

EWA ŁUKASZYK

Université de Varsovie

Au-delà de la pitié

Guilleragues et Flaubert lus à la lumière de l'essai
Naufrage avec spectateur d'Hans Blumenberg

Dans le domaine des études philologiques, nous sommes habitués plutôt aux approches analytiques, solidement ancrées dans le concret d'une œuvre littéraire donnée. Mais, bien sûr, la perspective analytique n'est pas la seule qui peut être productive. Je propose donc, comme point de départ, une inspiration venant du domaine de la philosophie, une inspiration qui va bien dans une direction synthétique. Suivant la conception proposée par Hans Blumenberg, je vais formuler une hypothèse d'une portée assez générale. Il s'agit d'une tentative de répondre à une question qui, dans une perspective analytique, pourrait même sembler absurde: pourquoi la littérature? Quelle est la source du plaisir du texte? Il s'agit donc de questionner les bases de la communication littéraire, le principe du fonctionnement du triangle «auteur – lecteur – personnage». Pour toucher à ce problème, je vais partir d'un diagnostic philosophique concernant la situation de l'homme dans le monde, et aussi l'attitude de l'homme par rapport au monde.

Dans les *Paradigmes pour une métaphorologie*¹, son œuvre théorique la plus importante, Blumenberg affirme que l'impossibilité de réduire la métaphore au niveau du concept précis – l'instrument principal de la réflexion philosophique – apparaît là où nous nous posons des questions concernant la totalité, telles que, par exemple, la question «qu'est-ce que le monde?». Dans ce cas, il est impossible de donner une réponse analytique; il nous reste seulement une réponse synthétique donnée à travers une métaphore.

Mais la métaphore est non seulement un moyen pragmatique de résoudre les problèmes qui se situent au niveau de généralité inaccessible pour la conceptualisa-

¹ H. Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. D. Gammel, Vrin, Paris, 2006.

tion trop précise. Elle constitue aussi un point de repère pour déterminer une attitude de l'homme par rapport au monde. Cette attitude définit, à son tour, la qualité de la relation entre l'homme et le monde qui se traduit dans l'histoire de la culture par ce que nous appelons une époque, ce qu'on peut reconnaître, pour ainsi dire à la surface du flux créatif de la tradition culturelle, comme une unité stylistique bien définie.

Dans *Naufrage avec spectateur*², un essai publié en 1979, Blumenberg donne une espèce d'application pratique de sa méthode. Il esquisse un panorama de l'histoire de la culture culminant dans la modernité, en la construisant autour d'une métaphore centrale, celle du naufrage. En réfléchissant sur cette métaphore nautique, qui apparaît déjà chez les Grecs, il construit une vision de la culture entendue comme une aventure sans retour qui, une fois commencée, ne peut plus s'arrêter. Il s'agit d'une idée bien connue du chemin du progrès conçu comme un chemin sans retour. Mais ce qui devient crucial ici, c'est la notion d'attitude prise par rapport à la perspective du naufrage, inscrite dès le début dans chaque projet nautique. Cette attitude détermine le style de la relation de l'homme avec le monde, caractéristique pour chaque époque.

La métaphore du naufrage permet donc de saisir, d'une manière synthétique, les régularités cachées et les rythmes profonds de l'évolution de la culture. Blumenberg commence par l'expédition maritime entendue comme une transgression primordiale (*Grenzenverletzung*), suivie d'une catastrophe aussi vite que le péché de manger la pomme entraîne l'expulsion du paradis. À ce moment, il faut poser la question «qu'est-ce qui reste au naufragé?». Blumenberg introduit aussi une nouvelle figure, celle du spectateur observant la catastrophe tout en restant sur la terre ferme. Quand il parle de l'art de la survie, il le fait en référence à ces deux figures: le naufragé lui-même et le spectateur qui, tout en restant hors du danger, doit résoudre les problèmes et les interrogations posés par le spectacle du naufrage. Finalement, l'essayiste aboutit à une redéfinition de la catastrophe qui marque le début de l'ère moderne: le voyeur perd sa position distanciée, parce que la catastrophe se transforme en cataclysme généralisé. La condition particulière du naufragé devient donc un destin inéluctable de chaque homme. Mais c'est n'est pas la fin. Après et malgré le naufrage, l'option de reconstruire les bateaux se dessine toujours comme dépourvue d'alternatives. L'histoire devient donc un cycle infini de naufrages.

