



Konstellations

Une narration de la critique :
le savant dans la crypte

Par Marianne Villeneuve

Fichier : 0501.15.pdf

Marianne Villeneuve ©

marianne.villeneuve@umontreal.ca

Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes - et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation - comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres.

Aristote, *Poétique*

Dans *Le roman expérimental*, ouvrage paru vers 1880, Émile Zola pose la médecine expérimentale comme le modèle d'expérimentation romanesque à venir. Pour Zola, il y a une mécanique de la pensée dont les lois sont à l'image du corps, fixes et déterminées à l'avance, que le romancier doit s'efforcer de comprendre et de reproduire, dans ses romans, pour recréer les mobiles de l'action humaine. Si cette conception du roman comme champ d'expérimentation de l'expert de la pensée et des passions limite la littérature à l'imitation de la psychologie humaine, l'approche correspond à l'esprit de son temps : entre autres en mettant de l'avant une théorie de la matière comme modèle de la littérature. Néanmoins, je postulerai ici que le corps diminué, désincarné qu'est le cadavre, est devenu plus significatif dans la culture que le corps vivant, jeune, à la mécanique impeccable ; de la même façon, dans la modernité, on voit plus volontiers l'âme souffrante comme le signe d'une conscience aiguë des choses que comme une dysfonction, ce qui lui donne un intérêt accru.

La pensée ne procède pas uniquement par l'observation de corps vivants, mais compose plus souvent avec de la matière brute, amenée à elle à l'état de ruine. Dans son étude sur le Trauerspiel, Walter Benjamin affirme cette relation privilégiée du critique avec les objets dégradés, qui témoignent d'un style de pensée avancée, et qui s'affirment comme tels en affichant leurs phases successives d'acharnement sur la matière. C'est dans cet esprit que le penseur réfléchit sur la présentation des textes baroques :

À cela vient s'ajouter une autre chose, plus étrange. La manière dont se présentent les poésies de l'époque : dédicaces, préfaces et postfaces aux œuvres personnelles comme à celles des autres, commentaires, références aux maîtres sont de règle. (...) Ce qui persiste, c'est le détail bizarre des règles allégoriques : un objet du savoir, qui niche dans l'édifice des ruines intellectuellement élaborées. La critique est la mortification des œuvres.¹

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p.194-195.

Selon Benjamin, ces œuvres auraient tiré un bénéfice en étant présentées à leurs contemporains comme des ruines, en affirmant de façon précoce leur mûrissement, leur dégradation. En mortifiant ces œuvres, la critique qui les entoure les aurait intentionnellement fait vieillir, souffrir, les aurait délibérément malmenées pour leur donner un lustre singulier, une valeur ajoutée pour la philosophie. Car la formation qu'est l'œuvre armée de son appareil critique se rapproche plus de son essence que l'œuvre nue, primitive.

Par extension, il est possible de considérer toute pensée littéraire comme une opération mortifère destinée à meubler la crypte des savoirs. L'expert de la pensée n'est pas seulement, comme le prétend Zola, un observateur de l'anatomie ; il exerce une transformation sur les objets, au sens où il accélère délibérément leur décomposition critique. Cette décomposition n'est pas le signe d'un appauvrissement, au contraire ; elle contribue plutôt à enrichir le spectre de l'œuvre ; mais on ne peut nier qu'elle laisse des traces de vieillissement, et décide des modalités de survie de l'œuvre. Autrement dit, le critique a la double tâche de rendre possible la lecture de l'œuvre tout en la rendant inauthentique. À ce stade de ma réflexion, le critique ne peut donc pas se dissocier d'une figure spécialisée en cadavres.

Plus qu'un médecin aguerri aux réactions du corps vivant, le critique littéraire m'apparaît comme un scientifique enfoncé jusqu'au cou dans la crypte des savoirs, un savant appliqué à faire l'étude de chaque cadavre avec ostentation, dans le but de percer le secret de la vie. En ce sens, le personnage de Frankenstein apporte au monde littéraire la figure de sa propre intelligibilité. L'ambition première de ce savant versé en histoire naturelle et en sciences occultes se transforme subitement en passion pour les sciences pures le jour où il voit la foudre réduire en copeaux le tronc d'un arbre. Néanmoins, c'est par les sciences dures qu'il en revient à vouloir percer le secret de la vie :

