



CLASSIQUES  
GARNIER

JAMET (Pierre), « Le marché des idées », *Alkemie*, n° 22, 2018 – 2, *La faute*, p. 267-283

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08817-2.p.0267](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08817-2.p.0267)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2018. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

LINUX ET LA LYRE :  
LE CAS MICHAEL STUTZ<sup>1</sup>

C'est une étrange histoire.

Voici qu'un jour de 2016 m'écrivit un romancier américain de quarante et quelques années pour me signaler qu'il avait entendu parler de mes travaux sur Thomas (Clayton) Wolfe par un ami commun. Il se définissait lui-même volontiers comme œuvrant dans une veine similaire et lyrique. Intrigué, j'engageai rapidement avec lui une correspondance littéraire plutôt fournie. J'appris qu'il avait eu au moins trois vies. Dans la première peut-être, il fut critique musical. C'était au cours des années 90. Il était jeune et croyait à la possibilité d'une nouvelle génération iconoclaste et révolutionnaire. Une génération enivrée de musique rock ou expérimentale américaine, voire de la musique anglaise des années 70 et 80 également. Il publia des chroniques dans la célèbre revue *Rolling Stones*, quelques paragraphes de-ci de-là qui suffisaient à payer son loyer. Il se piquait d'écriture, était en proie à une fascination extrême et dévorante pour Jack Kerouac et poussa la hardiesse jusqu'à rencontrer et côtoyer Allen Ginsberg. Ce dernier l'encouragea à produire ses propres feuillets littéraires et ce fut alors sa troisième vie. Mais la seconde vient en même temps que la première, car nous ne nous soucions pas ici de chronologie, cette peau morte et linéaire du Temps vif en ses circuits. Dans sa seconde vie donc, Michael Stutz était, est encore, ce que l'on appelle aujourd'hui un « geek ». Un jeune homme féru des technologies de l'information. Il avait grandi dans l'Ohio, au sein de la classe moyenne et au moment précis où une révolution, dont nous sentons encore aujourd'hui les secousses violentes, changea la face du monde et du Temps lui-même : la révolution de l'Internet. Dans cette vie-là, Michael Stutz devint un spécialiste, un expert. Il étudia à l'Université, puis il eut un emploi,

---

1 M. Stutz, *Circuits of the Wind (A Legend of the Net Age)*, 3 vol., Charleston, SC, USA, Confitreor Media, 2012. Désormais noté CW suivi du numéro du volume et de la page, suivi de la page. Toutes les traductions nous appartiennent.

plusieurs emplois. Il devint l'un de ces oracles dont dépendent les entreprises pour progresser, avancer, survivre peut-être. Il parlait le langage des ordinateurs, dont il avait, jeune, subi la foudroyante fascination, et qu'il avait apprivoisés peu à peu. Son premier roman, une autobiographie lyrique, raconte, *a priori*, l'initiation d'un jeune Américain, d'un individu lambda, à la technologie et au monde d'Internet. Mais c'est beaucoup plus que cela aussi.

Avant d'écrire ce premier roman, *Circuits of the Wind*, Michael Stutz publia un « *cook book* », un manuel d'utilisation de Linux. Il faut voir là un geste militant, une volonté de soustraire aux molochs des marchés globaux les possibilités infinies de la technique ouverte pour la liberté de la connaissance et de l'esprit. Ce manuel eut un franc succès et se vend toujours fort bien. On le réédita plusieurs fois. Tant que ce que l'on appelle l'« *open source* » aura de l'avenir, ce livre aura sans doute sa pertinence. Or voici justement le point qui m'intéresse chez Michael Stutz : il est à un carrefour improbable, celui de Linux et de la lyre, de la technologie (toujours déjà dépassée, démodée, toujours plus caduque et éphémère) et de la littérature (marmoréenne, gravée sur le temps long et la verticalité méditative). Il ne s'agit pas seulement d'un jeune homme qui aurait tout bonnement grandi avec Internet mais d'un jeune homme qui découvre Internet au fur et à mesure qu'Internet se découvre lui-même. Ce jeune homme découvre le réseau, l'invente même au fur et à mesure que le réseau prolifère, tout doucement, en étendant ses rhizomes de formes fractales sous toute la surface du globe. Il est lui-même l'un de ces rhizomes, mais capable, littérairement, d'en penser la totalité. Il ne s'agit donc pas tellement ici du roman autobiographique d'un jeune Américain rencontrant la technologie planétaire : *c'est le roman de la conjonction, « stellaire », entre deux consciences s'éveillant à elles-mêmes, à leur propre lumière : la conscience d'un jeune homme et la conscience planétaire que se donne à lui-même le Monde* (non pas le lieu, ni la terre, mais le Monde comme être en devenir de la totalité ouverte, pour parler philosophiquement et lourdement). Tout d'un coup, le Temps, la mémoire, les possibilités mondiales se sont fendues, se sont ouvertes (événement majeur de l'histoire), en même temps que s'ouvrait une jeune conscience à la technique aussi bien qu'à la poésie, à la littérature ; une conscience qui allait faire l'épreuve la plus complète possible de cette ouverture et aller nous en souffler quelques mots, sous la forme d'un gros roman en

trois volumes bien tassés. En ce sens, quels que soient les défauts que l'on puisse trouver à ce premier roman, il est unique et son auteur est *un cas* comme on disait jadis en médecine, un cas particulier, un cas spécial. *Circuits of the Wind* porte littérairement, poétiquement même, un certain nombre de questions qui n'ont pas fini de nous héler. Si vous le lisez à la bonne distance, à la bonne hauteur, vous verrez peut-être une éclipse du Temps.

