

Jean-Pierre Vidal

Un mauvais moment à passer. Les épiphanies de l'altérité dans *La Voix du maître* de Stanislas Lem

Nous vivons dans l'urgence
pathétique temporelle.

Pascal Quignard, *La haine de la musique*

Toute pensée qui s'efforce d'imaginer la fin absolue se heurte à l'aporie de devoir concevoir aussi une fin relative, la sienne propre. Et c'est sans doute le plus difficile. Car la fin que l'on peut penser est toujours celle que l'on peut voir : celle des autres. C'est pourquoi la fin totale, comme sa propre fin à soi, ne peuvent jamais que dessiner le lieu de l'Autre absolu. Pas étonnant, dans ces conditions, que l'idée de la fin soit solidaire de celle de Dieu : le sujet, face à ces deux instances, ces deux limites qui à la fois bornent son aire et, en quelque sorte, la balisent, touche les limites de sa pensée et se trouve aux prises avec l'altérité absolue de l'inconcevable. Mais en même temps, et par cette impuissance même que seule transcende la conscience qu'on en a, il esquisse la reconnaissance de l'autre relatif, différent et semblable à la fois, qui peut prendre diverses formes mais d'abord apparaît sous les traits de ce petit autre qu'il faut bien appeler son prochain, autant par révérence à la culture judéo-chrétienne qui est encore, quoi qu'on dise, la nôtre, que parce que ce terme délimite assez précisément sa place ou plutôt son « lieu » spatio-temporel. Guide, sentinelle, miroir ou masque, ce petit autre là qui, pour moi,

Jean-Pierre Vidal, « Un mauvais moment à passer. Les épiphanies de l'altérité dans *La Voix du maître* de Stanislas Lem », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 163-214.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

vacille toujours un peu au bord de la monstruosité en même temps qu'il rend presque palpable et familière l'impensable altérité absolue, voilà qu'il n'est pas seulement celui que je côtoie, il est aussi, comme son nom l'indique, du moins en français, mon futur. Jakobson dirait qu'il est à la fois l'espace métonymique de mes abords et le paradigme (ou la métaphore) où viennent se fichier, comme autant de fausses sorties, mes projections, mes répulsions ou mes dénis.

Dans *La Voix du maître*¹, l'écrivain polonais Stanislas Lem conjugue ce rapport d'altérité, « poétique » au sens de Jakobson, à tous les temps d'une variation qui va du plus global, le rapport de l'humain à l'extraterrestre, au plus individuel, celui, par exemple, qui unit, sur fond d'occupation de la Pologne, un juif à fusiller, parmi d'autres, et l'officier nazi qui en ordonne l'exécution. Encore faut-il préciser d'emblée que ce qui fait la richesse sémantique de cette mise en regard-là, c'est d'une part le rapport, au moins implicite, de l'écrivain à son propre pays et à sa propre confession : donnant à l'épisode en question l'allure d'un témoignage, fût-il fictif, cette appartenance biographique sera relayée et remplacée à la fois au niveau du texte patent par la relation de l'écrivain à ses œuvres et notamment celle-ci que l'« avertissement de l'auteur » placé en liminaire présente, nous le verrons, comme la résultante de deux tendances manifestées par les œuvres antérieures. C'est ainsi, avec les altérités personnelles dont est faite sa variable identité, que Lem ici s'explique. D'autre part, au niveau du roman lui-même, cette fois, le fait que face à l'extraterrestre, vague, anonyme et proprement inimaginable, se dispose une humanité Babel, c'est-à-dire striée de différences et triée sur le volet de la compétence scientifique (une humanité dont le Juif de l'épisode évoqué, émigré aux États-Unis après la guerre, fera partie), ce fait

¹ Traduction d'Anna Posner, Denoël, Paris, coll. « Présence du futur », 1976 (la pagination utilisée dans cet article renvoie à cette édition). Écrit de juin à décembre 1967, le roman a été publié pour la première fois en 1968, à Varsovie. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation.

JEAN-PIERRE VIDAL

situe toute identité sur le spectre mobile de la variation en mettant en jeu, sous ce rapport, la relation de l'un au multiple et du collectif indistinct à l'individu différencié. Et c'est bien le même type de relation que la confrontation entre le Juif et le Nazi proposera, en travaillant la densité, toujours un peu paradoxale, du stéréotype, cet espace imaginaire où l'individualité à la fois se perd et se fonde dans son rapport à une collectivité elle-même déjà fortement individualisée. J'aurai l'occasion, tout au long de ce texte, de revenir sur cette mise en regard aux allures d'anamorphose qui ordonne la fiction du roman et fait de sa diégèse un entrelacs d'illustrations diverses offrant, chacune à son niveau, sa variation sur ce thème fondamental de la rencontre avec l'autre.

Laissant à quelque psychanalyste le soin de traiter de ce qui concerne spécifiquement l'individu Stanislas Lem dans ses rapports à son œuvre et à sa vie, je m'attacherai ici à trois de ces « illustrations », ou si l'on préfère, de ces occurrences : l'espace préfaciel qui met progressivement en relation le texte et son lecteur, la rencontre entre l'humain et l'extraterrestre et la scène où le savant juif, Rapaport, survit en quelque sorte à son destin.

Toutes ces mises en regard sont aussi des mises en perspective, c'est-à-dire en temps : dans l'affrontement, l'autre occupe toujours le lieu du futur; advenu, il est aussi à-venir, ne serait-ce que sous l'angle de son nécessaire déchiffrement. L'Extraterrestre et le Nazi menacent, de façon diffuse pour le premier, expresse pour le second. C'est qu'ils sont, chacun à leur niveau, des messagers d'apocalypse, des aperçus vertigineux sur la fin. Fin individuelle, fin collective et jusqu'à la fin des fins.

Quand le face à face entre le messenger et celui à qui il s'adresse prend les allures d'un rapport entre un bourreau, actuel ou potentiel, et sa victime, un troisième terme apparaît, fantomatique, en ce sens qu'il évoque le fantôme du temps lui-même, enfin rendu visible et en instance

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

d'incarnation : le survivant. C'est lui qui souligne les traits du bourreau dont il ne se distingue que dans la mesure où il en est un attribut. Or, si la violence sémiotique de l'apocalypse tient à ce qu'aucun sens ne lui échappe, sa consolation vient justement, paradoxalement, de ce que nulle vie n'en réchappe. Car c'est mon irrémédiable désynchronisation qui dans ma mort me tue le plus : il m'est dur de penser que lorsque j'aurai été, non seulement d'autres seront encore, mais il en restera encore d'autres à advenir. C'est le futur des autres qui m'achève. Naissant, nous sommes privés à jamais de la totalité; mourant, c'est contre elle et sa permanence que nous nous insurgons. Quiconque me survit m'assassine. Dans l'agonie, l'homme est seul contre tous, contre tous les autres, contre l'Autre, cette bouche d'ombre qui s'ouvre sur l'hébétude de la fin. C'est le sens de ce combat singulier que dit le mot grec *agon*.

L'espace-temps alors n'est plus qu'un point. Qui s'éteint d'un seul coup au fond de la pupille de l'Autre.

Les environs de la mort

Le plus près que le sujet imaginant puisse s'approcher de « l'instant de [sa] mort », pour reprendre une formule de Blanchot avec toute la charge sémantique dont elle leste « l'instant », c'est en y voyant un simple passage, un seuil à franchir, un mauvais moment à passer, pour se retrouver, de préférence au plus vite, de l'autre côté, c'est-à-dire, au fond, dans la continuité restaurée de soi-même. Ou du moins dans une altérité qui reste, malgré tout, familière. Car quand bien même il s'agirait d'être aboli en Dieu ou en quelque grand tout indistinct, cette disparition ne peut être perçue que comme une apothéose, au sens propre. Le sujet, incapable de penser son extinction, ne peut s'imaginer qu'en expansion. L'apocalypse n'a de sens que de la « survie » qui lui succède et la nie en la réalisant. N'y est-il pas question, en effet, d'éternité, de la fin définitive de toute fin? Annonce tonitruante d'une transfiguration

JEAN-PIERRE VIDAL

définitive, l'apocalypse est du même coup figure du seuil, du sas même, puisqu'elle fait passer plus qu'elle ne sépare; elle matérialise un foyer vers quoi tout converge et d'où aussitôt tout se réfracte.

