

MICHEL DEGUY
«La nature a eu lieu...»

«La nature a eu lieu...»

La terre se rétracte, se retire, jusan^t de *nature* sous les nitrates. Les braconniers africains déciment les grands troupeaux nègres rabattus dans les dernières forêts du Centre; ailleurs les derniers flécheurs nus sous les *seringueros*. Encan, ban, baux, hypothèques, la grande pute terrassée, endettée, étreinte à l'abattage sous les mafieux – banques, États souverains, mercenaires, multinationales – rend ses derniers services: pistes près des pavots, prénu-biles vierges des villages pour les touristes sexuels, phréatiques pour les symposiums.

La dissemblance au bord des recès – Fairbanks, Hébrides, Azov, Bruneï, et puis Macao, Oulan-Bator, Mozambique et les comptoirs – s'efface sous les affiches. Le monstre humanité a crû plus que la terre. Atlas étouffe entre ses pectoraux la géode allumée. Les milliards grégarigènes tanguent et roulent comme dans le livre de Conrad. Les derniers dieux possédés par les fous s'entretuent, délèguent à leur massacre les myriades épileptiques.

Rhétorique

Henri Morier, dont le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (P.U.F., première édition 1961) fait référence pour les étudiants de littérature depuis une génération, ignore la paraphrase et insulte la périphrase.

Or voici ce qu'il en est:

Il n'y a que périphrase et paraphrase. La paraphrase est le milieu de la pensée. La périphrase est l'énergie de la nomination; elle donne le change, «l'équivalence»; des mots POUR un mot; elle «met pour» – et si nous nous rappelons la définition de la métonymie par N. Frye, elle est donc un mode de la métonymie. Il est besoin d'une typologie de la périphrase, qui s'approche de ce qu'elle appelle, qui substitue son signalement au nom trop commun de la «chose» qu'elle cherche à nommer. «Monceau d'entrailles» (Rimbaud), mis pour «femme», c'est une périphrase. Raccourci, caricature.

Typologie à faire, donc: car il y a la médisance, et il y a la bénédiction, et au milieu, si je puis dire, il y a la neutralisation ironique, qui change d'échelle, qui perd de vue, qui noie le poisson. Au hasard cet exemple, c'est Dan Sperber «appelant» l'écriture: «de petites marques noires sur du papier».

Y-Être

C'est la mort qui est la «preuve de la réalité du monde extérieur». La redoutant, je sais que c'est lui que je regretterai. Plus regrettant que regretté.

Il n'y a pas de monde extérieur. Il y a ce monde où le vivant, pour «y-être», invente un point de vue hors-monde, «absolu», «le mien»: absolument esseulé, absolument commun. Qui se confond en effet avec l'identité d'un sujet ou «intérieurité», qui ne tient qu'à se dire et ne le peut qu'en se coupant de son corps. Étrangeté et intimité, endroit et envers du même, cohabitent. Le «je» est ce qui contracte *a priori* l'obligation de responsabilité de ce corps, le sien malgré soi, devant les autres.

Pour y être (entendons «par exemple» dans ce couloir avec ses plans et pans de couleur agencés comme tenons et mortaises, vus comme pour la première fois, c'est-à-dire enfin vus, «vus»), il faut y être comme n'y étant pas. Ne pas être d'ici pour être ici à la manière «humaine», à la manière de «ce qui en fait un être à part au sein du monde des êtres vivants». Un revenant? un immortel? un surhomme?

La formule est telle (pour y être il faut être comme n'y étant pas) qu'elle réitère le même y-être avec une négation affectée du comme. Le comme empêche l'annulation pure et simple (du type $+ A - A = 0$, celle que le principe d'identité interdit sous peine d'un zéro trivial). La formule se sténographie donc ainsi:

A comme si non-A, alors «A».

A devient «le même», ou lui-même, en passant par l'affectation de son anéantissement. Ce que remarquent les guillemets.

Ne pas soustraire de l'ensemble ce qui y est – ce qui y est en étant comme – y compris le regard qui voit, comme dans l'autoportrait triangulaire (œil - miroir - toile), où le regard qui ne se voit jamais, se réverbère dans les choses par renvois, tout en œuvrant la relation entre un reflet et un «tableau».