Le roman a pour sous-titre « *A Legend of the Net Age*<sup>2</sup> » et l'on remarque immédiatement l'élégance subtile des combinaisons consonantiques de ces mots. Il commence par un prologue poétique et élégiaque, un peu à la manière de Thomas Wolfe, justement (auquel on pense fréquemment) : « *To know the legend of a world that has been lost, first you must go back*<sup>3</sup>. » Le mot « légende » est un des mots-clés de ce roman. « *Legends were everywhere, in everything*<sup>4</sup> », dit d'ailleurs le narrateur décrivant l'émerveillement de Ray Valentine, le personnage central, alors qu'il n'est encore qu'un enfant découvrant le monde. Tout porte une histoire à raconter. Les objets autant que les hommes. Tout est recouvert d'une mince pellicule de temps qui porte les traces (*literata*, en latin) d'une ou de plusieurs histoires (littérature). Les feuilles d'herbe comme les fils entortillés des téléphones, le minuscule ressort qui traîne sur le trottoir, petit vestige mécanique d'une origine vaste, lointaine, mystérieuse et fascinante pour l'enfant. Objet partiel, si l'on veut, d'un grand corps rêvé, total. Et comme un refrain à la fin des chapitres ou des paragraphes, c'est le vent qui apporte souvent ces légendes vers l'enfant : « *somewhere, far away, a distant wind was rising*<sup>5</sup> ». Le vent, le lointain, le Monde, fait signe à la conscience par sa levée douce, diffuse et vague. Tout dans ce roman est une ode à l'ailleurs, au plus grand, au différent. Tout est « *a window to the greater living world*<sup>6</sup> ». Quelque part, ailleurs, toujours se lève le vent. Ray sera donc un « *voyager* », un voyageur. Mieux : un errant, un « *wanderer* ». Il n'aspire à rien plus qu'à errer au loin (« *wander far* », errer au loin) – comme un bohémien, aurait dit Rimbaud. Et l'on suit les tribulations de Ray de l'école au lycée,

2 « Une légende de l'âge du Net ».

3 « Pour connaître la légende d'un monde perdu, il faut d'abord revenir en arrière. » CW1, p. 5.

4 « Les légendes étaient partout, en toutes choses. » CW1, p. 21.

5 « Quelque part, dans le lointain, le vent se levait. » CW1, p. 34.

6 « Une fenêtre ouvrant sur le vaste monde de la vie. » CW1, p. 39.

du lycée à l'Université où son talent d'écriture éclate au grand jour. Oh, c'est un grand lecteur bien sûr, car les livres font faire de grands voyages ! On suit avec son regard précis l'évolution des machines, des premiers jeux vidéos (« *In the winter of '78, it was only the Atari that mattered*... »), et si l'on a entre quarante et cinquante ans, on se remémore avec lui la couleur des motifs sur les écrans d'ordinateurs, ces verts particuliers et translucides, les petits sons électroniques primitifs, les textures et jusqu'aux odeurs des matières plastiques... On se remémore les groupes et les morceaux musicaux emblématiques des années 80, les films à grand succès qui, dans le cas de « *War Games* » ou de « *La Folle journée de Ferris Bueller* » (avec Matthew Broderick) ont forgé l'imaginaire des hackers, de cette culture « *underground* » à laquelle Ray rêve désormais d'appartenir : « *But Erik explained that it was like a code name that you went under. He said that it became your identity in the underground world* »<sup>8</sup>. Il n'est plus question, en filigrane du roman, que de voyager, de prendre le large, d'explorer des territoires inconnus (« *unchartered territory* »). Et prolifèrent alors des expressions telles que « *reaching out* », « *far-connecting* » (« atteindre au-dehors... se connecter avec le lointain »).

Chaque nuit, assis face à son écran, dans sa chambre d'adolescent, ayant réussi à modifier le téléphone de ses parents de sorte à ne pas payer les communications à longue distance, Ray chausse des semelles de vent : « *he wandered wide upon the circuits of the wind* »<sup>9</sup>. Tel Hermès, il s'ingénie à établir une connexion avec des lieux improbables observés ensuite sur une carte du monde, à noter les noms des lieux et visualiser les distances : « *People in computer labs at Dartmouth, dark basements in Rhode Island towns, a screened-in porch in Georgia* »<sup>10</sup>. Or la métaphore n'est rien d'autre qu'un moyen de transport, comme le dit encore aujourd'hui la langue grecque (*metaphora*), une façon de relier un lieu (*topos*) à un autre. Ray fera des rencontres, connaîtra l'amitié rare, il aimera aussi, il ira, surtout, à la rencontre de lui-même en tant qu'écrivain qui retourne (« *go back* ») aux sources vives, aux origines (« *He'd have to go back to the bare*

7 « L'hiver 78, seul comptait l'Atari. » CW1, p. 35.

8 « Mais Erik expliqua que c'était comme un nom de code que l'on prenait. Il dit que cela devenait notre identité dans le monde *underground*. » CW1, p. 85.