La pensée de la fin se trouve ainsi aussitôt prise dans des boucles temporelles et fonctionne selon la rhétorique de l'hyperbate – cette figure de style qui est aussi forme de pensée et qui vient rajouter toujours un autre terme là où la phrase, mieux, la proposition, se présentaient dans leur unité, dans leur organité, comme parfaitement finies; l'hyperbate est toujours un supplément improbable ou importun – et la logique de ce qu'il faut bien appeler un parasyllogisme, puisqu'il s'agit d'obtenir du syllogisme une conclusion paradoxale. J'ai montré, dans un article récent², ce double fonctionnement tel qu'on peut le voir à l'œuvre, notamment, dans le célèbre monologue de Camille de l'*Horace* de Corneille et dans *La Mort d'Ivan Illich* de Tolstoï.

Si le rapport à l'Autre se soldait, chez Camille, par un combat singulier prenant la forme de deux éponymies inverses – Rome à mettre à mort à la place et au nom d'Horace et Camille tenant la place et prenant le nom de son Curiace mort de la main de ce même Horace – et chez Ivan Illich par un paralogisme, puisque le syllogisme canonique sur la mortalité de l'homme s'y voyait transformé en confirmation de l'exception sur les ruines de la règle (tous les hommes sont mortels, sauf Ivan Illich), ce même rapport à l'Autre sur fond d'apocalypse, privée ou collective, se trouvera avec le roman de Lem des représentations encore différentes mais tout aussi étonnantes, puisqu'il s'agira d'un rapport, cette fois non pas d'inclusion ou d'exclusion, comme dans les deux cas précédents, mais au contraire de projection vers l'Autre avec toute la spécularité que cela implique. La distance, en ce cas, n'est plus le signe

² Jean-Pierre Vidal, « Moi seule en être cause : le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », *Protée*, Hiver 1999-2000, p. 45-55.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

de la séparation mais le lieu d'un parcours, d'un cheminement plutôt, épistémologique ou éthique. Qu'il s'agisse de celle qui sépare l'humain de l'extraterrestre ou le Juif du Nazi (le parallélisme entre les deux ne manque pas de faire sens, un sens ironique, bien sûr), elle est, on en conviendra, incommensurable. Dans le premier cas, on tentera de la franchir avec la patience d'un déchiffrement obstiné, dans l'autre, littéralement par une extase où rêve de s'abîmer le sujet.

Il faut d'emblée souligner que ces deux rencontres avec l'Autre ont une dimension prophétique dans la mesure où, extraterrestre ou nazi, le « prochain » est justement un éventuel successeur : il menace d'annihiler et ainsi de prendre la place de celui qui l'affronte. Cette inscription de la rencontre (et de l'énigme qu'elle matérialise) dans la problématique d'une alternance³ donnera tout son sens à la tentative désespérée du personnage de Lem pour littéralement sortir de lui-même au moment suprême⁴. Il fait ainsi le pari de l'imaginaire comme refuge et surtout comme anéantissement du temps, suspens, temps mort, le temps que sa mort advienne. Après, ça n'a plus d'importance. Ce refus, en quelque sorte, de l'affrontement s'éclaire un peu plus, me semble-t-il, de la comparaison avec ce qui, au

³ Les rencontres en forme d'énigme telles que le mythe les met en scène donnent toujours à l'altérité le sens d'une alternative (je suis ce que je suis dans la mesure même où je pourrais être le monstre que j'affronte) infléchie en alternance (il faut choisir et ainsi transformer l'alternative en engagement). Elles présentent ainsi le sujet comme lieu d'une transformation, espace d'un futur en forme de perpétuation, d'infléchissement ou d'annihilation, mais d'un futur qui se débat ici et maintenant dans le temps suspendu de la sommation, on pourrait presque dire « à comparaître ».

⁴ On tient ici, comme je l'ai mentionné plus haut, un des traits qui donnent à l'apocalypse sa dimension particulière : parce qu'elle énonce le scandale de la succession, de la pérennité de l'autre au-delà de ma fin, ma mort se marque toujours un peu sous le signe du ressentiment et de l'injustice; c'est ce qui fait d'un kamikaze, au dernier moment, un homme horriblement heureux, même si l'apocalypse qu'il déclenche reste locale et ponctuelle.

JEAN-PIERRE VIDAL

niveau de la représentation, en offre peut-être plutôt l'inverse : la figure de Saint-Jean Baptiste telle que de nombreux tableaux, au fil des siècles, ont pu la représenter prise dans une situation pour le moins troublante.

L'histoire de la peinture nous a, en effet, légué de nombreuses scènes de crucifixion où l'on peut voir un détail qu'un point de vue réaliste n'aurait pas manqué de trouver étrange : la présence du Baptiste au pied de la croix, montrant même parfois du doigt le supplicié qu'il avait pour mission d'annoncer, puis d'authentifier en l'oignant. Extraordinaire raccourci temporel, stupéfiante superposition qui conjoint l'annonciateur, l'annonciation et la mort de l'annoncé, le prophète et la vérification de sa prophétie. Mais une prophétie épuisée, poussée jusqu'à ses ultimes conséquences, apocalypse au sens le plus fort, puisque ce que le Baptiste, en principe, annonce, c'est la naissance du Messie. D'abord la naissance de l'homme, Jésus, puis la naissance, par le baptême, du *chrustos*, celui qui est dit « christ » parce qu'il est oint, consacré; or, ce que montre le prophète dans sa présence visible au Golgotha, c'est, au contraire, la mort du Christ, c'est-à-dire l'accomplissement (« Tout est consommé ») de sa destinée d'homme (et de messie). Comme si l'efficace de la parole prophétique consistait surtout à faire coïncider les temps en une sorte de performatif métaphysique. Ou, au contraire, comme si y opérait une sorte de suspens indéfini au cœur même du langage et de sa fonction déictique. Que la lecture soit croyante, agnostique ou athée, ce qu'elle montrera, dans les trois cas, c'est un présent fait de la conjonction, improbable mais profondément vraie, du passé et du futur. Un instant d'éternité.

Bien sûr, on objectera que tout cela est symbolique et que la présence, dans le même espace, du Baptiste et du Christ dit que le tableau, plus qu'il ne le nie à proprement parler, traite le temps selon des paramètres spatiaux, ceux de la vue et en particulier de la lecture. On dira que, ce faisant, c'est le lieu sémiotique que le tableau représente,

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

lieu sémiotique où l'annonce est sur le même plan que l'accomplissement parce qu'elle en est l'actualisation visée ou supposée et qu'ainsi, le lien entre les deux est plutôt logique, de droit plus que de fait. Mais l'articulation dialectique et, pour tout dire, perverse, du logique et du chronologique ne répond-elle pas, justement, de la dynamique propre à l'imaginaire et sans doute essentielle à l'écriture? Ne peut-on y voir une autre des actualisations du principe poétique de Jakobson, encore, c'est-à-dire la projection dans l'ordonnement du syntagme de l'équivalence qui gère la réserve paradigmatique?

Quelque chose de cette structure logique, prophétique et onirique à la fois, ordonnera en tout cas la scène de l'exécution qui met aux prises, dans *La Voix du maître*, Rapaport et l'officier nazi.