J'ai dit «le couloir». C'est n'importe où. N'importe quoi, ou «A». Tout. Ce qui est. Nommer ce qui est dit, le re-dire, se le disant, pour le dire. Reconquérir ce qui est en mention, donc; *i.e.* en langue: poème, ou littérature. C'est à dire. Le poème dit la poésie, ou repasse souvent par la poésie.

Lever, coucher, du jour

L'apparition, le «mouvement» d'apparaître, est donc «montrée» (resaisie) dans le mouvement de se rapprocher: quelque chose s'approche et s'éloigne. «Train» dans le film qui «grossit» depuis l'horizon. De sorte que le «venir-près», le grandir, lever, puis coucher, etc. (ce «zoom», si on veut) est le procédé au service de l'apparition – «pour» un point fixe, ou regard, qui est le référentiel absolu, même si lui-même mobile: le regard de la vue, l'œil de l'œil.

Très fréquemment (c'est la manière «chinoise», qui fascine tant), le «poème» est simplement apophasique: par exemple si «dans la vie» je dis à tel moment, tel contexte: «Tiens, voici le père qui arrive; il a l'air triste», le poème consistera en ceci: «Voici/le père venir/cœur triste»... Il n'y a aucune différence littéraire entre les deux phrases, mais c'est le «même» repris seulement: geste qui montre, «dévoile» – qui montre la monstration (l'index et non la lune!). Et il n'est pas nécessaire que la chose soit là: le poème présente donc l'apophasis: «en l'absence» de.

Dit d'autre façon: la vérité comme la neige ne «tient» pas. Le faire-la-vérité, ou la clarté, dont je parlais, peut s'entendre maintenant comme un faire tenir, ou maintenir; en lutte avec l'oubli, le léthé, l'amnésie, l'effacement; tâche d'élever un «monument pérenne» selon les mots d'Horace. Sauver, préserver, conserver – «faire». Pour que ça tienne, il faut un ouvrage d'art, qui tienne par les règles de son art.

Le lieu de mémoire, expression si en usage aujourd'hui, peut-il être autre qu'une «œuvre d'art»? Serait-ce une des leçons de F. Yates? Il y a une relation essentielle discrète («difficile» à décoder, à jamais «hypo-thétique» peut-être, comme d'une devinette à plusieurs solutions...) entre la ruine et le mémorable, le vestige d'art et la vérité; la fonction mnésique et la fonction testamentaire par le *symbolon* de l'œuvre ou relais sublime, ou sublimant? Comme si la ruine l'était davantage (le vestige plus vestige) d'être «belle», c'est-à-dire ruine d'une chose «belle» en tant que contour plus spirituel d'être «sculpté» (érodé) par le temps à même la sculpture même (et ainsi monument du monument). C'est dans la Rome ruinée par «le temps» que Du

Bellay «regrette», *i.e.* fait mémoire de bien plus que sa mémoire. La ruine est testamentaire et sa lettre (la matière de la trace qu'elle est) crypte (cache et montre, selon les mots d'Héraclite) l'esprit d'une promesse, «mot de la fin», léguée, si l'on veut, pour l'herméneutique des générations qui la recevront en l'interprétant.

Qu'est-ce qu'un figurant

La source est-elle le figurant de l'origine ou du commencement? Plutôt de l'origine, à cause de la ressource cachée en la source, de la réserve secrète de sa provenance, et du flux de son apparition en apparition du flux (coïncidence de l'apparaître et du superflu de l'apparition).

Qu'est-ce qu'un «figurant»? Y aurait-il une pensée de l'origine s'il n'y en avait la source, *telle* source? La «croyance» poétique, c'est qu'il n'y en aurait pas (de pensée de l'origine) sans expérience de la source, qui loin d'être un comparant ultérieur facultatif, elle – la «source réelle», la «vraie» comme on dit parfois – donne-à-penser... la «source» c'est-à-dire l'origine; à une pensée qui la considère, la palpe, la conçoit, prend son parti, dirait Ponge, minutieusement. (Penser «en choses», disait Carlos Williams. *No idea but in things.*)

Un poème dit, par exemple, regardant la source: «La source gave son reflet.»