9 « Il errait au loin, porté par les circuits du vent. » CW1, p. 201.

10 « Des gens dans des salles informatiques à Dartmouth, de sombres sous-sols dans des villes de Rhode Island, une terrasse abritée en Géorgie. » CW1, p. 176.

*beginning – even back to before we all remembered*<sup>11</sup> », ce que fait tout écrivain digne de ce nom. Il se jurera de partir à la recherche de cette « légende » que porte sa vie, c'est-à-dire plus qu'une simple histoire particulière : la chronique fabuleuse d'un temps plus grand et plus vital qui, s'il n'est pas dit, ou écrit, ne peut irriguer les plaines où s'activent les humains.

Mais je renonce ici à structurer ce livre selon des masses clairement identifiées et à en faire un « commentaire ». D'abord parce que le texte en général n'est pas selon moi (ni selon Roland Barthes avant moi) à concevoir comme une structure au service d'une signification dernière et finale. Il progresse, il avance, suscitant un intérêt pour le *déroulement* même des scènes, à la manière du poème épique, des chroniques et des légendes que nous ont léguées les époques lointaines ; il ne suscite pas un intérêt pour le *dénouement*, à la manière dramatique du cinéma, de la télévision ou du roman contemporain le moins intéressant. Je n'ai pas lu *Circuits of the Wind* dans l'attente, passés les obstacles et le désordre, d'un retour à la lumière absolue et à l'ordre final. L'enjeu de la lecture est toujours de transformer le lecteur-consommateur passif en un lecteur-producteur actif. Et c'est ici que l'histoire est étrange. Car en me contactant personnellement, Michael Stutz m'a immédiatement rendu à cette dimension ludique du travail littéraire (tellement contraire, la plupart du temps, à l'activité fort sérieuse de l'enseignant et du chercheur). Bien sûr, tout bon livre nous rend naturellement à cette dimension primordiale où nous souhaitons accéder pleinement au libre jeu avec l'écriture, mais cela prend un relief plus grand encore lorsque l'auteur a presque votre âge et vous écrit personnellement. Pour peu que vous vous soyez un peu essayé à l'écriture vive (poésie, nouvelle, dans mon cas), vous ne pouvez pas vous empêcher de vous comparer à l'auteur. Et c'est ici que le travail littéraire acquiert tout son sens : le livre n'est plus un objet consommable mais une machine *connectable*, une machine que vous allez brancher sur votre propre machine de façon à emmener le flux, *l'information*, la jouissance du sens et du signifiant, *plus loin*, ailleurs, au-delà. Tout lecteur actif doit rendre au livre sa valeur transitive et ne pas se contenter de demeurer un « liseur » passif. C'est la dimension morale de la lecture. Le livre ne s'arrête pas avec vous car, s'il est bon, s'il vous a emporté, transporté peut-être, vous allez tenter

11 « Il lui faudrait retourner au commencement nu – au-delà même de ce dont nous avons tous le souvenir. » CW3, p. 224.

de lui donner une vie différente, subtile, sous d'autres formes. Comme la mer dans *La Tempête* de Shakespeare, qui ne détruit rien, n'annihile rien, mais transforme tout en quelque chose de beau, corail et perles (c'est le fameux « *sea-change* » de la chanson d'Ariel, changement qui semble magique), la littérature est l'océan de ces métamorphoses. Et ce qui m'a immédiatement intrigué dans ce roman, c'est justement son lyrisme, sa poéticité, sa belle et puissante manière de couler, de fluer, depuis le haut de la page de gauche jusqu'au bas de la page de droite, roulant ses galets d'adjectifs, ses alluvions de mots composés, ses tourbillons de métaphores. Je dirais même que les soi-disant défauts de ce livre sont ce qui me le rend plus cher. Sa prose est très descriptive en effet, mais en un sens particulier. C'est une description lyrique, on l'a vu, parce qu'elle ne nous dit pas comment les choses furent vraiment (les choses ne sont jamais vraiment ce qu'elles sont) mais comment elles apparurent à une conscience individuelle à un moment précis. C'est aussi une écriture nostalgique, mais en un sens particulier encore une fois et pas du tout en un sens régressif. Cette écriture nous montre comment la nostalgie (cet effet visuel sépia sur l'appareil photo de votre smartphone, mais qui réside dans l'esprit et s'active par les mots) interprète le monde. Ce roman vous montre à quel point la nostalgie donne au monde son sens. Car il n'y a pas de faits, dit aussi Nietzsche, mais seulement des interprétations. La vision des choses de l'auteur (sa façon de mettre en mots des perceptions datant d'il y a quarante ans) vous ravira, vous enchantera, si vous cherchez dans la littérature la même intoxication que dans l'alcool, le sexe, la musique ou toute sorte d'ivresse, qu'elle soit physique, musicale, intellectuelle, ou morale. « Enivrez-vous ! », disait Baudelaire. Et pour atteindre cet objectif, pour obtenir cette intoxication littéraire, l'auteur passe par de longues phrases sinueuses en effet, truffées de points-virgules (il fut un siècle où certains étaient prêts à mourir pour une virgule ou un point-virgule !) Cela lassera quelques lecteurs, soyons-en sûrs. Il n'est plus très « littérairement correct » d'être lyrique. C'est dépassé, nous dit-on. Or tout livre *doit* être mal écrit. La littérature est un « mécrit », disait Denis Roche. Un écrivain se doit de mal écrire comme Kerouac savait le faire, comme Thomas Wolfe (on le lui a tant reproché), comme Proust aussi, dont les phrases sont sans fin. Tous ces écrivains, particulièrement les modernistes (Wolfe, Proust) sont partis en quête du Temps (temps perdu, retrouvé, paradis perdus

