

Pierre Jourde - L'alcool du silence

Présentation



L'Alcool du silence est l'ouvrage présenté par Pierre Jourde pour son habilitation à diriger des recherches, en 1994. Il s'agissait de reprendre la théorie de l'esthétique de la décadence, telle que l'avait développée Wladimir Jankelevitch en 1950, autour de l'idée de maladie de l'hyperconscience, pour l'appliquer exclusivement à la littérature de la fin du XIXe siècle, tirée de l'indifférence, en grande partie, grâce aux recherches érudites et aux séminaires de Jean de Palacio à la Sorbonne.

Pierre Jourde avait retrouvé, tardivement, dans Jankelevitch, des intuitions qu'il avait tenté de développer dans le cadre de sa maîtrise, à la fin des années soixante-dix, sur le lien entre décadence et hyperconscience, sans connaître ce texte fondateur. Le livre commence par une relecture critique de Jankelevitch à la lumière de la phénoménologie (Heidegger dans *Etre et temps*, Sartre dans *L'Être et le néant*) pour placer la problématique esthétique dans un cadre ontologique. La décadence apparaît ainsi comme un travail du négatif, et un moment dans la dialectique de la conscience et de l'être. D'où une analyse des perversions qui doit moins à la psychanalyse, généralement invoquée à propos de la fin du XIXe siècle, qu'aux études de Sartre dans *L'Être et le néant*. La partie théorique (70 pages) débouche sur des analyses détaillées de Huysmans, Lorrain, Wilde, Mallarmé, Laforgue, Rachilde, Rodenbach, Genonceaux, Gide, Mauclair, Gilkin, etc. L'ambition est aussi de fournir un cadre conceptuel qui puisse fonctionner pour des formes d'esthétisme comparables, dans des arts et à des époques différents (le rock décadent des années 70, Lou Reed, Bowie, les New York Dolls, certains films de Fellini, la littérature de l'Allemagne de Weimar, etc.).

Extrait

La conscience comme contradiction

Cet être que la conscience n'est pas, il est aussi précisément ce qu'elle vise. La conscience se refuse en tant que néant, elle veut devenir chose, «en-soi», c'est à dire plénitude, coïncidence avec soi, ce que l'on pourrait appeler le «même», le contraire de cet autre qu'est par définition la conscience. Cet être, les objets lui en fournissent en effet le modèle, lorsque leur présence n'est pas occultée par les visées utilitaires ou scientifiques, et ils pourront lui servir à se le représenter, en images ou verbalement. On peut dire aussi que la conscience vise une synthèse des différents modes d'être qu'elle n'est pas, une totalité. Cependant, l'être serait par définition l'absence de conscience, et la conscience, dès lors qu'elle désire cet être, le désire pour elle, c'est à dire à la condition qu'elle le devienne tout en demeurant elle-même, en étant conscience de l'être. Autrement dit, la conscience, et les attitudes humaines en tant qu'elles développent les conséquences de ce qu'est la conscience, se fondent sur une contradiction insoluble. Il faudrait citer un long passage de Sartre qui analyse parfaitement cette aporie:

L'être qui n'est que fondement de son néant se dépasse vers l'être qui est fondement de son être. [...] ce que la conscience saisit comme l'être vers quoi elle se dépasse, s'il était pur en-soi, coïnciderait avec l'anéantissement de la conscience. Mais la conscience ne se dépasse point vers son anéantissement, elle ne veut pas se perdre dans l'en-soi d'identité à la limite de son dépassement. C'est pour le pour-soi en tant que tel que le pour-soi revendique l'être-en-soi. Ainsi cet être perpétuellement absent qui hante le pour-soi, c'est lui-même figé en en-soi. C'est l'impossible synthèse du pour-soi et de l'en-soi: il serait son propre fondement non en tant que néant mais en tant qu'être et garderait en lui la translucidité nécessaire de la conscience en même temps que la coïncidence avec soi de l'être-en-soi.¹

Mais on ne voit pas bien comment cette contradiction ontologique, inhérente à toute conscience, pourrait donner lieu, dans le domaine spécifique de la création, et particulièrement de la création littéraire, à deux types de création esthétique tout à fait opposés, l'«authentique» et la décadente, les deux se trouvant confrontés à la même contradiction. En effet, on comprend que ce que Jankelevitch appelait «maladie constitutionnelle de la conscience», c'est en fait la conscience comme maladie, comme contradiction.