Le moment crucial pour Blumenberg c'est juste ce moment où le spectateur perd son statut privilégié par rapport au naufrage. C'est le moment où la catastrophe acquiert une dimension universelle; il n'y a plus de «terre ferme», il n'y a plus de position extérieure par rapport aux circonstances catastrophiques. C'est bien le cas des grands cataclysmes de l'époque moderne, telles que les révolutions ou les guerres mondiales. Tous deviennent naufragés; personne ne peut plus se distancier par rapport à ce qui se passe. Garder la neutralité d'un spectateur distancié – même si c'était possible –, cesse d'être une position moralement acceptable.

² H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur: paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. L. Cassagnau, L'Arche, Paris, 1994.

Mais ce qui m'intéresse ici, ce sont les implications de cette vision ou de ce diagnostic de l'état de la culture pour les conditionnements de la communication littéraire. Je pose donc une hypothèse suggérée dans le titre: le plaisir du texte de type moderne se situe au-delà de la pitié. Si la prise de distance par rapport aux événements tragiques devient en quelque sorte culturellement impossible, un modèle ancien de la relation entre l'auteur et le lecteur devient impossible à son tour: le modèle où l'acte de communication littéraire se réalisait, pour ainsi dire, au-dessus du théâtre des personnages perd sa fonctionnalité. Ce modèle se basait sur un spectre des émotions *pietas* – *katharsis*. L'émotion de la pitié, qui n'est pas dépourvue d'une gratification psychologique, fournissait la base de la satisfaction de la lecture dès l'antiquité jusqu'à la fin de l'âge classique. Mais ensuite, comme Blumenberg le suggère, la disparition du spectateur devient un fait qui exerce une influence très profonde sur toute la culture. Il jette donc quelque lumière sur les causes de la «mort de la tragédie», étudiée, pour ne citer qu'un exemple, par George Steiner qui se penchait, dans une perspective comparatiste, sur le phénomène si surprenant de l'extinction presque complète du genre dominant dans tout le système littéraire occidental jusqu'au XVII^e siècle³. Ce qui apparaît à son tour, c'est une modalité nouvelle de l'acte littéraire, fondé sur l'exploration empathique des diverses situations existentielles, et une modalité nouvelle du plaisir du texte.

Auparavant, l'écriture et la lecture constituaient un acte de distanciation par rapport à la catastrophe. L'identification empathique avec la victime du destin tragique devait être résolue au moment cathartique, impliquant la découverte finale de la non-identité du spectateur et du personnage tragique. Ce qui en résulte, c'est un renforcement de la solidarité entre l'auteur et le lecteur, participant de la même qualité des spectateurs sur la terre ferme, hors du naufrage. Mais à l'aube de la modernité, l'écriture et la lecture deviennent une «quête de l'intensité». L'expérience de la littérature culmine non plus dans la prise de distances cathartique, mais, bien au contraire, dans l'actualisation imaginaire des variantes infinies de la catastrophe. Aucune de ces variantes, même si elles étaient, du point de vue pratique, impossibles de réaliser par un auteur et un lecteur donnés, ne se trouve plus au-delà de l'expérience médiatisée par la littérature. Guilleragues, un homme, écrit dans les *Lettres portugaises* comme s'il était une femme, explorant une catastrophe qui pouvait être entendue comme spécifiquement féminine. La féminité a cessé d'être ce qu'un spectateur masculin peut observer comme quelque chose d'étranger par rapport à sa propre destinée, en gardant ses distances et ayant pitié. Le destin féminin est intériorisé comme une des «modalités de catastrophe» universelles.