ou regagnés...) et ont écrit de façon relativement illisible. Le *Finnegans Wake* de Joyce est-il très lisible ? Le roman de Michael Stutz m'a donné tout cela, une méditation du Temps, de la mémoire, de la technique, une intoxication lyrique, la folie douce dans le choix des adjectifs, dans la qualité de la métaphore (cette drogue qui ne supporte pas d'être frelatée), et dans l'immense continuation des phrases et des pages, leur errance sur des chemins qui, fort heureusement, ne mènent nulle part, c'est-à-dire partout.

Pierre JAMET  
 Université de Bourgogne  
 Franche-Comté  
 Institut des Sciences et Techniques  
 de l'Antiquité (ISTA, EA 4011)

\*  
 \* \*

#### CONFESSIONS D'UN PENSEUR NIHILISTE

Entre le bon vivant et le bon joueur, Roland Jaccard ne se démentit jamais. Vivre pour jouer ou bien jouer pour vivre, cela ne lui pose pas de dilemmes particuliers. Ce n'est qu'une question de préférences. Jouer au tennis, aux échecs ou avec les filles, ou bien avec les pensées, les mots et la mort, voici quelques aspects du ludique jaccardien. Tout comme son ami Cioran, qui affirmait que, enfant, il jouait avec des crânes dans le cimetière de son village natal, Rășinari, le penseur suisse est lui aussi attaché aux jeux de la vie urbaine mais aussi à des plaisirs plus luxueux. Cette fois-ci, il nous livre, sur un ton autant confessionnel que ferme, ses souvenirs et ses jugements, et il nous parle de ses amis, de ses obsessions, de ses lectures et de ses aventures.

En parcourant le tourbillonnement des penseurs et tueurs (la symbiose lui semble obligatoire) que Roland Jaccard met en page dans son



dernier essai<sup>1</sup>, nous découvrons une intimité qui s'ouvre, d'une manière fascinante, sur autrui. C'est l'intimité d'un personnage qui se forme et se parfait grâce aux liaisons (intellectuelles et/ou amicales) avec des personnalités réelles ou livresques, souvent excessivement admirées ou contestées. Se forger une relation textuelle, un modèle de descendance spirituelle, c'est l'essence ultime de l'écriture jaccardienne, toujours nihiliste, mais humaine, *trop humaine*. La nouvelle tentation de Roland Jaccard c'est de ranimer les figures qui l'ont accompagné au cours de sa vie, de les fixer littérairement par ce qu'elles ont eu de plus naturel. Cette divagation a comme but la mise en évidence des certitudes existentielles et l'apologie de la mort comme source de vie et d'écriture. Penser, c'est (se) tuer un peu ; voici la mise de ce livre par la prise de plusieurs exemples de célébrités ayant vécu sous la fascination de la mort et du suicide, de Louise Brooks à Cioran, deux personnes dont Jaccard se revendique :

L'affaire est entendue : je suis le fils – illégitime, bien sûr – de Louise Brooks et de Cioran. L'actrice américaine et le volcanique Roumain partageaient la conviction que la création est une aberration, la procréation un crime et la concision un devoir<sup>2</sup>.

Jaccard gardera ces convictions tout au long de son périple existentiel et scriptural. Tous ses livres répondent en effet aux desiderata de la concision, et exploitent l'univers aberrant et absurde que le moi se voit parcourir. De tous les noms évoqués au long de ce précis de démolition, à la manière de son maître (Proust, Fitzgerald, Foucault, Doubrovsky, Woolf, Spinoza, Bardot, Wilde, Pessoa, Goethe, etc.), Cioran semble être le plus aimé car le plus lié au devenir jaccardien. À Jaccard de payer son tribut : « J'écris ces quelques lignes inutilement féroces sous l'œil goguenard de Cioran<sup>3</sup>. »

L'enjeu de cette écriture intime, parsemée d'aveux et de témoignages, c'est de mettre au premier plan les révélations de la mort et des obsessions personnelles qui mènent le plus souvent à la création la plus tonique mais aussi à la vie la plus dépressive. L'éloge de l'intempestif et de la contradiction, de la mémoire (« La plus belle chose qu'on puisse offrir

1 R. Jaccard, *Penseurs et tueurs*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2018.

2 *Ibid.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 8.

aux autres, c'est sa mémoire<sup>4</sup> ».), tout cela conduit à la consignation authentique d'une vie et d'une pensée : « C'est ce que j'ai tenté de faire. Sans le trahir, ni me trahir<sup>5</sup>. » D'ailleurs le portrait de Michel Foucault est l'un des plus lyriques, centré sur la quotidienneté gestuelle, sur la sympathie progressive, sur la construction d'un milieu domestique pour y cadrer une image ; deux passages impressionnants de l'épisode Foucault : celui d'un espace à vivre et d'une image achevée à laisser, tous les deux ayant une sensibilité romanesque et une tonalité picaresque :

Vers seize heures trente, j'ai sonné à la porte de son appartement de la rue de Vaugirard au huitième étage qui grâce à ses larges baies vitrées est de plain-pied avec le ciel et les toits de Paris. Il avait préparé un thé avec des petits gâteaux. Et nous avons passé plus de deux heures à bavarder et, le plus souvent, à rire. De tout et de rien. Par exemple, du petit sac que je portais en bandoulière et d'où émergeait un livre. Foucault m'a d'abord demandé si c'était un havresac, tout en ajoutant qu'il aimait ce mot sans en connaître la définition exacte. En fait, un havresac se porte sur le dos à l'aide de bretelles. Nous avons convenu qu'il s'agissait plutôt d'une sacoche d'écolier que d'un havresac – qui fait plus militaire. [...]