Non sans que cette rencontre capitale, mise en abyme de la prise de contact avec les extraterrestres, n'ait été préparée par toute une série de mise en rapports symboliques dont le tout premier est évidemment l'adresse du texte à son lecteur.

La voix qui vous parle

Le roman se présente avec l'apparat, baroque, on le sait, d'un manuscrit qu'une instance plus ou moins anonyme présente à l'humanité lectrice. Le texte qu'on va lire a donc été « trouvé », comme plus tard (dans l'ordre du récit) ou avant (dans celui de l'histoire⁵) le message des extraterrestres qui l'aura suscité.

Mais avant que le texte, qui s'intitule « la voix du maître », ne s'ouvre à la lecture, un « Avertissement de l'auteur » retrace, du point de vue de Lem – un simple coup d'œil à sa bibliographie permet de constater que c'est bien lui « l'auteur » dont il est question ici – la place de ce texte

⁵ Je reprends ici la distinction, désormais canonique, de Gérard Genette.

JEAN-PIERRE VIDAL

dans son œuvre. Il n'est pas sans intérêt de constater que la toute première phrase de cet avertissement insiste sur la ponctualité de ce texte perçue comme la marque d'une conjonction entre futur et passé :

Si à l'âge de quarante-sept ans il ne faut pas trop se hâter, parce qu'on a encore la conviction que l'on a encore quelque chose à dire ou à écrire, il convient pourtant à cet âge de regarder derrière soi, ne serait-ce que pour faire pendant un instant la somme de ce que l'on a réalisé (p. 9).

Suit un commentaire sur les divers romans ou textes « non littéraires⁶ » publiés au cours des années, avec la manifestation d'une inquiétude au sujet de « ce qu'on pourrait appeler la déchirure à l'intérieur de ma personne d'écrivain, entre la littérature proprement dite et les ouvrages de réflexion philosophique sur la civilisation (on appelle aujourd'hui ce genre futurologie, mais cette appellation n'existait pas encore en 1955, lorsque j'écrivais *Dialogues*) ». À cette « déchirure » déplorée dans la pratique d'écriture antérieure répond *La Voix du maître*,

tentative de reprendre ce trou, en ce sens du moins qu'on y trouve trop de divagations et de réflexions les plus variées pour qu'on puisse tout simplement parler ici de roman fantastique, et trop peu de philosophie en revanche et de pseudo-philosophie pour que cela puisse passer pour un traité d'épistémologie (p. 10).

⁶ Parlant d'un « démon philosophique » qui l'a « de plus en plus tenté avec les années », Lem avoue avoir « fini par lui payer tribut, sous forme de deux ouvrages de caractère non littéraire (*Dialogues* et *Summa Technologicae*). » Il ajoute : « Puisque ce qui importe le plus à chaque homme, poussé par le dépit, c'est ce qui lui réussit le moins, j'ai plus d'une fois regretté qu'en même temps que mes romans qui ont déjà franchi les frontières de la Pologne vers divers points du globe, les autres, plus hermétiques, n'aient pas pris leur envol. » (p. 9-10)

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

On remarquera le spectre définitionnel du texte qui va suivre, spectre qui s'étend, quant à son genre, du « roman fantastique » (et non « de science-fiction », comme on pourrait s'y attendre) au « traité d'épistémologie » et, quant à son contenu, de formes de pensées (divagations, réflexions) au genre (philosophie, pseudo-philosophie) vers quoi elles tendent. L'accent mis sur l'illusoire et le sérieux, le fictif et le rigoureux, l'imaginaire et le pratique (quand bien même il s'agirait de philosophie, il s'agit de philosophie « pratique », tournée vers l'action, fût-elle intellectuelle, et ainsi « orientée », par opposition aux « divagations ») comme autant de bornes entre lesquelles oscille le texte, est déjà, au niveau personnel et préfaciel, le pendant de ce qui sera, dans la fiction, la question posée à l'humanité par cette chose, message ou organisme vivant, qui est tombée des étoiles. La déchirure biographique sera recousue par un texte qui met en scène l'ouverture vertigineuse d'une énigme mortelle. Et le jugement du lecteur devra s'exercer, comme dans le texte celui des savants sur la « chose » extraterrestre, sur cette forme d'insaisissable qu'est tout hybride, tout oxymore, toute anamorphose, pour utiliser des termes dont le sens, de quelque façon, se recoupe :

En tout cas, c'est là, en tant que résultat d'une expérience, un hybride; quant à savoir si ce livre est caractérisé par ce que l'on appelle en biologie "la vigueur propre aux hybrides", c'est déjà au lecteur de juger (*Ibid.*).

L'avertissement se conclut, on le voit, sur l'annonce au lecteur d'une énigme à venir qui, parce qu'elle est, elle-même, le « résultat d'une expérience », reconnaîtra à la lecture la liberté entière de ses jeux, y compris la liberté de proclamer que l'expérience n'a pas réussi (comme, dans la fiction du texte, la tentative de déchiffrement des savants ne réussira pas). Le pacte de lecture s'enlève ainsi sur la similarité des expériences que sont la manipulation et le déchiffrement, l'écriture et la lecture. Et aux trois niveaux que commande le texte, biographique, lectoral et fictionnel,

JEAN-PIERRE VIDAL

s'instaure un rapport à l'Autre où la voix du maître, c'est, en fin de compte, de façon très lacanienne, celle du signifiant en quête de sujet.

Quand, après l'avertissement de l'auteur, le lecteur tombe sur une « note de l'éditeur », pendant un bref instant, il pense sans doute y voir un appareil critique qui viendrait ponctuer l'œuvre de Lem. Or, ce n'est pas de Lem qu'il s'agit, mais, on l'apprend très vite, d'un certain « professeur Peter E. Hogarth » dont « le présent ouvrage n'est autre que le manuscrit trouvé dans [ses] papiers posthumes » (p. 11). Ainsi de l'auteur avéré à l'auteur fictif, le lecteur prend contact avec trois voix en succession, la troisième étant évidemment celle qui règne le plus longtemps, puisque homodiégétique, elle coïncide avec le roman tout entier et que c'est une voix d'outre-tombe, la voix de celui qui n'a pas survécu. Emboîtées les unes dans les autres, ces trois voix parlent d'énigmes, à des degrés divers. Si l'énigme de Lem, c'est la double nature de son écriture et le texte hybride qui pour la première fois l'assume, si celle du narrateur, le professeur Peter E. Hogarth, concerne autant le « message » extraterrestre au déchiffrement duquel, mathématicien de génie, il a collaboré, que le mystère de sa propre vie faite de masques et d'hypocrisie, mais une hypocrisie paradoxale, l'énigme que doit affronter celui qui se présente comme l'éditeur du texte d'Hogarth concerne, bien évidemment, la forme du manuscrit. Non seulement s'agit-il de publier un texte inachevé (« Ce grand esprit n'a malheureusement pas eu le temps de mettre la dernière main à son ouvrage auquel il avait travaillé assez longtemps ») (p. 11), et qui peut-être n'était pas destiné à la publication (« ...parmi ceux qui connaissaient le texte, certains ont voulu s'opposer à sa publication qui, prétendaient-ils, n'était pas souhaitée par le défunt ») (*Ibid.*), mais une difficulté supplémentaire vient du fait que le manuscrit présente le désordre et les lacunes propres à l'inachèvement :

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

...il est clair que l'ouvrage est demeuré inachevé, car il est sans titre et un fragment n'a été retrouvé qu'à l'état de brouillon; or il devait servir, on ne sait – sur ce point les choses restent douteuses – soit d'introduction, soit de postface. (*Ibid.*)