C'est une description exacte. Dans cette mesure elle «allégorise» = offre à la paraphrase le commentaire d'un «autrement dit».

La description répond à la question: «Que fait exactement la source?» Ce que Jean-Christophe Bailly décrit ainsi: «... avant d'aller déferler, le *pur jailli* un instant se repose, formant une mare qui est comme une enfance ou un vagissement. C'est auprès d'une telle mare que Narcisse pourra se contempler: la secondarité de l'image ne peut naître que là, près d'une source, puisqu'elle-même est toujours un écho...». À la source il y a le reflet de la source, en quoi elle abonde et se change; qu'elle comble. Le miroir à la source coopère au sourdre, «reflet originaire». Son dédoublement redoublant lui permet de se porter à son comble.

Ainsi la «pensée» est-elle interprétation d'une figuration précise, de la scène où se met la «source». Se guidant sur la chose dans le langage décrivant, d'un suivre-à-la-trace qui serait un suivre-à-la-lettre, ou d'un parti-pris-des-choses-compte-tenu-des-mots qui serait un parti-pris-des-mots-compte-tenu-des-choses, la pensée cherche une «définition» de la source selon la puissance allégorique de l'*ekphrasis* du «tableau» de la source.

Philosophie

Je ne crois pas qu'il y a autre chose que de «l'homme», de l'anthropomorphose, dans toute cette affaire. Un dieu qui a fait son temps n'est pas un dieu. C'était de l'humain, de l'anthropomorphosique. Le langage de la langue «parle» l'homme et ainsi le *fait* (être): *in principio erat verbum*. Mais pas d'autre *verbum* que le «langage humain», c'est-à-dire le *mixte* de Merleau-Ponty (pour prendre un exemple dans une philosophie récente). C'est le style de Merleau-Ponty qui fait être la genèse. Il parle de la *chair*; il ne fait intervenir rien d'autre, c'est son athéisme, son positivisme. Rien d'autre que l'entrelacs, le chiasme, l'hendiadyn; c'est-à-dire en définitive ce que j'appelle ici de l'humain; soit – la langue. Il ne se donne rien d'autre pour redonner le donné. La logique de la Chair, arcane de l'invisible, se suffit à elle-même, elle est assez complexe pour faire matrice générale de tout le visible.

Le narrateur

Entre les notes, bribes d'un carnet, qui sont d'un «moi», écrivain ou non, tenant son «journal», et les pages d'œuvre, éventuellement les mêmes, prétendant s'exposer à «l'espace littéraire», y a-t-il une différence, laquelle; que s'est-il passé? C'est comme si un narrateur, céleste ou terrestre, avait pris les choses en main. Son point de vue, si peu distinct qu'il soit du premier («le mien» quand j'«écris» dans «mon carnet»), est essentiellement différent, caractérisé par un surplomb moins «particulier», une tentative d'impartialité locale; bref: il entre en rapport, en entretien possible, **en correspondance, avec d'autres narrateurs, ses «homologues»**. À demi-fictif par cette décision (qui équivaut à celle de la posture d'auteur, c'est-à-dire qui publie), il est devenu un être intermédiaire *avec* d'autres qui sont comme (lui) des «narrateurs», pôles du «monde littéraire»: sortis de la particularité, pris dans le contentieux des récits, s'affrontant à même ambition de généralisation, témoins fictifs qui témoignent en même temps de la mutation dont parlent ces lignes. Écrivant, pseudonymisé par mon patronyme même, autohétéronyme, peut-être les mêmes choses mais mises en bouche d'un personnage virtuel – j'accède à **une société de narrateurs**, ou littérateurs, écrivains-livres.