Il s'est installé sur son divan de manière très décontractée pendant que nous bavardions et rejetait souvent la tête en arrière pour rire. Avec son crâne rasé, son teint hâlé, sa sveltesse, son élégance discrète, il aurait été parfaitement à sa place dans un film noir américain<sup>6</sup>.

Pour celui qui a écrit *Cioran et compagnie*<sup>7</sup>, cette nouvelle tentation (toujours cruelle, toujours nihiliste, mais plus intimiste) de se faire accompagner par l'autre n'est qu'un jeu qui consiste à se laisser traîner par ses démons intérieurs, par les figures obsessionnelles, parfois cinématographiques (Louise Brooks, Brigitte Bardot), en un mot par le souvenir d'une vie qui s'en va un peu avec chaque démon ébahi. La grandeur du moi consiste dans l'éternité de l'exil intérieur<sup>8</sup>. C'est un peu le cas de Fernando Pessoa tel que vu par Jaccard :

Il se vit comme une monade en surnombre, pour parler comme Leibniz.  
[...]

4 *Ibid.*, p. 35. R. Jaccard cite ici M. Foucault.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 28.

7 Cf. R. Jaccard, *Cioran et compagnie*, Paris, PUF, 2005.

8 Cf. R. Jaccard, *L'Exil intérieur*, Paris, PUF, 1992.

Il se considère définitivement comme une erreur métaphysique et poursuit sa promenade dans les rues de Lisbonne. En sommes-nous tous là ou Pessoa est-il seul à être rejeté à tout jamais dans son exil intérieur ? Seul comme Kafka, il poursuivra sa promenade... Démence ou génie, qui peut le dire<sup>9</sup> ?

Penser c'est tuer : c'est ce que l'auteur semble nous transmettre. Le but de la pensée serait de mettre fin à tout ou, comme le disait Cioran, faire le vide autour de soi et en soi. Se tuer. Se mortifier. Changer de rôle :

J'ajouterai avec mon ami Marcel Conche que la philosophie n'est pas seulement une méditation sur la vie : elle est pour le philosophe la vie même<sup>10</sup>.

Cette tentation de prendre la vie à la légère, selon le précepte cioranien (« mieux vaut mourir de sa propre mort<sup>11</sup> »), en toute simplicité et en tout tragique, d'en faire le préambule de la mort parfaite, c'est-à-dire naturelle, dans un esprit de fraternité, transforme la tonalité grave que l'obsession de la mort et la disparition de l'autre imposeraient en un témoignage anecdotique, amical, ironique ou bouffon. Ce n'est pas un hasard s'il y a, au milieu du livre, une pause qui accentue le côté risible de l'existence. « Les intermèdes du bouffon » sont les réflexions d'*un moi d'outre-temps* qui (s')analyse rétrospectivement :

Il y a deux sortes d'hommes : non pas les riches et les pauvres, ni les élégants et les rustres, mais ceux qui par crainte de la mort sont prêts à tout subir pour lui échapper et ceux qui, ayant déjà consenti à leur mort, sont prêts à ne rien céder de ce qui fait la dignité de leur vie. Jeune, j'aspirais à appartenir à la deuxième catégorie. Le temps m'a détrompé<sup>12</sup>.

Jaccard sait comment faire d'autrui un personnage, tragique le plus souvent. Le fil conducteur de ces pages n'est autre que la tentation suicidaire qui gît au plus profond de chacun, l'idée de sa propre mort qui, souvent, sans aboutir à un acte, sauve la vie, la rend vivable. Le cas le plus étonnant est celui de Brigitte Bardot, souvent traitée de femme superficielle, de créature parfaitement sensuelle. Voici le portrait énigmatique et fascinant que l'auteur dresse d'elle :

9 R. Jaccard, *Penseurs et tueurs*, op. cit., p. 85-87.

10 *Ibid.*, p. 90.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 *Ibid.*, p. 46.

Avec son air d'enfant au bord de la faute, elle créait un équilibre instable entre le caprice et la damnation. Spontanée jusqu'au scandale, alors même que les magazines du monde entier se l'arrachaient, elle ne jouait pas un rôle. Elle vivait sa vie, tout en sachant instinctivement que la vie n'est pas juste : si l'on ne surmonte pas ses frayeurs ou ses faiblesses, mieux vaut se tuer. Elle tenta à plusieurs reprises d'échapper à la panique qui s'emparait parfois d'elle, mais la mort ne voulait pas d'un aussi gracieux cadeau<sup>13</sup>.