L'absence de titre entretient le mystère sur le genre et donc la destination du manuscrit, encore « brouillon » c'est-à-dire indéterminé dans son existence même et pas seulement sa visée; il peut être aussi bien un essai qu'une autobiographie ou un témoignage sur un événement historique. Quant au brouillon flottant, il fait manifestement partie de l'espace de l'avertissement; doublet, voire mise en abyme de celui de Lem, la façon dont il doit soit introduire le récit soit le clore d'un commentaire final, agit comme une de ces figures d'atemporalité – ou de temporalité paradoxale – que j'évoquais plus haut. Ces feuilles volantes où le narrateur énonce essentiellement des vérités sur lui-même et son rapport aux autres plongent le lecteur dans un univers d'incertitudes qui correspondra à celles qu'éprouveront les savants de la fiction face au « message » des étoiles. En effet, Hogarth, le narrateur, y donne ses mobiles profonds comme un démenti des attitudes et intentions que lui prêtent ses biographes. On retrouvera une trace de cette duplicité ou de ce double-fond d'un individu aux prises avec une menace de mort dans la scène de l'exécution des Juifs par les Nazis; certes, il ne s'agira pas alors de Rapaport, mais de l'un de ses compagnons d'infortune, mais la reprise du thème de l'individu d'autant plus incertain ou incernable qu'il affronte cette vérité suprême qu'est la mort n'en sera pas moins visible, surtout dans le rapport qu'aura cette attitude avec celle de Rapaport lui-même. J'y reviendrai.

Pour le moment, voyons comment Hogarth se présente dans ces feuilles volantes que son éditeur a placées sous le signe d'un avertissement dont le parallélisme avec celui de Lem à son lecteur apparaît d'autant plus évident qu'il

JEAN-PIERRE VIDAL

insiste, lui aussi, sur le caractère inédit de ce qu'il entreprend :

Je scandaliserai sans doute maints lecteurs en disant ce qui suit, mais je considère que c'est mon devoir. Jamais encore je n'ai écrit de livre de ce genre, et comme ce n'est pas la coutume qu'un mathématicien fasse des confidences d'ordre personnel en tête d'un ouvrage, j'aurais pu sans doute m'en dispenser. (p. 13)

Les confidences, superflues – c'est-à-dire en forme de supplément inutile, comme si l'aspect « feuilles volantes » de ce texte inassignable se trouvait ainsi souligné – qui devraient scandaliser le lecteur, sont ce qu'Hogarth appelle ses « tendances nihilistes » trop sagement attribuées par ses biographes à la volonté, somme toute normale, de procéder à « la destruction radicale de l'héritage scientifique et à l'édification de conceptions nouvelles ». Autrement dit, lorsque ainsi il jette le masque, Hogarth se dépeint comme un destructeur d'héritage par pur nihilisme et non comme une simple étape en vue de nouvelles conceptions. On reconnaîtra que confier à un tel négateur la mission de recueillir le « legs » que représente pour l'humanité le « message » des étoiles est une attitude bien naïve, et le portrait peu flatteur que dressera de lui-même ce savant revenu de tout, y compris de lui-même, ne fera qu'accentuer cette sorte de mauvais augure que fut décidément sa nomination au sein de la mission : « Je considère que les traits fondamentaux de mon caractère sont la couardise, la méchanceté et l'orgueil » dira-t-il sans vergogne, ajoutant même : « Aussi loin que la mémoire me permette de remonter dans mon enfance, j'ai vécu poussé par la recherche du mal, chose dont, du reste – c'est compréhensible – je ne me rendais pas compte. » (p. 17) La voix du mort, on le voit, est aussi la voix de la mort; elle dit le coup d'arrêt porté au temps quand celui qui devait transmettre le message des étoiles ne transmet rien que sa haine et la dérision du savoir, quand celui que ses

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

compétences plaçaient au rang de passeur ne vise aucune renaissance, mais cultive en secret la destruction des héritages et vise la fin pour le plaisir de la fin. Antéchrist travesti en ange de l'apocalypse, Hogarth est un solipsiste qui s'est volontairement retiré de la chaîne des signifiants humains. Refusant l'altérité des prochains infinis que cette chaîne constitue, il est passé dans le camp de l'Autre avec armes et bagages. Du moins c'est ce qu'il voudrait faire croire dans ce texte d'ouverture où il se dresse un cénotaphe. Car l'énigme répercutée à tous les niveaux du texte offre à ce monument de complaisance un démenti sans cesse reformulé : nul, jamais, ne peut tenir le lieu de l'Autre.

En effet, de l'auteur « réel » à l'« éditeur » fictif puis à l'auteur fictif qui dénonce les mensonges de sa vie sociale, en prenant le contre-pied de ce qui s'est écrit sur lui, cette démultiplication de doubles fonds qui place la lecture en état d'incertitude et le lecteur, sous la tension d'une veille permanente, introduit dans l'espace de la réception du texte le questionnement fondamental, total et pour tout dire ontologique qui caractérise la rencontre avec non pas d'éventuels extraterrestres, mais la simple possibilité de leur existence éventuellement révélée par cet « objet » d'incertitude qu'est la « chose » tombée du ciel, chose dont la nomination même reste hasardée⁷. Comme si, aux prises avec l'indéfinissable, l'innommable, l'humanité tout entière,

⁷ Dans le cours du texte, sa caractérisation variera de façon très significative : d'abord « quelque chose que des créatures n'appartenant pas à [l'espèce humaine] ont envoyé dans l'obscurité des étoiles » (p. 32), puis « Seigneur des Mouches, appellation forgée à titre de plaisanterie au cours des travaux du projet » (p. 35), « toison d'or des étoiles » (p. 37), « lettre neutrinique en provenance des étoiles » (p. 63), enfin « Frai de Grenouille » (p. 123) qui à partir de là disputera le titre au « Seigneur des Mouches », les deux formant « la même substance, différant seulement par la façon dont la conservaient le groupe des biophysiciens et celui des biochimistes » (p. 152). À ce stade, comme le montre bien le nom générique des savants qui s'en disputent la nomination, on aura commencé à évoquer la possibilité que la lettre soit une machine ou un organisme susceptibles de détruire toute vie sur la planète.

JEAN-PIERRE VIDAL

chacun des savants qui en constituent, ici, la délégation, et Hogarth lui-même plus encore que quiconque, se trouvaient remis en question, incertains jusque dans leur être même. L'énigme de l'altérité, Œdipe et Thésée le savent bien, est toujours monstrueuse parce que sa présence n'est jamais purement extérieure; elle éclate comme une contagion insensible brusquement surgie de l'horizon du regard. L'énigme est toujours, dès qu'elle est reconnue comme telle, un regard renvoyé. Et qui fouaille.

D'où la mise à nu de Hogarth, sa volonté de faire des confidences personnelles avant même d'entreprendre le récit de l'aventure de la rencontre. D'où aussi, sans doute, l'image « domestique » que projette le nom officiel du projet de déchiffrement de l'énigme stellaire : « The Master's Voice », abrégé en MAVO. Les savants décrypteurs et, derrière eux, l'humanité se trouvent ainsi mis dans la position du chien de la célèbre marque de disques tendant l'oreille à un antique gramophone d'où sort, on le présume, « la voix de son maître ». Si le possessif est tombé c'est que précisément l'espace domestique ainsi ouvert offre le paradoxe d'être également universel. Face à l'humanité, il ne saurait y avoir que Le Maître, même si celui-ci peut être fait d'une pluralité d'individus regroupés au sein d'une civilisation supérieure.

