op. cit.*, p. 189-191.
- [8](#) Voir Barbara Ehrenreich, *Dancing in the Streets*, Granta, 2007.
- [9](#) Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Rivages Poche, 1998.
- [10](#) Voir Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métopsychoanalyse*, Gallimard / Folio essais, 1985.
- [11](#) Lacan identifie l'hystérie à la névrose : l'autre principale forme de névrose, la névrose obsessionnelle, est pour lui un « dialecte de l'hystérie ».
- [12](#) Shakespeare, *Richard II*, dans *Œuvres complètes*, tome IV, Le club français du livre, 1967, p. 157.
- [13](#) *Richard II*, *op. cit.*, p. 189-193.
- [14](#) Je m'appuie ici sur Seymour Chatman, *The Later Style of Henry James*, Basil Blackwell, 1972.
- [15](#) *Ibid.*, p. 22.
- [16](#) Robert Pippin, *Henry James and Modern Moral Life*, Cambridge University Press, 2000, p. 10-11.
- [17](#) Et peut-être est-ce là où James n'a pas été assez radical : en dépit de son portrait compatissant des pauvres impuissants dans les bidonvilles, il était incapable de faire entièrement face à la *revendication éthique* par rapport à la société qui soutenait l'extrémisme révolutionnaire. (Hegel, au contraire, était pleinement conscient de ce problème : ses affirmations méprisantes sur la « populace » \Pöbel\ ne devraient pas nous aveugler sur le fait qu'il admet que leur position agressive et leurs demandes inconditionnelles par rapport à la société sont entièrement justifiées : puisqu'ils ne sont pas reconnus par la société comme des sujets éthiques, ils ne lui doivent rien.)
- [18](#) Henry James, *La princesse Casamassima*, Denoël, 1974.
- [19](#) Irving Howe, « The Political Vocation », dans *Henry James*, sous la direction de Leon Edel, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963, p. 157.
- [20](#) Irving Howe, *op. cit.*, p. 166.
- [21](#) Derek Brewer, « Introduction » dans Henry James, *The Princess Casamassima*, Penguin Books, 1987, p. 17.
- [22](#) *Ibid.*, p. 21.
- [23](#) Et, peut-être, à partir de cette idée, pourrait-on développer toute une théorie de l'esthétique (comme Lévi-Strauss qui, dans le célèbre passage extrait de *Tristes Tropiques*, considérait les

peintures sur les visages comme des tentatives de résoudre les impasses sociales).

[24](#) Frederic Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, 1994, p. 89.

[25](#) Sigi Jöttkandt, « Metaphor, Hysteria and the Ethics of Desire in *The Wings of the Dove* », article présenté à la Conférence internationale sur Henry James, Paris, 2002.

[26](#) Le « MacGuffin » jamesien est plutôt le manuscrit perdu (ou le paquet de lettres) autour duquel tourne le récit, comme les « papiers d'Aspern » dans la nouvelle éponyme, ou le secret plus célèbre du « Motif dans le tapis ». L'exemple suprême de l'objet-tâche hitchcockien qui se propage partout dans l'œuvre de James est sans aucun doute le collier de perles dans « Paste » (une nouvelle écrite en 1899) : il passe de la belle-mère décédée du narrateur à son cousin, puis lui revient, avant de devenir la possession d'une troisième femme, et son authenticité supposée menace l'honneur familial (si il est authentique, alors la belle-mère devait avoir un amant secret qui lui a offert). Et, sans surprise, nous trouvons également chez James le troisième objet hitchcockien, la chose impossible-traumatique qui menace d'avaler le sujet, comme la « bête dans la jungle » dans la nouvelle du même nom : la triade lacanienne des objets (*a*, *S* du *A* barré, le grand phi) est ainsi complète. En ce qui concerne cette triade, voir l'introduction à *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans oser le demander à Hitchcock*, sous la direction de Slavoj Žižek, Capricci, 2010.

[27](#) En termes plus politiques, Densher est un modèle de l'« honnête » intellectuel bourgeois qui masque son attitude compromettante par des doutes et des réserves éthiques – les individus comme lui « souscrivent » à la cause révolutionnaire mais refusent de « se salir les mains ». Ils sont en général (et à juste titre) tués au cours des étapes intermédiaires d'une révolution (ce sont toutes les Milly de ce monde – ceux qui aiment mettre en scène leur mort comme un geste sacrificiel – dont les souhaits sont satisfaits dans les premières phases d'une révolution.)

[28](#) Guillermo Arriaga, *21 Grams*, Faber and Faber, 2003, p. 13-14.