La fusion de l'écriture masculine et de l'expérience présentée et connotée culturellement comme féminine semblait si complète que longtemps la critique avait du mal à reconnaître que Guilleragues, un homme, pourrait vraiment être l'auteur, et non seulement l'éditeur ou le rédacteur de ces lettres passionnées. Et pourtant, plutôt que de l'expérience spécifiquement féminine, il s'agit ici de l'expérience de l'«extrême

³ G. Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad. R. Celli, Seuil, Paris, 1965.

solitude» dont Roland Barthes parle en exergue des *Fragments d'un discours amoureux*⁴. La religieuse portugaise abandonnée par son amant, un chevalier français qui s'en va avec son armée sans se faire trop de soucis, un étranger en passage, produit un discours torrentiel, superflu, même embarrassant, dont elle s'excuse à plusieurs reprises: «je vous écris lettres trop longues», «je vous parle trop souvent»⁵. Et pourtant, toute écriture est superflue dans son cas, car l'amant ne veut ni attend ses missives. L'acte d'écrire sert plutôt à se libérer d'une dépendance émotionnelle dévastatrice que de palier une absence ou faire durer une relation interrompue. Plutôt qu'un acte de communication, l'écriture est un moyen de confrontation avec une incommunicabilité de toute expérience intérieure, même une expérience amoureuse.

Le personnage féminin d'une religieuse n'est donc qu'une espèce d'excuse pour véhiculer le contenu qui est reconnu comme destin universel: l'abandon et une solitude absolue. Car, selon le diagnostic de Blumenberg, la généralisation du naufrage marque la fin d'une époque où la condition humaine pourrait être entendue en tant qu'un destin communautaire, exprimé par les métaphores telles que, p. ex., «un navire d'état» (métaphore connue depuis Horace) ou, sous une lumière plus pessimiste, «le navire des fous» médiéval. Le naufrage à l'aube de la modernité isole les individus qui ne peuvent plus être sauvés qu'individuellement et à titre d'exception. L'incommunicabilité de l'expérience de cette religieuse vivant une solitude extrême malgré le fait d'appartenir à la communauté claustrale, l'acte désespéré d'écrire une lettre à un destinataire non seulement absent, mais aussi inapprochable en termes psychologiques (un amant indifférent), tout cela se transforme en situation paradigmatique de l'individu, caractéristique pour l'époque naissante.

De l'autre côté, l'enjeu central des *Lettres portugaises* est la lutte pour l'individuation menée par la destinataire contre le destinataire. Il ne s'agit donc pas de donner une preuve ou un témoignage d'amour, mais plutôt bien au contraire, de se libérer d'un attachement excessif. Tout au long de cette expérience prolongée de l'écriture, jaugée par les lettres successives, la religieuse se construit une vertu d'un type nouveau: elle bâtit une acceptation de la solitude absolue de l'homme moderne. Elle établit un modèle de la vie en soi-même et pour soi-même, radicalement isolée et individualisée.

Dans une de ses lettres, la religieuse résume le trait caractéristique de cette situation nouvelle, que nous pourrions généraliser comme le signe de la rupture du pacte de la communication par l'écriture: «J'écris plus pour moi que pour vous»⁶. L'écriture fournit un miroir de l'égotisme foncier de celui ou celle qui écrit – je le prends bien pour une attitude caractéristique et symptomatique de la modernité. Que faire, si son destinataire reste inattentif, peut-être même malveillant, prêt à se moquer de son

⁴ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977, p. 5.

⁵ [Guilleragues], *Lettres de la Religieuse Portugaise traduites en Français (Anonyme de la fin du XVIIe siècle)*, Alain Hurtig, Paris, 1996; notre réf.: <http://www.alain.les-hurtig.org/pdf/lettres.pdf>; p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

excès sentimental? Cela se réfère bien sûr à une situation psychologique esquissée à l'intérieur du texte, entre les personnages; mais en même temps je lis ce texte tout entier sur un autre plan: en tant qu'un commentaire de Guilleragues concernant la rupture d'un certain pacte de communication entre celui qui écrit et son lecteur.

Donc, la littérature n'est plus une forme de communication entendue comme une espèce de syntonisation intellectuelle et émotionnelle entre l'auteur et le lecteur, et non plus une expérience communautaire connue à l'époque pré-moderne. Alors, quelle est au juste la raison d'écrire dans cette situation? Cette raison, je la vois dans un plaisir nouveau ou au moins exploré d'une façon plus acharnée à l'époque moderne. Gustave Flaubert nous a laissé un témoignage d'une vivacité remarquable, concernant le processus d'écrire la *Tentation de saint Antoine*⁷, dont l'importance n'a pas échappé à l'attention de Michel Foucault, qui lui a consacré l'essai *La Bibliothèque fantastique* publié en 1983⁸.