Ainsi donc se met en place une galerie de faces à faces où chacun, et le lecteur lui-même à sa place et dans son espace propre, se trouve pris, répercuté mais aussi bien absenté par une batterie de miroirs où l'identité vacille et en tout cas se questionne. L'individu Hogarth est non seulement ce personnage masqué dont on ne sait si le masque est sa sincérité ou l'image que l'on s'est construite de lui, c'est aussi un narrateur dont la voix, unique et corrosive comme les révélations démystifiantes qu'elle porte, se heurtera au discours des autres sur lui-même et sur le projet auquel il a participé, appelé, comme il le dira avec emphase, « pour sauver l'honneur de la planète » (p. 110). Parlant de lui-même ou du projet MAVO, Hogarth affronte

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

d'une part ses nombreux biographes et d'autre part, les innombrables écrits et rapports qui ont témoigné, après coup, de MAVO. Cette voix qui, pour elle-même ne revendique pas l'autorité dont elle est, au contraire, investie en ce qui concerne le projet de déchiffrement auquel son émetteur a participé⁸, cette voix doit s'élever, se différencier, dans un cas comme dans l'autre, du fond d'une pléthore bibliographique. L'individu ne peut jamais moduler sa voix sans la symphonie du groupe, fût-ce pour y introduire une dissonance. Mais plus important encore du point de vue de l'énigme à résoudre (l'autre qu'on est soi-même et l'autre chu des étoiles), la place que tient la mort, qui, au moins depuis Œdipe et Thésée, forme toujours l'un des pôles de l'alternative dans laquelle le sujet héroïque se débat, est ici curieusement décentrée. Elle n'est plus la sanction, l'aboutissement de l'échec mais, en quelque sorte, une simple ponctualité, un événement devenu simplement synchrone, comme si toute causalité se trouvait effacée dans l'aléatoire d'une contemporanéité où le seul sens éventuellement perceptible ou constructible ne peut être, tout au plus, que celui d'une ironie supérieure, pas nécessairement divine. C'est ainsi que Hogarth, après avoir commenté la dernière des innombrables biographies qui lui sont consacrées, dira :

J'ai donc pu reposer tranquillement ce livre sur le rayon où sont classées mes autres biographies [...] À l'occasion, je remarquai qu'il ne restait plus guère de place sur le rayonnage. Cela me rappela ce que j'avais dit un jour à Baloyne, à savoir que je mourrais une fois que le rayon serait complet. Il avait pris cela pour une boutade et je n'avais pas rectifié, bien que ce fût là ma conviction la plus profonde, dont

⁸ On comparera, à cet égard : « Je ne considère pas, il est vrai, qu'un homme qui est l'objet de travaux biographiques dispose d'un savoir supérieur à celui de ses biographes » (p. 15-16) à « Si j'ai décidé d'exposer mes propres souvenirs liés à mon travail au Projet, c'est parce que rien de ce que j'ai lu à son propos ne m'a satisfait » (p. 36).

JEAN-PIERRE VIDAL

l'absurdité ne diminuait en rien l'authenticité.
(p. 14)

Le texte se souviendra, dans la scène de la « rencontre » entre Rapaport et l'officier nazi de ce genre de « conviction » et de son « absurdité » qui n'efface pas pour autant son « authenticité ».

Mais ce qui doit nous retenir, pour le moment, c'est le rayon des biographies comme espace prophétique dont l'occupation totale coïncidera avec la mort. Et tel le portrait tendant à Dorian Gray le miroir de son déclin, le décompte des jours d'Hogarth s'effectue dans l'espace domestique d'une bibliothèque personnelle. On ne partage jamais la mort : ce lot commun reste paradoxalement parfaitement privé. Et tel le héros de Wilde, c'est d'un monument à sa gloire, sorte de statue du Commandeur arrêtant la course insoucieuse de Don Juan, que notre mathématicien recevra sa sentence. Mais uniquement parce qu'il s'amuse à y prêter foi, superstition ironique qui se retranscra, sur le mode tragique, nous le verrons, dans l'aventure de Rapaport. Ici, comme dans le portrait, comme dans la statue, comme dans le labyrinthe, le temps, c'est de l'espace, c'est-à-dire un enclos prévisionnel, une visibilité monumentale, un avenir convoqué à ce qui devient sa place. Un avenir, somme toute, qui a lieu. Quand l'espace des discours sur son œuvre et sa vie sera saturé, il n'y aura plus pour Hogarth, et lui seul, de temps. Ainsi les bornes visibles capturent-elles, au moins symboliquement, l'insaisissable durée, son infinité potentielle. Cadran solaire (le mot « rayon » a-t-il, en polonais, la même polysémie qu'en français?) ou clepsydre, un instrument mesure à l'avance la longueur de la vie de Hogarth, et le fait que cet instrument soit en rapport avec le discours en renforce encore le caractère prophétique. Les biographies, ces « écrits de vie » forment plutôt un arrêt de mort – aux mains, ou plutôt aux plumes, des autres : dans la fureur de l'agonie on voit toujours le survivant en assassin; qui dure après moi, par ce simple fait de hasard, de désynchronisation brusque, me tue – mais, loin qu'il faille y

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

voir une nouvelle illustration de la remarque souvent faite par maint personnage célèbre auquel une biographie donne toujours la fâcheuse impression d'être mort parce que toute sa vie future est ainsi à l'avance frappée d'inanité, c'est par leur simple volume spatial collectif que les livres deviennent mortifères. Le *volumen* ainsi ironiquement réduit à son origine étymologique et renvoyé à son double sens pérenne, refermera sur elle-même l'énigme Hogarth tout comme l'insaisissable envoi des étoiles restera clos, labyrinthe inviolé, sur son énigme. L'espace, de toutes parts, se referme sur le temps en une sorte de *Big Crunch* littéralement anti-apocalyptique puisque dans cette compression finale, c'est le sens qui se dérobe, sa possibilité d'émergence perdue à jamais dans le cénotaphe de la dérision (la vérité biographique de Hogarth) ou de l'échec (le déchiffrement du « message » extraterrestre). À cet égard, la métaphore du labyrinthe, utilisée expressément par Hogarth, nous permettra de voir surgir une des constellations sémiotiques les plus agissantes du texte : la dissémination, susceptible de diverses actualisations mais qui toutes ont trait aux bornes entropiques de toute construction et même de toute évolution, comme si le chaos, vu ici d'un point de vue « scientifique », se résumait à l'alpha et l'oméga que la plupart des traditions religieuses disent être le lieu même de Dieu ou de la « soupe » originaire et peut-être finale :

Les ouvrages les plus sérieux traitant de *Master's Voice* [...] reconnaissent que nous n'avons pas tout appris; mais la quantité de place accordée aux réalisations, comparée aux mentions disséminées de nos insuccès, suggère par les seules proportions que nous nous serions rendus maîtres du labyrinthe, à l'exception de certains corridors, assurément en cul de sac et peut-être effondrés – alors que nous n'y avons même pas pénétré. Condamnés jusqu'à la fin à des suppositions, ayant détaché quelques fragments des clôtures qui le scellaient, nous nous sommes délectés de la

JEAN-PIERRE VIDAL

lueur qui nous avait doré le bout des doigts lorsque nous les avons broyés. De ce qui est enfermé, nous ne savons rien. Pourtant, l'un des premiers devoirs du savant n'est pas de définir les dimensions du savoir acquis, car celui-ci s'explique de lui-même, mais les dimensions de l'ignorance qui est l'Atlas invisible de ce savoir. (p. 37-38)

En donnant du savoir, et en particulier du savoir concernant l'envoi extraterrestre, une métaphore architecturale⁹ et géographique, Hogarth inscrit d'emblée la rencontre sous le paradigme du chemin, non pas celui, concerté et systématique, des voies qu'emprunte la science, mais le croisement aléatoire de deux événements dont il ne reste que des poussières de science, aussi disproportionnées par rapport à l'énigmatique objet dont cette science n'aura même pas permis de déterminer la nature que ce que retireraient des animalcules, en quête de nourriture, de la pensée d'un grand esprit; c'est la dérision qu'oppose Hogarth aux proclamations évoquant des avancées scientifiques faites par la bande grâce à la rencontre et en dépit de l'échec qui l'a sanctionnée : « Des fourmis qui ont