Histoire de l'art, art de l'histoire

L'incompatibilité des échelles (celle du témoin, celle d'Archimède, ou de Sirius, ou du Juge du Dernier Mot), l'enchevêtrement des types de vérité (vérités de fait, vérités de croyance; vérités d'exactitudes, vérités de dévoilement du sens, et toutes ces demi-vérités métissées, de type «historique» précisément, qui, se rapportant à du réel «réellement arrivé», se donnent pour des «vérités éternelles» portant sur la réalité du réel); les jeux du hasard et de la liberté trouant la partie en cours d'univers déterministe; la nature silencieuse des Arts à l'exception de celui du Dire, et la nature contentieuse des histoires (récits) relatant la guerre générale (qui fait que l'histoire est une guerre des récits de guerre) (et je n'omets pas les guerres de la Science avec ce qui n'est pas elle, ni les guerres des sciences entre elles, etc.); la nature intraitable, inconvertissable (sauf accident) des «convictions profondes» de tout auteur, qu'il soit artiste ou historien, ou acteur des événements, que sais-je encore... litanie à quoi il faut ajouter et que ce sont les croyances «religieuses» qui préjugent du Sens des sens, et que ce qui est en cours (appelons ça le «phénomène futur» pour citer Mallarmé) est toujours opaque («Qu'est-ce qui se passe?») et que l'artiste, «témoin de son temps», prophétise l'imminent tandis que l'historien, retourné vers le passé comme l'Ange de Walter Benjamin, prophétise le passé («Que s'est-il donc passé?»)... Tout cela fait que, quelles que soit la virtuosité de formules «tournant dans tous les sens» l'Art et l'Histoire, hiérarchie enchevêtrée où chacun enveloppe l'autre tour à tour, cette dyade à deux entités ne suffit pas à traiter les questions que la mise en scène de son duo en dialogue supposé déchaîne. Chacune dans son rapport à l'autre entre en rapport avec bien d'autres choses, comme en un grand Drame voulant représenter le Monde, où manqueraient des protagonistes essentiels omis par l'Auteur, ou bien parce que ce soir maints titulaires des rôles «principaux» seraient inexplicablement absents, empêchés... On ne se pose que des problèmes qu'on ne peut traiter avec les éléments qu'on s'est donnés pour «se poser un problème».

L'imaginarium

Ce n'est pas la première fois qu'on recommence, je suppose, par le mot de Baudelaire «ma grande, mon exclusive, *ma primitive passion*, le culte des images».

Où *image* est ambiguë, parce que le mot en est – de toujours pour toujours – préposé à dire ces deux choses:

a) l'icône, le dessin, le visible (le lisible du visible, le «reconnaissable dans le perçu», le «motif», la «bonne forme», etc.). Ce qui scande le texte et dans son altérité est indifférent à la différence des langues («saute aux yeux» et parle (sans paroles) à tous les enfants du monde);

b) un arrangement de mots, une «expression», ou ce qui dans la langue, dans la phrase, «fait image»: l'imagé ou plutôt l'imageant ou encore le «poétique» dans le discours, le poème dans le dire.

Je vais donc raconter l'imaginarium de mon enfance, pour dire ce rapport, enfantin, aux images-icônes; essayant de présenter tous les modes de relation à l'iconique (si l'intérêt ici est celui de l'exhaustivité), tous les souvenirs de ce qui a compté en fait d'illustration; je distinguerai donc les images des «livres d'images», et ce qui fut et fit image en dehors de livre, car il n'y eut pas que du livre.

La B.D. Il y avait déjà de la B.D., sans bulle, sans phylactère, mais plutôt sous-titrée, avec du «texte». Au-dessus du texte peut-être, mais à côté: car c'était bien la question: de l'auxiliarité de l'image, «au service» du lisible, en rivalité et réciprocité mais soumise, et il ne fallait pas que la proportion se renversât – loi du Père. Je me souviens...

Quelques exemples: *Le Comte de Chavagnac* (comment le retrouver?). C'était dans le grenier des grands-parents (donc dans la situation idéale, légendaire, celle qu'évoque Rimbaud au début de *l'Alchimie du verbe*...).

Les Pieds nickelés (Filochard, Croquignol, Ribouldingue). Si j'évoque cette B.D. c'est à cause de la méfiance des parents; de la Loi du père, iconoclaste; ou de son refus méprisant, pourquoi? Pareille à celle de l'Église pour les spectacles. Le soupçon contre la «laideur», donc, sur le fond de la question de l'*imitation*: crainte

de la contagion fantasmatique, du mauvais exemple, par de la laideur, de la déformation de l'humain. (Ici en arrière-plan toutes les théories de l'influence par l'*eidolon*, les *simulacres* (Lucrèce), l'horreur de l'infection du dedans par les «petites espèces» qui pénètrent; de la propagation de la violence par la T.V.)