Les notes de Flaubert concernant l'écriture de la *Tentation* pourraient être prises pour une expression masquée d'un plaisir tout à fait physiologique: «Je gueule! Je sue! C'est superbe! Il y a des moments où décidément, c'est plus que du délire». La progression du travail sur le texte est décrite comme une excitation grandissante. Flaubert avoue: «je suis arrivé à jouir d'une exaltation effrayante... Je n'ai jamais eu le bourrichon plus monté»⁹. Foucault en reste incrédule. Dans *La bibliothèque fantastique*, il prend cet aveu plutôt pour une espèce de fiction au deuxième degré, en prenant la *Tentation* pour «un monument de savoir méticuleux»¹⁰. Il souligne le contraste entre, d'une part, cet aveu du délire et de la jouissance, et d'autre part, la méticulosité avec laquelle Flaubert avait composé sa narration, à maintes reprises cherchant l'inspiration dans sa bibliothèque d'ouvrages de référence bien épais.

Et pourtant la méticulosité toute seule ne me semble toujours pas la raison pour laquelle Flaubert écrit. Mais enfin, écrit-il pour se donner ce plaisir pervers d'écrire, un plaisir essentiellement solitaire, ou bien y a-t-il toujours un lecteur? Il n'est pas aisé, bien sûr, de donner une réponse univoque à cette question. Mais sans doute Flaubert pourrait bien souscrire à cet aveu de la religieuse portugaise: «J'écris plus pour moi que pour vous». Il semble que la littérature de la modernité gravite autour du problème de la rupture de la communication. Ce problème, concernant foncièrement la relation entre l'auteur et le lecteur, est parfois thématiquement à l'intérieur du texte en tant qu'une rupture de la communication amoureuse. L'impossibilité de l'amour est donc une figure de la lecture impossible. Impossible, parce que rejetée a priori, de la même façon qu'Antoine rejette toute éventualité de l'amour en choisissant le destin solitaire d'un anachorète chrétien, qui, paradoxalement – mais Flaubert l'explique bien –, est une vie remplie d'intensité sensuelle allant bien au delà de l'amour.

⁷ G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Louis Conard, Paris, 1910; notre réf. http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Gustave_Flaubert_-_La_Tentation_de_Saint-Antoine.djvu.

⁸ M. Foucault, *La Bibliothèque fantastique*, Seuil, Paris, 1983.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid. l.c.*

Le désir de l'intensité est constamment présent dans le texte de la *Tentation*, où la recherche de la jouissance sensuelle, visible p. ex. dans la fameuse description de la nourriture, devient quelque chose de plus important qu'un simple exercice de style. L'anachorète est confronté avec une vision où la «chair» des fruits, «d'une coloration presque humaine»¹¹, redouble l'appât gastronomique d'une inquiétante connotation sexuelle. Sur la table visionnaire, la présence de la viande d'un sanglier n'est pas moins troublante, car elle incarne l'impulse agressif, celui de se venger d'une manière violente sur tout être vivant. À plusieurs reprises, les souffrances d'Antoine le poussent à exiger un sacrifice pareil de tout ce qui vit, tout simplement parce que «Je souffre bien, moi!»¹².

L'expérience de l'anachorète torturé des visions dictées par les forces diaboliques devient chez Flaubert une métaphore du destin de l'homme moderne, dont la quête incessante d'intensité est doublée d'une impossibilité d'entrer en contact, de toucher, de vivre pleinement ou même de détruire quoi que ce soit. L'érotisme visionnaire d'Antoine occupe la place d'un amour véritable, expérience qui, éternellement poursuivie, semble paradoxalement tout à fait inaccessible à l'âge moderne. Mais il ne s'agit pas de l'amour tout seul. L'homme moderne est séparé du monde tout entier; toute expérience sensuelle, haptique, toute possession effective et en conséquence toute jouissance semble être placée hors de sa portée. L'accumulation prodigieuse des biens s'écroule dans le vide:

Je me ferai creuser dans le roc une chambre qui sera couverte à l'intérieur de lames de bronze-et je viendrai là, pour sentir les piles d'or s'enfoncer sous mes talons; j'y plongerai mes bras comme dans des sacs de grain. Je veux m'en froter le visage, me coucher dessus!