⁹ On notera le parallélisme avec le rayon de la bibliothèque de Hogarth où s'entassent ses biographies et, à un autre niveau, « l'Atlas invisible du savoir », livre unique implicite qui mesurerait « les dimensions de l'ignorance », un peu comme les biographies « mesurent », dans tous les sens du terme, la vie de Hogarth. Là, l'énigme Hogarth resterait entière une fois l'espace de sa vie enclos dans la somme, dérisoirement physique, des discours des autres; ici, la négation de la maîtrise prétendue par le discours officiel disant l'édifice pris s'opère par son renversement : loin qu'on se soit « rendu maître » de l'ensemble à l'exception de quelques corridors, de toute façon sans issue, par nature ou par accident, c'est à la périphérie des clôtures qu'on est resté, clôtures dont on a « détaché quelques fragments » qu'on a, en plus, « broyés ». On le voit, l'inversion tourne autour de la dissémination, de la pulvérisation, de l'entropie, puisque c'est des corridors « peut-être effondrés » que vient sémantiquement la fragmentation des « fragments des clôtures ». Encore Jakobson et son principe poétique, puisque le paradigme implicite de la ruine met en position d'équivalence des sèmes que le syntagme relie en succession explicite.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

rencontré dans leur errance un philosophe mort en ont profité, elles aussi. » (p. 37) Le message des étoiles, comme la pensée du philosophe pour les fourmis, sera resté littéralement lettre morte, en dépit des retombées, parce que les forces en présence étaient aussi incommensurables, aussi dépourvues de rapport que la faim des fourmis et la pensée du philosophe. L'incompatibilité et le mésusage malgré tout profitable se trouveront une autre métaphore issue directement de la « lueur qui nous avait doré le bout des doigts » et, tournant en dérision tous ces clichés qui font de la science une lumière dans l'obscurité tout en évoquant discrètement les autodafés, notamment nazis :

Le mythe de notre universalisme cognitif, de notre disposition à recevoir et comprendre une intervention entièrement neuve – de par son caractère extra-terrestre – demeure inébranlable, bien que, après avoir reçu un message en provenance des étoiles, nous n'en ayons rien fait de plus que n'aurait fait un sauvage qui, s'étant chauffé à la flamme d'un brasier fait des œuvres des plus grands savants, considérerait qu'il a parfaitement utilisé cette découverte! (p. 43)

Tout est, dès lors, en place; ce morceau d'écriture volante, mi-confiance, mi-prolégomène, placé en tête du récit de Hogarth par son éditeur fictif, est une mise en abyme liminaire, un labyrinthe miniature placé à l'entrée du grand labyrinthe que formera le texte. Il en donne les lois de composition : l'interpénétration inévitable du privé et du public, tous deux à double et triple fonds, l'émiettement, également inévitable, de tout savoir, de tout monument, de tout masque et le jeu du hasard souverain, comme un pied de nez aux prétentions d'éternité – les vérités de la science, l'unité de la conscience, la pérennité de l'identité, individuelle et collective, etc. – qui rendent supportables aux hommes leur incertain présent.

JEAN-PIERRE VIDAL

Nous verrons maintenant fonctionner ces lois dans le récit de la découverte de ce curieux envoi des étoiles où l'humanité, se cassant les dents, se voit renvoyée à son émiettement, avant de suivre leur agissement dans une de ces innombrables histoires individuelles qui forment ce texte-mosaïque : la presque mort de Rapaport. Car vu de haut, ce labyrinthe est fait de dédales enchâssés dont les parcours se répondent et se répercutent. L'altérité et son fracas y circulent dans une suite de métaphores diffuses qui font entendre le thrène de la mort comme fin de toute variation. Et la remise au pas de l'orgueil dérisoire de l'homme. En ce sens, le roman de Lem représente une sorte de *memento mori* qui, tel l'art de ces peintures de « vanités » dépassant la mort dans la mesure même où elles l'expriment, échappe au glas qu'il sonne par la beauté du timbre et l'écho qu'il éveille indéfiniment dans l'écoute du présent comme dans celle de la postérité.

Cette chose ici bas chue d'un dessein obscur : la
« lettre en provenance des étoiles »

Mise entre guillemets aussi dans le récit d'Hogarth, la formule est en elle-même la signature de l'anthropomorphisme inévitable qui nous emprisonne dans une perception toujours malgré tout projective du monde et qui contraint jusqu'à notre science. Elle nous rappelle notre propension naturelle à prendre les vessies de nos fantasmes pour des lanternes de la nature. Et, en l'occurrence, elle nous renvoie à un événement dans lequel il n'apparaît pas trop présomptueux, compte tenu de sa date, de voir l'élément déclencheur du roman de Lem. Dans *Une brève histoire du temps*¹⁰, en effet, Stephen Hawkins raconte qu'en 1967, l'année de l'écriture (rapide : juste les six derniers mois de cette année-là) de *La Voix du maître*, des savants britanniques découvrirent « des objets célestes qui émettaient des bouffées régulières d'ondes radio. Tout

¹⁰ Stephen Hawkins, *Une brève histoire du temps*, Paris, Flammarion, 1989.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

d'abord [ils] pensèrent qu'ils étaient entrés en contact avec une autre civilisation de notre galaxie¹¹ ». Il s'agissait, en fait, de la première découverte expérimentale d'un de ces « trous noirs » auxquels le nom d'Hawkins est désormais attaché. On percevra tout l'intérêt de cette méprise pour notre propos si l'on se souvient que, loin d'être le signe de vie et d'espoir (nous ne sommes pas seuls dans l'univers) que représenterait une autre civilisation, un trou noir est, pour reprendre la définition de Hawkins dont chaque terme a son importance : « [une] région de l'espace-temps dont rien, même pas la lumière, ne peut s'échapper, parce que la gravité y est trop forte¹² ». Seules des ondes s'en échappent. Un trou noir, c'est décidément une manière d'apocalypse. Le même Hawkins n'est d'ailleurs pas très loin d'utiliser le terme quand il écrit :

...si tout l'univers s'effondrait, il y aurait un autre état de densité infinie dans le futur, le *Big Crunch*, qui serait la fin des temps. Même si tout l'univers ne s'effondrait pas, il y aurait des singularités dans des régions localisées qui s'effondreraient pour former des trous noirs. Ces singularités seraient une fin du temps pour quiconque tomberait dans le trou noir¹³.

C'est d'un phénomène (et d'une menace) semblable que part le projet MAVO. Mais, de même que la voix du maître du récit, Hogarth, ne se livre pas d'emblée, sans préliminaires ni intermédiaires, au lecteur, l'objet en provenance des étoiles accomplit tout un parcours avant d'aboutir à l'équipe officiellement chargée de l'appréhender.

Tout commence par un outil et les possibilités qu'il offre dans le domaine des neutrinos¹⁴ : installé dans l'observatoire

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 226.