Les *Illustrations*, celle des journaux illustrés. Je me rappelle «Mon Journal» dans le même grenier, recueil de la guerre 14-18 (le «Boche») et celle des livres pour enfants (grands formats, Hetzel, Jules Verne (Strogoff: Regarde, de tous tes yeux regarde), ou Balzac).

Qu'est-ce que l'*illustration*? Est-ce phanopée (Ezra Pound: «projection sur écran mental»): un accompagnement de quasi-mise en scène (par l'«imagination»); virtualité mentale que le dessin (la forme, la ligne, le contour) précise, détermine, provoquant la reconnaissance (approbation, confirmation et gratitude) chez le lecteur, qui reconnaît, «oui, c'est bien comme ça que je vois» (ou refus, désapprobation, etc.); le *comme* est donc un des modes d'articulation du pli visible/dicible, perception/discours, phénomène/légomène..., l'imagination est leur ajustement.

«Le musée imaginaire et l'église.» J'évoque maintenant l'usage des images pieuses dans leur alliage avec le Musée; les parents, l'Église et le Musée («images» pour les cérémonies), qui servaient de prémices d'un «musée imaginaire», par les premières «reproductions» en usage dans «l'éducation religieuse» («images» dans le livre, et bientôt sur les murs). Raphaël, Vinci, Schefer, les crèches, les madones – la fable selon Starobinski – à quoi je devrais sans doute ajouter l'usage des soldats de plomb: les miniatures des armées napoléoniennes.

Je devrais évoquer maintenant (pour être «complet» dans cette remémoration du rapport en ce temps-là de l'imagerie à l'enfance) l'exercice du dessin.

Je passais mon temps à «recopier». Entre tous Dürer. Reproduction minutieuse, ligne à ligne: goût de l'acribie, de la levée minutieuse, pointilleuse, de la semblance (ressemblance).

Enfin si j'avais le temps je devrais rappeler le rôle du cinéma: Charlot; Laurel et Hardy; Shirley Temple; dont les transpositions graphiques (en B.D.) se retrouvaient dans les périodiques pour enfants...

Images, maintenant, dans «l'autre sens»: l'autre imitation aura été celle des poèmes et des vers. L'autre exercice, celui de l'apprendre-par-cœur, du rythme-dans-la-tête; j'en ai retiré qu'il ne faut pas hésiter à faire apprendre de l'obscur, à anticiper sur la compréhension de l'enfant, qui «plus tard» pourra citer ce qu'il n'a pas compris tout en l'ayant entendu..., toute cette obscurité que la «circonstance» éclairera, et parce qu'elle aura été éclairé par elle.

Les modèles? Tragiques XVII^e; épopée (Hugo), les Romantiques (de Lamartine à Baudelaire)...

Images ne veut pas dire ici *illustration* mais: la puissance figurante d'une chose, dans le visible (perception ou imagination) pour une autre chose (en vue d'une autre chose non visible). Telle image a reçu un autre nom dans les poétiques modernes: celui de *rapprochement*. C'est comme l'invention d'une nouvelle chose, une chose de choses, différente d'un «objet» prédécoupé dans la perception, sous la puissance comparante de laquelle se rassemblent-ressemblent des choses disjointes, grâce à des mots ordinairement disjointes. Le poème contient un «rapprochement»; inventant un côté (un point de vue) par où l'un est comme l'autre. L'air de famille est à inventer. Un multiple hétérogène s'apparente en «air de famille».

Résumons cette affaire d'enfance comme celle de la *représentation*.

Il y a deux registres, d'abord séparés, dis-joints dans le sens ordinaire de ce terme, et que l'éducation éduque conjointement par alternance:

– la série du dicible/lisible (la série «légomène»), en éduquant le goût de la langue, de la phrase mémorable, quand *sens* et *par-cœur* vont ensemble, dans l'entente de sa langue, *i.e.* de la pensée qui se prépare à parler en-langue (maternelle, vernaculaire, etc.). (J'ajouterais: avec d'autres langues, dans l'originairerie multiplicité des langues, c'est-à-dire de la tra-duction.)