De l'ontologie à l'esthétique

Le fait qu'il y ait œuvre littéraire implique la fixation de la conscience dans un langage. On pourrait dire que la conscience comme potentialité (c'est à dire ce néant qu'elle est en tant que toujours en-deçà d'elle-même), comme force créatrice, accepte de se donner à elle-même, et au regard d'autres consciences, comme un objet. Néanmoins, cet objet présente aussi toutes les apparences de la synthèse visée par la conscience: il est fini, limité comme un être, et en même temps indéfiniment ouvert, toujours décalé par rapport à lui-même. Le relais de la conscience autre, celle de l'auteur et du spectateur, permet à la conscience, dans la création, d'atteindre son but, qui est de devenir l'autre d'elle-même. Cette caractéristique est celle des œuvres vivantes. Mais cette synthèse est aussi toujours menacée. Dans l'œuvre, par nature, le poids intrinsèque d'objet reste prépondérant, puisque le langage y est fixé dans une forme définitive. Le temps est à la fois pour elle une chance et une fatalité: chance parce que cette forme définitive qu'elle est trouve son dépassement vers l'avenir, et l'horizon de lectures toujours diverses peut lui assurer de n'être jamais définitivement ce qu'elle est. Fatalité, parce que l'épuisement et l'ossification la guettent, qui surviennent au moment où, pour la conscience du lecteur, l'œuvre se confond totalement avec des valeurs figées; devenue «culturelle», elle adhère au monde sans que plus rien en elle ne paraisse le transcender. Empâtée, résorbée en elle-même et piégée par son propre poids, elle n'a plus pour le lecteur que cette consistance passive, offerte et un peu répugnante des corps morts, où la conscience montre sa soumission aux choses. Alors, elle cesse de parler et s'enferme dans une réification définitive. Ce risque, il est présent à tout moment de l'écriture, l'œuvre existe contre lui et joue avec lui. Pour éviter cette réification, l'œuvre doit tenter de se développer selon des modalités, des principes qui lui permettent de se manifester comme n'étant pas elle-même d'une part, et n'étant pas réductible en particulier à «une œuvre», c'est à dire à un phénomène culturel figé.

On pourrait distinguer une première catégorie de principes selon laquelle l'œuvre se nie elle-même en faisant appel à l'extra-littéraire: elle ne se veut pas «seulement» littéraire, elle prétend puiser sa valeur, indéfiniment renouvelable, dans toutes sortes d'entités étrangères, que l'on appellera «vérité», «nature», «génie», «inconscient», «engagement». Il s'agit des valeurs les plus antidécadentes qui soient. On pourrait parler, pour ce type de création, d'œuvre «authentique», ou d'œuvre «primaire», qui évite la connotation valorisante (d'autant que le fait que l'œuvre se donne comme visée l'authentique ne signifie pas qu'elle l'atteigne). L'œuvre primaire entend «se conformer» à ces valeurs, et cela n'en fait pas nécessairement une œuvre conformiste esthétiquement ou moralement parlant. Cela signifie qu'en elle le langage est censé se dépasser vers l'horizon d'une transcendance.

¹ Sartre, *op. cit.*, p. 128.

Ainsi l'œuvre primaire qui se veut prophétie, voyance, révélation, assomption du désir, trouve son fondement au-delà d'elle-même, hors de son existence actuelle comme ensemble de signes fixés, et renvoie à une potentialité. Comme l'œuvre court toujours le risque que la négation surgisse hors d'elle et l'enferme dans le monde des choses mortes, elle impose sa positivité propre et refoule la négation vers un au-delà qui ne dépend plus d'elle, qui à la fois est elle (puisqu'elle le réalise, puisqu'elle «s'y conforme») et hors d'elle. Et elle l'intègre sous forme d'un cœur d'inaccessible obscurité, d'un noyau d'énergie d'où les signes semblent tirer leur vie. En outre, Ce type de positivité peut se développer en des œuvres d'importance considérable, qui tendent à englober, à intégrer l'ensemble de ces valeurs. On écrit par exemple l'«histoire naturelle» d'une époque. De sorte que la réification possible d'une partie de l'œuvre, sa mort partielle se trouve comme en permanence excédée par la dimension du tout. C'est ici l'excès même de la positivité qui donne à l'œuvre sa négativité, et lui permet de submerger les possibilités de conscience du lecteur.