¹³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴ Avec les leptons et les quarks, les neutrinos forment les particules les plus élémentaires que l'on connaisse aujourd'hui. Ils représentent

JEAN-PIERRE VIDAL

du Mont Palomar, « ce que l'on appelait l'inverseur neutrinique » permet d'enregistrer « l'émission neutrinique de certaines zones choisies du ciel » (p. 53). À la suite d'un projet mené par deux jeunes chercheurs dans le but de vérifier une théorie astrophysique finalement prouvée fautive, premier échec en quelque sorte « collatéral » de celui qui sanctionnera MAVO, « des kilomètres entiers de bandes enregistrées allèrent alors dans les archives du laboratoire ». Données spatialisées, mises au rebut, restes et pour tout dire poussières d'un projet avorté, ces bandes finiront par trouver preneur, on pourrait même dire recycleur :

Quelques mois plus tard, une partie notable de ces bandes se retrouva entre les mains d'un physicien malin quoique assez peu doué, plus exactement d'un individu qui avait été chassé d'une université méridionale peu connue pour des actes contraires à la morale. (p. 54)

On notera que le physicien en question, peu doué, obscur et expressément douteux sur le plan moral, représente une sorte de double, inverse et complémentaire, de Hogarth, le brillant savant couvert d'honneurs et dont apparemment la morale est inattaquable. Seule les réunit leur ruse, Hogarth attribuant à celle-ci le fait que son nihilisme foncier et le caractère douteux, au fond, de sa morale, n'aient jamais été dévoilés par quiconque que lui-même, ici, dans sa préface. Il s'en faut, par ailleurs, d'une lettre, que ce personnage louche qui lui fait pendant, ne s'appelle, en anglais, « chant du cygne », ce qui ne laisse pas d'être ironiquement significatif si l'on n'oublie pas que le projet auquel mèneront ses indécidabilités sera baptisé « la voix du maître » : l'altérité absolue, dont la mort et Dieu ne sont peut-être que des figures, se fait entendre discrètement dans cette chaîne signifiante ainsi porteuse d'harmoniques apocalyptiques.

l'exemple typique de particules quantiques. Sous cet angle, on peut donc dire que régis par le principe d'incertitude, ils sont les hérauts du hasard et la signature du chaos.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

Quoi qu'il en soit, « ce physicien raté, Swanson, se procura les bandes dans des circonstances qui n'ont pas été tirées au clair » parce que « par la suite interrogé à ce propos [...] il modifiait sans cesse ses dépositions. » (*Ibid.*)

Comme on voit, l'éventuel message des étoiles est entouré de « bruit », au sens que ce mot prend dans la théorie de l'information. Il n'est pas, non plus, innocent que ce bruit prenne la forme canonique de la variation puisque celle-ci renvoie la « source » ainsi constituée à l'indétermination fondamentale – en tropique, dira la théorie de l'information – qui fonde sa richesse. Le désordre et le chaos qui font le potentiel d'une source d'informations se trouvent ici transportés dans le « canal » lui-même. Ainsi introduite, la lettre des étoiles est déjà lourde d'une menace virale : on en attendra une ou des vérités salvatrices, elle ne produira que confusion et menace. Parce que l'échec de son déchiffrement n'aura pas permis d'en actualiser l'information potentielle qu'elle contient. Car la richesse initiale, entropique, de la source ne devient réelle que si la négentropie d'un geste ordonnateur (un déchiffrement, par exemple) lui donne forme au prix d'une perte, paradoxale, de son potentiel. Cette autre loi de la théorie de l'information permet de mieux comprendre la relation dialectique entre l'ignorance et la connaissance et la véritable contagion qui circule de l'une à l'autre : les savants du projet MAVO, du moins Hogarth, savent désormais, et par leur impuissance même, qu'ils ne savent pas, alors qu'ils avaient abordé le projet dans cet état d'ignorance que Platon qualifiait de « seconde » parce qu'en cet état, on ignore que l'on ignore. Surtout, elle nous fait mieux voir le rapport qu'il y a entre l'introspection qui, d'une certaine façon, « frappe » Hogarth et les autres, et l'extériorité absolue que représente cette illisible « lettre » des étoiles restée inentamée, refermée sur elle-même. Non résolue, l'énigme renvoie au néant de celui qui échoue à la résoudre alors que sa solution proférée l'aurait fait accéder, comme Œdipe, comme Thésée, à la royauté qu'est toute individualité.

JEAN-PIERRE VIDAL

Pour mieux discerner ce qui se joue ici – et qui reparaitra, *mutatis mutandis*, dans la scène de Rapaport et de l'officier nazi à laquelle j'aborde bientôt – il faut se pénétrer de ce qui caractérise la résolution de toute énigme : la coupure, la scansion, le saut, l'entaille faite au temps ainsi devenu visible sous la forme « digitale » d'un avant et d'un après. Comme si l'indistincte éternité, l'impensable infini devenaient enfin perceptibles dans leur clignotement même. L'expérience implique une autre forme de savoir que celui de la science, une autre émotion (car c'en est une, paradoxalement) que la rationalité. Le texte qualifiera ce savoir, événementiel au sens de brusquement surgi, et qu'on pourrait, aussi bien, dire mystique ou même poétique au sens fort, de « philosophique ». Et il l'opposera à celui, interminable, de la science. Toujours, comme il se doit, par des métaphores spatiales, filées à partir du lieu commun du parcours :

L'effort cognitif de l'homme, c'est une suite dont la limite se situe à l'infini; quant à la philosophie, c'est une tentative pour atteindre cette limite d'un seul coup, au moyen d'un court-circuit qui donnerait la certitude d'un savoir parfait et intangible. Pendant ce temps, la science progresse à petits pas, parfois comme si elle se traînait et même, par moments, piétinait sur place, mais elle finit par parvenir à des retranchements définitifs, à des fossés creusés par la pensée philosophique; alors, sans tenir compte le moins du monde du fait que c'était justement là que devait courir la frontière ultime de la raison, elle s'engage au-delà. (p. 46)

Version moderne de la course d'Achille et de la tortue, cette façon de découper le temps, et surtout de faire que le savoir, littéralement, « ait lieu » toujours, en quelque sorte, en avant de lui-même, déroule un paradoxe qu'assurément n'aurait pas désavoué Zénon. Sautant d'emblée à l'infini en

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

un éclair d'éternité, la philosophie vise l'apocalypse de ce que Hegel appelait le Savoir absolu et, comme si le saut s'inscrivait dans le creusement de sa retombée, elle s'y barricade (« retranchements », « fossés » : il s'agit manifestement d'un siège; façon de dire que l'éternité, s'avouant menacée, vacille). La tortue de la science, quant à elle, finit par atteindre les limites et fait le pas au-delà qui est aussi un pas en-deçà, dans la mesure où toute éternité, tout absolu, s'y relativise à nouveau. Dire de la science qu'« elle s'engage au-delà » de la frontière ultime de la raison, c'est un fameux paradoxe. C'est même une aporie. Mais qui dit que la science est toujours au-delà d'elle-même et que la seule éternité qu'elle connaisse, c'est celle de son incessant mouvement, *perpetuum mobile* qui, loin de se refermer sur lui-même, prend la forme d'une flèche qui n'atteindra jamais sa cible.

N'oublions pas, par ailleurs, que dans cette opposition des temps que commandent les deux types de connaissance, s'inscrit aussi le rapport, ô combien agissant dans le roman, entre l'irréductibilité individuelle et l'universalité, rapport, je crois maintenant l'avoir suffisamment établi, sur lequel reposent ce que j'appellerais les syllogismes de l'apocalypse. Des syllogismes qui, dans leur diversité, s'articulent tous discursivement sur la question de la fin : Pourquoi moi ?

L'expansion mégalomane d'un ego qui se projette hors de ses propres limites, dans une apocalypse universelle née du refus d'accepter l'apocalypse individuelle que nous est la mort, est le fait de la philosophie : « chaque philosophe était en effet obligé de se considérer comme le modèle absolu de toute l'espèce, et même... de toutes les créatures pensantes possibles » alors que « la science est précisément la transcendance de l'expérience, tandis qu'elle réduit en poussières les catégories de la pensée d'hier ». La suite de cette même citation donne toute la portée du relativisme modeste qu'impose le principe d'incertitude de la théorie quantique (et dans un autre registre, le « faillibilisme » peircien) : « hier, ce sont l'espace et le temps absolus qui se

JEAN-PIERRE VIDAL

sont effondrés, aujourd'hui éclate en quelque sorte l'éternelle alternative entre le caractère analytique et synthétique des théorèmes ou entre le déterminisme et le hasard » (p. 47). On pourrait ajouter, entre le phénomène irréductible et la loi qui à la fois le pense et le prolonge dans le jeu dialectique incessant entre perception et prévision. Comment reconnaître et nommer ce qui, par définition, est imprévisible : l'Autre, telle sera bien, en effet, la question qui se pose aux gens de MAVO.