Jaccard sait aussi comment dévier l'atrocité de toute idée et la rendre convaincante, fascinante même. C'est le concept d'élégance, d'« incurable élégance<sup>14</sup> » avec lequel il confectionne à l'aide des mots, ses filets de pêche :

L'homme élégant se fait un devoir de cultiver une pensée paradoxale, ainsi que la forme de perversité qui lui siéra le mieux. Sans ces deux atouts, il n'est qu'un rustre ou un idéologue, bref un homme sans esprit. La morale lui tiendra alors lieu de viatique, la famille de refuge, la religion d'idéal et les partis politiques de déversoir à ses ressentiments<sup>15</sup>.

Ce livre est, plus que nul autre, l'image d'un *modus vivendi* et d'un *ars moriendi*. Une telle manière de se conduire dans l'existence est un choix assumé. Et il est certain que Jaccard mise sur la provocation du lecteur :

Vous mourez. Vous vous trouvez face à deux portes. Sur l'une est écrit : Paradis. Sur l'autre : Conférences sur le Paradis. Pour ma part, je n'hésite pas, je choisis la seconde. Et vous<sup>16</sup> ?

On ne peut jamais parler des grands thèmes sans parler de soi-même. C'est ce que nous transmet Jaccard dans ces fragments personnels, avec dextérité et sans préjugés, avec allégresse et tristesse, avec raffinement et certitude, avec métaphoricité et authenticité. Il faut savoir décrypter en son for intérieur les fusions avec l'autre et les effusions du soi pour sereinement les offrir au lecteur. « L'homme cruel » n'est finalement qu'un *homme formel* dans le passage de la vie à l'œuvre : « Chaque fille m'intéresse en tant qu'illusion à détruire<sup>17</sup> » peut se lire symboliquement « Chaque mot m'intéresse en tant qu'illusion à construire. »

13 *Ibid.*, p. 60-61.

14 C'est Cioran qui fait cette appréciation sur Jaccard et que ce dernier évoque dans son livre (p. 9).

15 *Ibid.*, p. 65.

16 *Ibid.*, p. 69.

17 *Ibid.*, p. 108.

Consigner ses propres échecs représente une manière d’agir, de s’extraire à l’indifférence même si l’on a érigé cette dernière en principe de vie. Une tristesse ontologique s’empare de nous à la fin du livre, car nous sommes tous les victimes de ce « comme si » existentiel :

Vivre n’est-ce pas faire comme si l’on vivait ? Comme s’il y avait quelque chose à comprendre, à entreprendre, à gagner ou à perdre<sup>1</sup> ?

Roland Jaccard nous apparaît comme le chevalier moderne à la triste figure, armé autant de lucidité que de trouble, qui observe avec détachement, un sourire cynique aux lèvres, la dérision de l’être :

Je suis ce vieux moine solitaire dans une pagode en flammes qui observe l’étendue du désastre sans y prendre part<sup>2</sup>.

Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR  
Université « Lucian Blaga » de Sibiu

\*

\* \*

### PETIT TRAITÉ D’INFORTUNE

Spécialiste de Leopardi, auteur d’études critiques et d’ouvrages autobiographiques – entre autres *Vanità* (Aragno, 2010), *Ricordando Cioran* (La Scuola di Pitagora, 2011), *Il materialismo romantico di Leopardi* (La Scuola di Pitagora, 2013), *Estraneità* (La Scuola di Pitagora, 2014), *Lo scrittore come critico* (La Scuola di Pitagora, 2015), *Per Cioran* (La Scuola di Pitagora, 2017), *La Ferita di Kaleb* (La Scuola di Pitagora, 2017) –, Mario Andrea Rigoni nous propose, dans son dernier livre, *Una rivelazione minacciosa*<sup>3</sup> [*Une révélation menaçante*], un essai organisé autour de

1 *Ibid.*, p. 120.

2 *Ibid.*

3 M. A. Rigoni, *Una rivelazione minacciosa*, Napoli, La scuola di Pitagora editrice, 2018, 38 p.

quelques concepts philosophiques, traités subjectivement, « souffrance », « maladie », « bonheur », « anxiété », et occasionné par une analyse rétrospective de sa vie, de ses révélations existentielles et de ses sentiments. Il dédie ces quatre épisodes littéraires à son ami, le philosophe franco-roumain Cioran.

À partir d'un « je » qui s'évoque et se projette progressivement d'une page à l'autre, l'intention auctoriale est de nous faire méditer sur les aspects universels de l'expérience humaine, sur ce qu'il y a de profondément sensible dans le vécu de la maladie et de la douleur. Le livre nous met devant une *histoire* et une *confession* : l'histoire de l'anxiété (devant la vie, devant la maladie, devant la mort) et de ces facettes, et la confession d'un homme damné, perdu, voué à l'anxiété et au malheur, sous forme de pensées, dont les réflexions relatent un mélange d'expériences vécues et de textes relus. D'ailleurs, ce petit traité d'infortune commence par une longue citation de Sénèque, plus précisément de *Lettres à Lucilius*, où l'auteur se reconnaît sous la physionomie de cet homme *ante miserias miser*, sans pourtant pouvoir détecter les causes concrètes de son malheur. Car son malheur est ontologique, sans objet, sans cause extérieure. Il s'agit, selon Roland Jaccard, d'un « exil intérieur<sup>4</sup> », d'une « étrangeté », ce vocable que l'auteur emploie lui-même, d'une curiosité devant cette anxiété existentielle et universelle : « c'était une anxiété dépourvue d'objet et de contour, une anxiété absolue<sup>5</sup>. » Refaire son itinéraire biographique, en vue de trouver l'essence et la carence de sa propre individualité, de son propre ego, a comme résultat la description d'un homme stigmatisé, qui cède l'initiative à (et problématise) toutes les sensibilités de l'homme moderne. Les racines du malheur poussent à l'intérieur de l'être, indépendamment de la réalité extérieure qu'il vit :