En revanche, l'œuvre secondaire choisit de s'affirmer d'abord comme littérature, mais c'est alors sa forme qui, dans son développement, est chargée d'intégrer la négation. L'œuvre devient formaliste non pas au sens où elle entend être considérée avant tout pour sa valeur formelle, mais dans la mesure où son jeu perpétuel avec les formes est une manière de manifester son refus de s'y laisser saisir. L'ironie est aussi un facteur essentiel, qui permet, comme auto-négation, d'intégrer et de prévenir l'ironie réifiante de l'autre et de se maintenir en-deçà de soi-même. Dans son étude sur la décadence et la parodie¹, Michele Hannoosh, tout en se posant la question de la définition, résume bien le problème en établissant une liste de traits entre lesquels il est difficile d'établir une articulation, sinon précisément qu'ils tendent à cette assomption du négatif qu'est l'ironie: "Exageration, self-consciousness, artifice, the spirit of novelty, self-reflexive art: these features of Decadence leave the movement easily open to the comic and to parody". Mais pour Michele Hannoosh, cette ironie est ce en quoi les grandes oeuvres de la fin du siècle (celle de Laforgue en particulier) manifestent leur originalité pour dépasser les caractéristiques communes de la fin du siècle: "humor makes the work surpass the poetic school in which it participates"² On pourrait modifier un peu ce point de vue, en disant que l'ironie correspond à l'accomplissement logique des caractères de la littérature décadente. Cela ne fait pas encore de l'ironie le principe unificateur du décadentisme, mais l'une des formes selon lesquelles il parvient à se manifester l'essentiel de ce qu'il est, demeuré à un stade de réalisation incomplet dans les oeuvres qui se prennent un peu trop au sérieux (celles de Péladan ou d'Élémir Bourges, par exemple). L'ironie ne dépasse pas la décadence, elle la réalise en tant que sa nature est de tendre à son propre dépassement. La tendance propre à la décadence est le second degré. Daniel Sangsue note justement chez Lorrain la "volonté de dérision, de travestissement et de profanation" du mythe de Salomé³. C'est ce qui rend si difficile tout jugement et toute définition d'identité en ce qui concerne cette esthétique. On dira par exemple que certains écrivains, à force de ressasser les thèmes à la mode (c'est le cas, on pourrait presque dire la fonction de Jean Lorrain) les vident de leur contenu. Mais cet épuisement, cette réduction du sens à des signes du sens, et de l'authenticité à la mode ou à la pose, est inséparable de l'esthétique à laquelle on peut associer ces mythes. Au lieu de dire, par conséquent, que l'on peut définir la décadence par ses mythes, il serait préférable d'essayer de montrer en quoi elle ne parvient pas à s'y identifier pleinement, en quoi leur traitement pose toujours le problème de cette identification.

La propension de cette littérature à l'auto-représentation, qui est une manière de se dépasser soi-même, en quelque sorte, vers l'intérieur l'amène donc à construire des objets symboliques auxquels elle délègue la synthèse qu'elle est incapable d'accomplir elle-même, mais avec lesquels elle ne peut faire autrement que de prendre une forme de distance. En outre, et c'est la notion qui sous-tend une grande partie des remarques de Jankelevitch, en particulier son idée de «monstruosité», la perversion est une constante de la création décadente, en ce sens que toute perversion se fonde, comme on le verra, sur une scission intime, une contradiction isomorphe de celle de la conscience aporétique, de la conscience comme maladie.

1 *Michele Hannoosh, Parody and Decadence, p. 60.*

2 *Ibid., p. 21*

3 «Lorrain et le mythe de Salomé», *Revue des sciences humaines, n° 230, p. 48.*

Extrait de presse

L'ennuyeux, avec la décadence, c'est que l'impossibilité de la définir fait partie de son essence même, si essence il y a. Pierre Jourde le démontre brillamment, au début de ce livre.