Pour rechercher les causes de la vie, il est indispensable d'avoir d'abord recours à la mort. J'appris donc l'anatomie ; mais cela ne suffisait point ; il me fallait en outre observer la désagrégation et la corruption naturelle du corps humain. (...) Voici que j'étais amené à examiner la cause et les étapes de cette corruption, et contraint à passer des jours et des nuits dans les caveaux et les charniers. Mon attention se fixait sur chacun des objets les plus insupportables pour la délicatesse des sentiments humains. Je voyais la forme magnifique de l'homme s'enlaidir et disparaître ; j'observais la corruption de la mort succéder à la fraîcheur des joues vivantes ; je voyais le ver prendre pour héritage les merveilles de l'œil et du cerveau.²

L'acharnement du temps contre la matière fascine le scientifique de la littérature ; pour s'approprier la matière, il lui est utile de scruter un amas de chair en décomposition. La raison en est simple ; l'indice d'une vie antérieure à la décomposition magnifie la vision horrible qu'est le cadavre, laisse supposer la

² Mary Shelley, *Frankenstein*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p.112-113.

vigueur de la vie, l'harmonie du corps; l'idée de cette vie inexpérimentable dynamise sa recherche et multiplie sa liberté d'action sur la matière. En ce sens, il peut aspirer à une véritable création scientifique, et dépasser le stade de la simple observation. Le savant dans la crypte est d'abord un idéaliste qui se plaît à recréer le spectacle de la vie à son gré, d'où la tentation de donner vie à sa propre créature.

D'office, cette analogie permet de saisir certains enjeux de la critique actuelle, largement menée par les *cultural studies* ; l'amour des reliques, le désir de couvrir tous les objets, la volonté de construire du discours à partir d'eux. Les critiques de notre époque semblent s'être donné pour but de dresser un inventaire exhaustif de la production culturelle, jusque dans ses manifestations les plus obscures. On s'efforce, depuis les années soixante, de débusquer le moindre artefact pouvant au mieux conduire à une théorie ou une pensée ; au pire, on dresse l'inventaire de ces ressources inclassifiables. Internet est devenue la fosse commune jonchée de tous ces cadavres qui replongent dans l'anonymat une fois arrachés les quelques objets de valeur qui les ornaient ; parfois on dépouille ces macchabées d'un vêtement, d'une dent ou même d'un membre. Mais la créature formée par toutes ces reliques est loin de pouvoir se mouvoir par elle-même. L'intérêt d'un tel exercice n'est donc pas la légitimation de la discipline ou le résultat que sera la créature recréée, mais le plaisir du savant à recycler ces restes d'une vie impossible à restituer dans sa forme première. Il en résulte une brève fascination pour le mystère, qui conduit inévitablement au désœuvrement.

Frankenstein n'échappe pas au désenchantement qui résulte de la mise au monde de sa créature :

Les accidents variés de la vie ne sont pas aussi sujets au changement que les sentiments humains. Depuis presque deux ans, j'avais travaillé sans relâche dans le seul but de communiquer la vie à un corps inanimé. Je m'étais privé de repos et d'hygiène. Mon désir avait été d'une ardeur immodérée, et maintenant qu'il se trouvait réalisé, la beauté du rêve s'évanouissait, une horreur et un dégoût sans bornes m'emplissaient l'âme. Incapable de supporter la vue de l'être que j'avais créé, je me précipitai hors de la pièce, et restai longtemps dans le même état d'esprit dans ma chambre, sans pouvoir goûter le sommeil.³

Ce sentiment, c'est précisément celui que Benjamin attribue à l'attitude antinomique du luthéranisme quant à la vie de tous les jours : la mélancolie. Si l'activité humaine n'a pas d'influence sur la spiritualité ou en est tout simplement dénuée, à quoi bon reculer les possibles de l'action humaine sur la matière ? Le savant est allé à l'ultime limite de la création scientifique, et pourtant, son avancement inouï par rapport aux sciences de l'époque le laisse complètement mystifié et inaccompli. Dans le même esprit, Benjamin écrit, à propos des auteurs luthériens :

³ Ibid, p.119-120.