Notre malheur, au contraire, est indépendant de nos misères particulières. Elle émane de l'incapacité de justifier ou de supporter le monde en tant que tel. La conscience s'est accrue jusqu'à l'invraisemblable et nous a irrémédiablement expulsés de la nature ainsi que de nous-mêmes. Elle a détérioré notre substance vitale, épuisé notre sentiment et même notre curiosité, bloqué la

<sup>4</sup> Cf. R. Jaccard, *L'Exil intérieur, Schizoïdie et civilisation*, Paris, PUF, 2010.

<sup>5</sup> M. A. Rigoni, *Una rivelazione minacciosa*, *op. cit.*, p. 9 : « era un'ansia priva di oggetto e di contorno, un'ansia assoluta ». Les citations des textes de Mario Andrea Rigoni sont traduites de l'italien par A. Russo Previtali.

possibilité de collaborer à l'existant, de s'abandonner au Temps, ressenti au fur et à mesure comme futile ou indigne ou les deux à la fois<sup>6</sup>.

Il y a certainement du Cioran et de sa vision de « l'inconvénient d'être né » dans ce paragraphe ; le poids de l'existence, la conscience malheureuse au sens de Benjamin Fondane. C'est la conscience qui rend la vie difficile et prouve son inutilité : « La conscience est une passion suicidaire<sup>7</sup>. »

L'auteur met en relief les traits de ce qu'il nomme (et se définit comme) un « *uomo impossibile* », création énigmatique, victime dès l'enfance d'un « cataclysme intérieur » ou d'une « subversion organique » ; il se voit rétrospectivement, par ce double regard moderne, lucide et analytique, en tant qu'enfant atteint d'une attitude spéciale : la réserve (*riserva*), rien d'autre qu'une incapacité à vivre totalement, librement, à adhérer complètement à quoi que ce soit. Il ne s'agit pas d'un homme passif, d'un indolent, mais d'un *intrusif*, qui s'éventre avec minutie et acharnement, pour lequel il n'y a de « but » (*scopo*) ou de volonté (*volontà*) ou même d'intérêt (*interesse*) à l'extérieur, dans le monde objectif, jugé comme nul. Non plus d'un « je » (*un io*), sans les nuances d'une individualité constituée, d'un destin choisi et assumé, mais plutôt d'un « je » neutre, d'une conscience qui doit continuellement régler ses comptes avec le monde, avec sa vie et sa conscience ; d'un être sans particularités et sans sourire (« un sourire perpétuellement fêlé<sup>8</sup> »).

Il y a quelque chose de platonien dans le moi et dans l'écriture de Righi. Non seulement au niveau de la phrase qui se prolonge parfois avec obstination, mais aussi au sens spirituel : il y a l'enfer en soi, tout part des enfers et y mène ; il s'agit de cette intériorité obsessionnelle devant laquelle le moi ressent « *l'orrore e l'onta* » (horreur et honte). Il y a deux sentiments dominateurs chez l'anxieux : la souffrance et l'ennui.

En réalité l'anxieux sait bien qu'il ne peut rien y faire, mais sa conscience est si intense et despotique qu'il ne peut pas fermer les yeux. D'autre part, quand

6 *Ibid.*, p. 10-11 : « *La nostra infelicità, invece, è indipendente dalle nostre particolari miserie, essa emana dall'incapacità di giustificare o sopportare il mondo come tale. Cresciuta fino all'inverosimile, la coscienza ci ha irrimediabilmente espulsi dalla natura come da noi stessi, ha logorato la nostra sostanza vitale, esaurito il nostro sentimento e perfino la nostra curiosità, bloccato la possibilità di collaborare all'esistente, di abbandonarci al Tempo, sentito di volta in volta come futile o indegno o estrapole le cose insieme.* »

7 *Ibid.*, p. 11 : « *La coscienza è una passione suicida* ».

8 *Ibid.*, p. 17 : « *un sorriso perennemente incrinato* ».

il ne souffre pas, il s'ennuie. Mais l'ennui, qui est son repos paradoxal, est seulement un mode passif de revivre la même expérience, de ne pas oublier et de ne pas s'oublier<sup>9</sup>.

L'anxieux, c'est l'homme intranquille de Pessoa, un être condamné à sa solitude et à ses angoisses, qui figure et défigure la tragédie de l'existence ; un écartelé ontologique et un enraciné dans sa propre anxiété : celle d'être voué au monde :

[...] depuis lors, cela seulement a été vrai, cela seulement a compté pour moi, en me jetant dans la désillusion et dans la panique permanentes, puisque je ne peux pas me cacher que le noir triomphera. Ainsi, déchiré entre la nostalgie du Paradis et la conscience de l'innommable, je ne saurais dire si je suis un malade ou un métaphysicien<sup>10</sup> !