[29](#) Ce pourquoi, bien entendu, l'interprétation qui suit est simplement un premier éclairage improvisé, qui ne prétend aucunement à l'exhaustivité.

[30](#) *Les ailes de la colombe*, *op. cit.*, p. 776.

[31](#) *Ibid.*, p. 776-777.

[32](#) *Ibid.*, p. 777-778.

[33](#) *Ibid.*, p. 778-779.

[34](#) *Ibid.*, p. 779-781.

[35](#) *Ibid.*, p. 781-782.

[36](#) *Ibid.*, p. 782-783.

[37](#) *Ibid.*, p. 783-784.

[38](#) *Ibid.*, p. 784-785.

[39](#) C'est là un des grands échecs de la version cinématographique par la Merchant Ivory Production de *La Coupe d'or* : le film met tout en œuvre pour rendre le « baron pillard » aussi sympathique que possible. Conformément à notre époque politiquement correcte obsédée par le risque de « blesser l'Autre », un comportement courtois compte plus que l'exploitation capitaliste violente.

[40](#) Nous pouvons trouver cette histoire dans Gloria C. Erlich, *The Sexual Education of Edith*

Wharton, University of California Press, 1992.

[41](#) Henry James, *La Coupe d'or*, Robert Laffont, 1955, p. 95.

[42](#) *Troilus et Cressida*, *op. cit.*, p. 263-264.

[43](#) *Ibid.*, p. 177.

[44](#) *Ibid.*, p. 267.

[45](#) Je dois l'idée d'une telle interprétation de Kafka à la conférence donnée par Avital Ronell à Saas le 10 août 2006

[46](#) Il s'agit du balcon qui fait le tour de la cour intérieure dans les maisons d'Europe Centrale (*N. d. T.*).

[47](#) Franz Kafka, *Lettre au père*, Folio / Gallimard, 2012, p. 16.

[48](#) *Ibid.*, p. 19.

[49](#) *Ibid.*, p. 40.

[50](#) Primo Levi, *Si c'est un homme*, dans *Œuvres*, Robert Laffont, 2005, p. 99.

[51](#) Richard Overby, *The Dictators*, Penguin Books, 2004, p. 100-101.

[52](#) Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, 1986, p. 358.

[53](#) Franz Kafka, *op. cit.*, p. 83.

[54](#) *Ibid.*, p. 92.

[55](#) *Ibid.*, p. 93.

[56](#) *Ibid.*, p. 84.

[57](#) *Ibid.*, p. 83.

[58](#) *Ibid.*, p. 98.

[59](#) *Ibid.*

[60](#) Voir Klaus Theweleit, *Buch der Kænige, Band I : Orpheus und Euridice*, Strøemfeld und Roter Stern, 1992.

[61](#) Voir l'étude remarquable d'Ivan Nagel, *Autonomy and Mercy*, Harvard University Press, 1991.

[62](#) Voir Jacques Lacan, *Écrits*, Editions du Seuil, 1966, p. 409.

[63](#) Gary Tomlinson, *Metaphysical Song*, Princeton University Press, 1999, p. 94.

[64](#) Nous devrions ajouter qu'aujourd'hui, en Allemagne, Orphée est souvent interprété par un baryton.

[65](#) Il est intéressant de noter que nous trouvons l'un des derniers cas de cette discordance des sexes chez Wagner en personne, et plus précisément dans son opéra *Rienzi*, dans lequel Adriano, l'un des personnages principaux, est interprété par une mezzo-soprano.

[66](#) Mozart, *Correspondance*, tome V, 1786-1791, Flammarion, 1992, p. 225.

[67](#) Henri Bergson, *Le Rire*, Quadrige PUF, 1993, p. 110.

[68](#) Peter Sloterdijk, *Colère et temps. Essai politico-psychologique*, Editions Maren Sell, 2007, p. 50.

[69](#) Ferruccio Busoni, *Doktor Faust*, L'Avant Scène Opéra, n° 193, 1999, p. 18.

[70](#) Dans *Correspondance choisie de Goethe et Schiller*, Jean Delalain et fils, 1877, P. 95.

[71](#) Kant, *Critique de la raison pratique*, GF Flammarion, 2003, p. 277-278.

[72](#) Ferruccio Busoni, *op. cit.*, p. 20.

[73](#) *Ibid.*, p. 33.

[74](#) *Ibid.*, p. 35.

[75](#) *Ibid.*, p. 39.

[76](#) *Ibid.*, p. 63.

[77](#) *Ibid.*, p. 73.

[78](#) Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1976, p. 53.

[79](#) *Ibid.*, p. 58.

[80](#) *Ibid.*, p. 63.