Autant des mouvements littéraires contemporains, comme le symbolisme ou le naturalisme, s'accommodent de définitions, fussent-elles floues ou en partie contradictoires, autant les critiques se trouvent embarrassés par une notion qui ne peut être identifiée avec certitude ni en fonction de ses circonstances historiques, ni en fonction de sa thématique, ni en fonction de son esthétique. Faut-il pour autant se résigner à considérer qu'il y a autant de décadences que d'écrivains décadents, ou ayant été déclarés tels ? Pierre Jourde, qui ne le pense pas, opère, au début de son enquête, une audacieuse réduction phénoménologique. S'inspirant à la fois de la démarche sartrienne et de la pensée de Vladimir Jankélévitch, il voit dans la décadence une aventure de la conscience prise au piège de sa réflexivité. Incapable, par conséquent, de se donner des objets sur lesquels elle puisse prendre appui pour se poser en s'opposant. Se contraignant, par là-même, à contempler indéfiniment son propre néant, reflété dans un monde tout de surfaces, accessible au seul regard (d'où sa tendance unanimement voyeuriste), vidé de sa substance, encombré d'objets dérisoires ou superfétatoires (d'où son non moins unanime fétichisme), livré à une prolifération cancéreuse ou monstrueuse qui parodie la création dans ce qu'elle a de divin ou de sacré (d'où son goût de la profanation), et n'exceptant pas de la parodie la création littéraire elle-même, qui s'autoproclame à la fois comme la seule activité digne d'être pratiquée et comme le dernier des leurres.

Ce point de vue philosophique sur la décadence aurait pu conduire à une description abstraite. Or, c'est tout le contraire qui se produit. D'abord parce que l'auteur appuie sa démonstration sur l'analyse précise et subtile d'un certain nombre d'œuvres marquantes qui illustrent tel ou tel aspect du phénomène en question. Est ainsi évoquée la dialectique entre le visible et l'invisible, entre le mobile et le fixe, qui anime les représentations respectives

de l'histoire de Salomé par Wilde et par Huysmans. Dans *A rebours* est détectée toute une série de variations autour du corps morcelé, décapité, fendu, démembré, symptomatique d'une obsession de l'incarnation qui ne trouvera son aboutissement que par delà la décadence. Dans *Monsieur de Bougrelon*, de Jean Lorrain, est mis en évidence le procédé de dégradation et de dénaturation qui s'attaque aux valeurs du romantisme pour les transformer en pur spectacle, comme ces fruits que le héros laisse macérer dans un bocal pour savourer des yeux les couleurs de leur décomposition. La plus remarquable de ces exégèses est sans doute celle du mystérieux Tutu, où Pierre Jourde démonte minutieusement la pratique systématique d'une maladie du langage, l'aphérèse, la syncope, la métathèse et la paragoge installant au niveau du signifiant l'impossibilité de sortir du même, l'horreur de la création et la prolifération incestueuse du vide qui marquent le projet (au sens sartrien) de l'artiste décadent.

Ces chapitres monographiques alternent avec des chapitres thématiques, dont les sujets sont parfois attendus (le « Narcisse fin-de-siècle », l'humour noir), parfois ingénieusement inventés, comme « l'esprit de l'aquarium », qui concilie le goût des expositions, propre au XIX^e siècle, et l'obsession d'un monde fantasmagorique, autarcique, proliférant, jouant sur les équivoques de la suspension et du ne-pas être. Mais même sur le terrain, plus balisé par la critique, de l'humour noir, Pierre Jourde trouve matière à innover, en montrant, par exemple, que l'une des formes de l'humour décadent consiste à gonfler des baudruches, à les crever, à les regonfler, ce qui donne un statut particulier à tout ce qui s'apparente à la chute, à la déjection, à la présence obscène de la chose.

« Plantations d'asperges confites et tuméfiées dans l'alcool du silence ». Cette citation de Laforgue, qui donne à ce beau livre son titre, en symbolise bien l'esprit : il nous initie aux secrets de l'horticulture fantastique, dérisoire et parfois délirante d'une époque qui fait servir les pouvoirs du langage à démontrer l'inanité de sa prise sur le monde.

Mac Milner , Persees.fr