– et la série «phénomène», dans et pour l'expérience de la curiosité, de la voracité du visible, du désir fou d'un «vouloir dire» des choses, ou de ce qu'on appelle l'*expressivité* des choses, à la façon, avant tout, des visages.

On peut appeler image la contrainte de rapport, de subjugation, entre (ou de) ces deux registres, ou séries, ou modes du

«partage», dans un violent désir (vœu) de fidélité, de conformité, «entre les deux». «Représentation» est le principe de la relation entre ces Deux du Partage, à lier, relier, vérifier, etc.; ajointant leurs dis-joints.

Le goût des images est un goût étroit (étrécissant) et conservateur, pour la beauté (canon académique; ou encore réaliste), c'est-à-dire qui croit (crédulité) à l'expressif. Cela fit que je résistai longtemps à l'art contemporain.

C'est la critique de l'*expression* (exemple des visages, de la crédulité dans le regard, etc.) qui en délivre (sans abolir). Il faut dé-lier (ana-lyser), dé-faire, dis-joindre... pour conjoindre autrement (les mots pour les choses; les choses par les mots; nouveaux arrangements de mots pour nouveaux arrangements de choses, mais non magiques); dans la liberté de rapprochement, exemple des titres des tableaux surréalistes (icône, légende, du sens dans l'écart entre).

Le monstre

Appelons «homme» ce qui invente une force à chaque fois plus monstrueuse que la force la plus grande donnée – si par «donnée» j'entends qu'il s'est donnée «techniquement» («humainement») en «imitant la nature», par exemple le «bélier» en imitant le bélier ou l'éléphant. La dernière en date: la «Bombe», «plus claire que mille soleils». Imaginer, ou penser par vision, c'est penser par prosopopée; et avec «imitation», je n'entends nulle servitude de plagiaire, mais la pensée par émulation, rivalité, autrement dit inspiration.

Pourquoi «monstrueuse»? Parce qu'il la conçoit en l'imaginant, c'est-à-dire en anthropomorphisant des vivants monstrueux («dinosaurés», «Poseïdons») dotés d'une force écrasant la sienne; et en se zoomorphisant par là-même. La haine terrorisée qui veut en finir avec l'autre invente à chaque étape une force toujours plus grande. Inventant à chaque fois une «arme absolue» contre l'autre, c'est contre lui-même qu'il progresse. Mais c'est cette identité qui se dérobe.

C'est contre «lui-même» qu'il lutte pour en finir avec l'autre. Il faudrait pour en sortir, s'il s'agit de sortir de cette «humanité», qu'il reconnaisse que c'est contre «lui-même» qu'il lutte; qu'il n'y a pas d'autre monstre que l'humanité. Si dans le mythe c'est l'homme qui vainc parce que le mythe croit en l'Autre, dans l'histoire c'est le monstre qui vainc, parce que «les hommes» n'ont pas encore compris que c'était «l'humanité» le monstre.

En quoi «l'humanité» est-elle un monstre, c'est à dé-monstrer.

De l'égalité

L'égalité se conclut d'une opération de mesure. «Les poids sont égaux.» De part et d'autre du fléau les plateaux sont en équilibre; l'un est comme l'autre; les différences ont – pour cette opération à ce moment – disparu. Poincaré, dans un problème de primitives (ou quadratures) pèse les surfaces à comparer pour anticiper sur la démonstration de leur égalité. La balance compare. Le principe de la comparabilité, où s'adosse la possibilité de l'évaluation, déploie l'appareil de la similitude, autour du comme, pivot de la réciprocité.