Sous forme de réflexions, souvent intertextuelles, sur la maladie et la souffrance (aussi bien morale que physique), l'écriture de Rigoni est un prélude lyrique à un problème philosophique : accepter que la vie n'est qu'une longue épreuve à subir pour aboutir à la mort. En ce sens, la maladie et la souffrance sont les fondamentaux de l'existence humaine. Rigoni insiste aussi sur la relation qui se fonde entre l'homme malade et l'homme sain, un rapport fondé sur la compassion et la solidarité absolument nécessaires pour que le monde perdure :

Sans dire que la société des sains doit se protéger aussi dans le sens de ne pas s'identifier à la psychologie du malade, parce qu'autrement le monde s'arrêterait et ne pourrait même plus offrir au malade lui-même son secours<sup>11</sup>.

La maladie est vue comme une révélation essentielle, un « *risveglio metafisico* » ; l'auteur s'arrête sur les effets de la maladie, sur cette façon de se rendre compte de l'importance du corps qu'on ignore en pleine santé.

9 *Ibid.*, p. 18 : « *Il realtà l'ansioso sa bene che non può farci nulla ; ma la sua coscienza è così intensa e dispotica che egli non può chiudere gli occhi. D'altra parte, quando non soffre, si annoia. Ma la noia, che è il suo paradossale riposo, è solo un modo passivo di rivivere la stessa esperienza, di non dimenticare e di non dimenticarsi* ».

10 *Ibid.*, p. 19 : « *[...] da allora, questo solo è stato vero, questo solo ha contato per me, gettandomi nella desillusione e nel panico permanenti poiché non posso nascondermi che il nero trionferà. Così, lacerato tra la nostalgia del Paradiso e la coscienza dell'innominabile, non saprei dire se sono un malato o un metafisico* ».

11 *Ibid.*, p. 23 : « *Senza dire che la società dei sani deve proteggersi anche nel senso di non identificarsi nelle psicologia del malato perché altrimenti il mondo si fermerebbe e non potrebbe neppure più offrire al malato stesso il proprio soccorso* ».



L'homme est un corps, nous dit l'auteur, il est victime de son propre corps. C'est ce dernier qui est finalement responsable des pensées aussi bien les plus profondes que les plus lyriques. Sont évoqués des auteurs qui ont traité le thème de la maladie, comme Charles Lamb, Thomas Mann, Dostoïevski, Pascal, Leopardi, Hesse ou La Mettrie. Rigoni fait l'éloge du malade, de celui qui voit et subit son corps en chute ; dans une longue phrase pendulaire, l'existence révèle ses beautés et ses misères :

Tout malade est un Job passé de façon inattendue de l'opulence à la misère, de la prospérité aux plaies, abandonné sur le grabat abject de sa propre peine, ondoyant entre les tentations opposées d'une prière et d'un juron également impuissants<sup>12</sup>.

L'homme confronté à la maladie devient-il pessimiste ? Le pessimisme résulte-t-il de la maladie ? Cette question que l'auteur se pose à propos de Pascal et de Leopardi donne naissance à d'autres problématiques : peut-on concevoir le bonheur dans un monde voué à la maladie, à la souffrance et à la mort ? Rigoni prend en discussion ce concept mais aussi cet affect ravageur qui, avant d'être problématisé, devrait être vécu. Plutôt que de le trouver, le bonheur est à chercher, à conquérir comme le souligne, à juste titre, l'auteur italien.

Peut-on affirmer alors que nous parcourons le livre d'un pessimiste ? Il y a une lumière au bout de toute affirmation, une tonalité d'un lyrisme combatif ; le mystère de ce petit ouvrage consiste dans un double encouragement : celui de savoir vivre avec son corps et ses faiblesses aussi bien que de faire durer la recherche du bonheur. Il faut savoir se consoler, tout comme Candide, le personnage voltairien, dont la sagesse est réaffirmée ici, mais sous sa forme sceptique, avec une fine ironie :

[...] après une vie aux péripéties et mésaventures infinies, le personnage comprend qu'il faut se retirer du monde pour ne pas souffrir, travailler pour ne pas avoir à penser. Entre les convulsions et l'ennui, ce qui est préférable est encore l'ennui, une torpeur sans conscience, parce qu'au moins elle garantit le repos<sup>13</sup>.

12 *Ibid.*, p. 25 : « Ogni malato è un Giobbe inaspettatamente passato dall'opulenza alla miseria, dalla floridezza alle piaghe, abbandonato sul turpe giaciglio della propria pena, ondeggiante fra le opposte tentazioni di una preghiera e di una bestemmia ugualmente impotenti ».

13 *Ibid.*, p. 35 : « [...] dopo una vita di infinite peripezie e disavventure il personaggio capisce che bisogna ritirarsi dal mondo per non soffrire, lavorare per non dover pensare. Tra le convulsioni e la noia, è ancora preferibile la noia, un torpore senza coscienza, perché almeno garantisce il riposo ».

Le bonheur ne dure pas, même la maladie ou la souffrance prennent fin à un moment donné. Ce qui dure, c'est la littérature, mettre dans les mots son âme malade, avec lucidité et mélodicité. Survivre par ce dialogue fracturé, entre un moi qui se déchiffre et un monde qui le crypte.

Mihaela-Gențiana STĂNIȘOR  
Université « Lucian Blaga » de Sibiu