Quel sens avait la vie humaine, s'il n'était même pas nécessaire, comme dans le calvinisme, que la foi y fût attestée ? Si d'un côté celle-ci était nue, absolue, efficace, et si d'un autre côté il n'y avait aucune différence entre les actions des hommes ? Il n'y avait pas de réponse, si ce n'est dans la morale des petites gens (...). Car ceux qui creusaient plus avant se voyaient placés dans l'existence comme au milieu d'un champ de ruines fait d'actions incomplètes, inauthentiques. (...) La tristesse est la disposition d'esprit dans laquelle le sentiment donne une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux.⁴

Il n'y a donc pas de méthode qui prédispose plus qu'une autre à la mélancolie, mais plutôt une certaine attitude vis-à-vis des objets du monde, faite, comme le dit Benjamin, d'un mélange de tristesse et d'ostentation qui se plaît au curieux spectacle de la matière en décomposition critique. Car l'attitude de découverte qui prédispose à la recherche pointue et à la tristesse est également l'architecte de mystifications terrestres :

En saisissant ce symptôme de dépersonnalisation comme un stade avancé de la tristesse, on a fait des rapprochements singulièrement fructueux avec le concept de cet état pathologique où les choses les plus insignifiantes, en l'absence de toute relation naturelle et créative entre elles, apparaissent comme le chiffre d'une sagesse mystérieuse.⁵

La culture du savant lui permet donc d'alterner les phases de mélancolie avec des périodes d'extase créatrice. Cette alternance, c'est le thème que Flaubert a choisi pour créer son roman de la médiocrité, soit *Bouvard et Pécuchet*. Elle est également le motif de quelques contes d'Edgar Poe, notamment *Bérénice*, *Le portrait ovale* et *Hop-Frog*. Plus que la tendance à se spécialiser, ces récits donnent l'état d'un monde où la créativité s'exerce sans contrainte, jusqu'au moment où elle avale ses protagonistes. Cela amène à se demander s'il est un protagoniste de la science moderne qui ne soit pas happé par le tombeau qu'il a lui-même creusé ; en fait, la conclusion de Frankenstein laisse entendre que le Prométhée moderne souffrira d'avoir mis au monde sa créature jusqu'à sa propre fin. Le dernier témoin du corps à corps entre le savant et la créature lance au monstre sa sentence juste avant que celui-ci ne se jette par-dessus bord : « Misérable ! Vous avez beau venir vous lamenter ici sur la désolation dont vous êtes l'auteur. Vous portez la torche au milieu d'un groupe d'édifices ; et lorsqu'ils se sont consumés, vous vous asseyez parmi les ruines et vous vous lamentez sur leur chute. »⁶

La fascination pour la science apparaît ici comme le tombeau du savant. Mais la littérature comporte d'autres figures qui nous permettent d'envisager une science moins cruelle.

⁴ Walter Benjamin, op. cit. n.1, p.150.

⁵ Ibid, p.152

⁶ Mary Shelley, op. cit. n.2, p.316-317.

S'il n'y a pas de tombeau duquel le savant puisse sortir, il est une façon d'étudier les cadavres sans être prostré dans un caveau. Cette méthode, c'est également Edgar Poe qui l'a instiguée. Ses trois nouvelles policières, *Le double assassinat dans la rue Morgue*, *La lettre volée* et *Le mystère de Marie Roget*, sont les prototypes du genre et mettent en scène la ville de Paris que l'auteur n'a jamais visitée. Le détective Dupin, la plupart du temps, ne s'aventure pas sur la scène du crime ; néanmoins, il étudie avec soin les scènes décrites par les journaux. L'extrait qui suit est tiré d'une gazette parisienne qui rapporte le crime survenu :

On fit une recherche dans la cheminée, et (...) on en tira le corps de la demoiselle, la tête en bas, qui avait été introduit de force et poussé par l'étroite ouverture jusqu'à une distance assez considérable. Le corps était tout chaud. En l'examinant, on découvrit de nombreuses excoriations, occasionnées sans doute par la violence avec laquelle il y avait été fourré et qu'il avait fallu employer pour la dégager. La figure comportait quelques fortes égratignures, et la gorge était stigmatisée par les meurtrissures noires et de profondes traces d'ongles, comme si la mort avait eu lieu par strangulation.⁷

Ici, l'image du cadavre est dominée par la nécessité de mettre en discours les circonstances du trépas. Le corps stigmatisé par la cruauté qui a causé sa dégradation n'appartient plus à l'ordre du naturel, mais conserve tout son mystère du fait qu'il est pris dans l'engrenage d'une conscience accélérée de la destruction, conscience qui correspond à la nouvelle économie de sens qui régit les rapports humains dans la ville. Ce nouveau sensorium est l'objet de la réflexion de Benjamin dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, exposé dans lequel Benjamin fait dialoguer Poe et Baudelaire comme les chantres de la culture parisienne du 19^{ème} siècle. L'exposé tente entre autres de donner une juste définition du poète ; pour Benjamin, la meilleure définition est celle que donne Baudelaire en la personne du chiffonnier, celui qui, une fois les bourgeois endormis, ramasse les restes de la journée dans l'espoir de les revendre au petit jour. Les cueilleurs de restes que sont les chiffonniers, poètes et détectives, n'ont pas à chercher très loin les précieux détritiques qui servent leur discours. À la crypte dans laquelle il faut s'enfoncer pour parfaire nos connaissances, l'exposé de Benjamin offre comme alternative le grand champ de détritiques et de cadavres à ciel ouvert qu'est le Paris du 19^{ème} siècle.