L'égalité est le principe de la justice. L'expérience incessante (celle de vivre «humainement») que chaque «homme» fait de la multiplicité humaine originelle, est celle du «un homme comme les autres et qui les vaut tous» de Sartre ou de Genet. Vivre en tant qu'homme parmi les humains (humain rien qu'humain), c'est percevoir tout le temps qu'il y a un côté (un aspect; *eidos*) par où les hommes sont égaux, c'est-à-dire l'un comme l'autre. Shylock tente de le rappeler à ses juges. C'est le côté par où les différences, et spécialement celle des sexes, ne comptent plus; mais seule la vie en tant que différence de la mort, seulement. Ce point de vue – de l'Égalité – réclame sa considération exclusive dans les affaires où il y allait de la vie, c'est-à-dire les criminelles.

À un certain moment, le «criminel» est celui qui a disposé absolument, sans réserve, sans contrainte, sans résistance, sans négation, «arbitrairement», de l'autre: dépouillé ou tué. Il s'est octroyé les pleins pouvoirs. Maintenant c'est cet autre, le juge, qui dispose de lui comme il a fait. C'est son tour. Éternel re-tour. En une fraction de temps, il retourne son geste en un châtiment. Équivalence, métamorphose. Il est privé de sa liberté; de «soi». C'est juste.

C'est une croyance populaire – invétérée et indéracinable donc – que les races sont inégales, comme le soleil tourne autour de la terre: il n'y a qu'à regarder pour constater. Le populiste, comme on l'appelle, ne peut donc que gagner en martelant les maximes du bon sens. Il dit vrai, lui, pas comme

les autres: une «majorité» en conviendra. Car le soleil se lève toujours à l'Est.

Que «l'inégalité des races» ne soit une vérité ni scientifique, ni philosophique, ni religieuse, voilà ce que vous aurez du mal à faire passer à la télévision: pas le temps! Il suffit à Le Pen de citer Jules Ferry ou Léon Blum pour mettre les gens de bonne foi de son côté. Il ne cite pas Gobineau ni Alexis Carrel. Un historien lui eût rappelé à ce moment le caractère historique de la vérité, et que le «contenu» du racisme a ses variations, ses modes, et qu'un sage ainsi, de la III^{ème} République, pourrait anachroniquement passer pour raciste; on ne peut citer des vérités de 1900 comme des vérités de 2000. Or on appelle «racisme» aujourd'hui quelque chose qui n'a plus rien à voir avec Gobineau ou Blum: antijeunes, antifemmes, antivieux, etc.

Qu'entend-on aujourd'hui par racisme? Qui ne concerne plus les races, et fait à peine semblant de s'autoriser des «connaissances scientifiques», de biologisme attardé, ou de quelque autre déguisement démodé. Mais «racisme antijeunes, antivieux, antibanlieue, etc.». J'en cherche un exemple en balayant devant ma porte: l'autre jour, un peu rudoyé dans une boutique, je m'exclame: «Ah! les commerçants!» Ah! les femmes! les nègres! les Serbes! etc.: mouvement «raciste». Qui s'analyse donc en

- a) l'identification d'un multiple, d'une «communauté»;
- b) la suppression de l'individu, de «celui-ci», confondu avec son appartenance au groupe, son «identité»;
- c) et celle-ci notée, implicitement, d'infériorité; à la limite: de superfluité.

Donc le mouvement de mépris se confond ici avec celui de nationalisme, de chauvinisme. «Esprit de corps» généralisé.

Or c'est aussi bien ce que chacun exige: son identification à, et par, «sa communauté»; requérant sa reconnaissance, mais seulement positive.

Entre cette reconnaissance-ci et cette annihilation-là il n'y a pas de différence – sinon dans le ton. «Vous êtes des commerçants!...» Tout dépend de l'intonation. Loi des suspects.

Comment transformer ce caractère manifestement intelligible, la national-ité, en une bonne chose; ce feu en un bon feu, en «générosité»; contre son basculement en inégalité et en «haine»? Comment trouver en elle sa ressource contre elle, surmontant sa corruption; transformer son premier mouvement (toujours le mauvais), retourner tout mouvement, contre lui-même, en sa transfiguration, sa «transformation». Quel est le point d'appui pour le trans? Puisque le sans issue de son issue normale aboutit à l'écrasement contre le mur de son impasse, dans le «règlement par la force», seul l'évitera un détour transformant, sa métamorphose ou métaphorisation.

Michel Deguy