Il lâche la torche pour embrasser le tas; et tombe par terre sur la poitrine.
Il se relève. La place est entièrement vide¹³.

Comme un naufragé d'un désastre personnel (Antoine le constate bien, en méditant sur sa vie et analysant toutes les possibilités qu'il aurait pu choisir: celle de se faire grammairien ou philosophe, soldat, marchand, ou tout simplement un prêtre), il songe à répandre la catastrophe dans le monde qui l'entoure. Et il le fait, ne serait-ce dans le cas d'Ammonaria, son amante rejetée qui se fait chrétienne et qu'il croit reconnaître dans la figure d'une femme torturée au cours des persécutions à Alexandrie. Il arrive trop tard pour se faire lui-même un martyr, mais encore à temps pour entrevoir la beauté intense d'un corps nu, contorsionné sous les coups des soldats qui le fouettent. La beauté d'Ammonaria lui paraît multipliée par l'intensité de la souffrance: «Cependant... celle-là était plus grande..., et belle..., prodigieusement!»¹⁴. L'expérience d'Antoine confronté avec ce spectacle de la cruauté se situe donc au-delà de la pitié. Il conçoit ce qu'il regarde plutôt à travers les notions d'épanouissement et

¹¹ G. Flaubert, *op. cit.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

de plénitude qui correspondent mieux à la situation du naufragé moderne en quête de l'intensité.

Antoine a succombé à la tentation d'anachorétisme en rejetant la perspective d'une relation amoureuse. La quête de la communication, impliquée par l'expérience d'amour, est donc supprimée par la quête de l'intensité, caractéristique pour l'homme moderne qui a non seulement accepté, mais aussi intériorisé le naufrage. L'orage et la catastrophe sont bien voulus et désirés. La nature du pathos change donc profondément. Le mécanisme cathartique restait conditionné par la constatation de la distance par rapport au personnage, c'était toujours, comme l'affirme Blumenberg, l'expérience du spectateur. Et pourtant, Flaubert le moderne a laissé une phrase fameuse: «Madame Bovary, c'est moi», en postulant une fusion totale entre le personnage et l'auteur. Une fusion, à coup sûr, impossible de réaliser, mais qui établit en quelque sorte l'horizon de l'acte de l'écriture en postulant une jouissance vécue au travers du personnage. La sensualité, donc le corps, marque sa présence au centre de l'univers de l'écriture.

Et donc... Le plaisir troublant de la pitié, vécu par le spectateur de la tragédie classique s'est transformé, avec la modernité, en un plaisir non moins troublant de la fusion empathique, non seulement affective, mais aussi sensuelle avec le personnage devenu une espèce de véhicule de l'intensité poursuivie par l'homme moderne. Cette intensité savourée en solitude constitue toujours un reflet de l'isolement réflexif du spectateur du naufrage, celui qui jadis gardait le privilège de rester en marge des événements. Mais à l'aube de la modernité, cette figure solitaire s'est unie à celle du naufragé, sauvé à titre d'exception d'une catastrophe universelle. Ce spectateur naufragé est devenu familier du gouffre qui l'avait englouti; tout au centre de l'orage qu'il savoure par tous ses sens, il devient le voyeur de son propre plaisir, projeté dans le personnage littéraire.

Summary

Beyond the Pity. *Shipwreck with Spectator* by Hans Blumenberg as a Key to Read Guilleragues and Flaubert

In this article, we take the Blumenbergian essay *Shipwreck with Spectator* as a starting point to read the *Letters of a Portuguese Nun* and the *Temptation of Saint Anthony*. The main argumentation is intended to show how the experience of literature based on pity, that finds its culmination in the genre of tragedy, is transformed, at the beginning of modernity, into a literature searching intensity. This phenomenon is translated by Blumenberg into a metaphor of a shipwreck which becomes an universal catastrophe with no exterior space where the merciful spectator could find his place. The modern man always occupies the position of the shipwrecked, so much so that he not only accepts the catastrophe, but also desires its perpetuation, in a permanent demand of increased intensity both in pleasure and suffering.

Keywords: Modernity, intensity, Blumenberg, Guilleragues, Flaubert