En outre, pour le détective, il reste à étudier les cadavres fournis par le barbarisme quotidien de la ville, par son action destructrice accélérée. Traces, meurtrissures, écorchures ; comme chez Kafka, les plaies doivent parler, mais l'écriture qu'on peut déceler est illisible. En outre, le crime est rapporté par la presse, et l'enquête policière ne s'appuie que sur des exposés qui comportent déjà une intention ; en plus d'arriver à un mobile, le détective doit interroger les présumés des journalistes qui

⁷ Edgar Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1951, p.16.

l'approvisionnement en matériau. Plus que l'intention du meurtrier, le détective doit débusquer l'intention, les failles et les partis pris de la chronique pour finalement arriver au mobile du crime.

On peut donc voir dans le détective une figure de lecteur, mais un lecteur qui travaille lui-même avec des lectures ; pour lui, les cadavres acquièrent une valeur ajoutée en étant transcodés en la matière ambiguë qu'est le langage. Comme le note Benjamin dans *le Paris du second empire chez Charles Baudelaire*, même dépourvue du crime, la nouvelle policière serait l'image au rayon x du mouvement des masses au 19^{ème} siècle. En outre, le genre comporte une théorie de l'habitation qu'Edgar Poe a longuement mûrie, et basée sur les traces. La réflexion du détective n'est donc pas une simple autopsie qui cherche les causes du trépas, mais une réflexion qui tente de redonner une intelligibilité formelle à la nouvelle culture des villes.

Quand Dupin arrivera à résoudre le double meurtre de la rue Morgue, il le fera en interpolant à son cas un autre fait divers en apparence non relié à l'affaire. La performance de réflexion du détective ne se base donc pas sur les informations en apparence pertinentes, mais amalgame tous les éléments environnants pour les reprendre à son compte. Autrement dit, le détective conçoit le crime non pas comme une œuvre autonome, mais comme la partie d'une totalité qui doit être dépassée dans la réflexion. Sur ce point, il rejoint le critique tel que Benjamin le voit en la personne de Schlegel :

Le véritable lecteur doit être l'auteur élargi. Il est l'instance supérieure qui recueille la chose déjà préparée par l'instance inférieure. À la lecture, la sensibilité [...] sépare une nouvelle fois le grossier du cultivé, et si le lecteur remaniait le livre à son idée, un deuxième lecteur décanterait encore davantage, et c'est ainsi que pour finir [...] la masse [...] devient membre de l'esprit oeuvrant.⁸

En faisant l'étude d'un cas, le détective participe donc d'une formation esthétique (*Gebilde*). Sa faculté créatrice est entièrement mise au profit du crime, à sa réinsertion dans le domaine de l'esthétique.

À la figure du savant qui compose des créatures dans son laboratoire, vient donc se superposer le détective, dont la tâche est d'engager le cadavre dans une formation esthétique à laquelle le cadavre n'est pas essentiel. Par contre, la présence d'un corps gravement mutilé qu'il faut remettre dans un schéma actanciel crédible force la mise en place d'une réflexion. En ce sens, la construction esthétique est toujours plus efficace autour d'un cadavre.

Ce postulat me ramène à ma thèse d'origine qui conférait à l'objet dégradé une valeur esthétique supérieure à celle de choses bien vives. À ce postulat, je dois ajouter la nuance suivante : du cadavre

⁸ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique*, Paris, Flammarion, 1986, p.110.

de la crypte, dont la dégradation naturelle fascine le savant, il faut dissocier celui de la ville qui correspond davantage au déchet. La présence d'une autorité esthétique n'en est que plus urgente, du fait que, alors qu'il fallait autrefois chercher dans les charniers pour trouver une matière dégradée, celle-ci s'offre désormais dans l'environnement quotidien du citadin.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.

BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique*, Paris, Flammarion, 1986.

POE, Edgar, *Œuvres en proses*, Paris, Gallimard, 1951.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, Bibliothèque virtuelle de la cité scolaire A. Chamson.
http://perso.wanadoo.fr/cite.chamson.levigan/doc_pedagogie/cadre_pedagogie.htm