Et justement, ce qui est ici reproché à la philosophie constituera l'erreur majeure des savants de MAVO. Erreur que Hogarth a caractérisée (lorsqu'il était question de fournis et... de philosophe!, le texte est décidément tricoté très serré) dans une formulation, nous ne saurions désormais nous en étonner, résolument syllogistique :

Si notre culture ne sait pas assimiler adroitement des conceptions qui surgissent dans les cerveaux humains lorsqu'elles s'écartent de son courant central, bien que les créateurs de ces conceptions soient les enfants de la même époque que les autres hommes, comment pourrions-nous compter que nous serons en mesure de comprendre efficacement une culture entièrement différente de la nôtre, si elle s'adresse à nous à travers les étendues cosmiques? (p. 42-43)

Le syllogisme a pour ressorts d'une part l'exception (évidemment individuelle mais d'une individualité collective : les cerveaux qui s'écartent) et la règle (évidemment collective mais dite dans l'unité d'une métaphore convenue : « son courant central ») mais aussi l'espace-temps, l'espace seul récupérant ici syllogistiquement le temps, provisoirement jusqu'alors distingué de lui, en transcrivant, en lieu et place de ce qu'on attendrait, c'est-à-dire la postérité opposée à la synchronie et vengeant les rejetés (« les enfants de la même époque ») le « temps » de

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

la distance : « à travers les étendues cosmiques¹⁵ ». Comment pourrions-nous comprendre l'Autre et son espace infiniment distinct quand nous sommes incapables de comprendre la simple altérité de nos semblables contemporains, ces gens dont nous sommes « solidaires » parce que, comme le dit l'étymologie du mot, nous appartenons au même espace?

Temps et espace ne sont, bien entendu, que deux façons, sans doute maladroitement, de désigner la même réalité sous deux des aspects divers qu'elle peut prendre; et maintenant que les toutes dernières théories astrophysiques, en particulier la théorie dite « des cordes¹⁶ », commencent à postuler l'existence d'une bonne dizaine de « dimensions » là où nous n'en voyions jusqu'ici que quatre, leur liaison intime commence elle-même à se relâcher. Il reste que les divers découpages que cette liaison, dans son dynamisme, permet, balisent encore notre appréhension de l'altérité. Ils cartographient ici un espace qui s'ouvre depuis le petit autre des cerveaux à peine écartés jusqu'au grand Autre de l'inconcevable extra-humain.

On notera, par ailleurs, que l'orgueilleuse erreur de l'universalité dans laquelle sera tombé, comme le premier philosophe venu, le projet MAVO tout entier, Hogarth lui-même, qui s'assimile volontiers à l'un de ces cerveaux qui s'écartent, l'a partagée, comme le montre la citation suivante dont on aura soin de remarquer qu'elle oppose

¹⁵ Remarquons que la postérité, ici visiblement absente parce qu'expressément remplacée par la distance infranchissable d'une altérité qui n'est pas celle de ce prochain qu'est, justement, notre descendant, servira également d'étalon énigmatique – d'autant plus énigmatique qu'il est impersonnel et semble aussi bien appartenir au mouvement même de la science qu'à une humanité future – à l'aune duquel mesurer notre ignorance et l'impossibilité pour nous de tout discernement **quant à notre savoir lui-même** : « Même si nous avons déjà découvert des lois qu'aucun progrès futur ne viendra abolir, nous ne sommes pas capables de les distinguer de celles qui seront rayées d'un trait de plume » (p. 47).

¹⁶ Pour une bonne présentation de cette théorie, voir Brian Greene : *The Elegant Universe*, New York, Vintage Books, 1999, 448 p.

JEAN-PIERRE VIDAL

l'universalité et l'unité de l'autorité perdue à la pulvérisation (encore l'obsession de la ruine, du fragment, de l'éparpillement...) des savoirs spécialisés :

Je n'ai pas d'illusions. Je crains de ne pas être entendu, car il n'existe plus d'autorités universelles. Le démembrement ou, si l'on préfère, la décomposition en spécialisations a suffisamment progressé pour que les spécialistes des diverses matières me refusent toute compétence chaque fois que je m'engagerai sur leur terrain. (p. 38)

C'est, on le voit, parce qu'il se heurte à une multiplicité faite de spécificités jalouses de leur irréductibilité que Hogarth se trouve renvoyé à son enfermement. Entre le Juif et le Nazi, le rapport sera inversé, puisque c'est alors la diversité au sein de l'identité (le juif allemand, le juif français, le juif polonais) qui, au nom de la pureté et sous l'image stigmatisante du virus, se trouvera condamnée. Dans une autre des variations sur l'un et le multiple que le roman égrène presque à chaque page, le fantasme de Hogarth, une autorité universelle qui, bien entendu, ne pourrait être que... lui, sera retranscrit dans le rêve de Rapport de prendre, lui le Juif, la place même... du Nazi!

Mais n'anticipons pas et revenons, après ce long détour absolument nécessaire pour bien faire entendre les diverses harmoniques qui accompagnent le signifiant « science » dans le texte de Lem, à Swanson et à son butin.

Ce personnage marginal fait communiquer la « vraie » science avec les diverses charlataneries qui croissent à sa périphérie ou, comme le dit le texte, avec « la quantité de carotteurs et d'originaux qui sont venus peupler les territoires constituant la transition entre la science contemporaine et les hôpitaux psychiatriques » (p. 57). Nous sommes désormais dans le royaume de la contagion entropique généralisée : une science peu sûre de ses vérités,

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

comme nous venons de le voir, et dont les acteurs sont pris au piège de la spécularité de tout regard¹⁷ va devoir déterminer si « la lettre des étoiles » n'est qu'un bruit purement aléatoire, comme le croit Swanson¹⁸ ou s'il s'agit, comme le pensera Rapaport, qui ainsi entre en scène, d'un éventuel message. Le risque de prendre la proie pour l'ombre, d'échanger, dans la lumière blafarde du quiproquo, jusqu'à sa propre identité contre l'objet où elle s'aliène, ouvre la porte à tous les dédoublements, à toutes les méprises. Et surtout, l'équivalence que cette indistinction produit, ou dont elle procède, introduit (encore Jakobson) une diachronie dans le face à face, par définition synchrone et spéculaire, une diachronie où l'autre devient un substitut possible, l'alternative se changeant en alternance. Cela, qui sera le ressort même de l'apocalypse selon Rapaport, se marque, par exemple, dans le fait que commence avec les bandes acquises par Swanson une incroyable course de relais dont l'analyse formerait à elle seule un article, mais dont je me bornerai ici à dire que, spécularité oblige, elle apparie, à chacune de ses étapes, un « vrai » savant et sa doublure louche, puis cette même doublure louche avec une autre, du même acabit, avant de retomber dans les mains d'un « vrai » savant, lui-même flanqué d'un double de « vrai » savant. C'est ainsi qu'on passe de Hogarth à

¹⁷ Au point de ne plus savoir s'ils discernent ou projettent : « ...j'ai commencé à soupçonner que la "lettre en provenance des étoiles" devenait – pour nous qui essayions d'en percer le secret – une sorte de test psychologique d'association d'idées, un test de Rorschach particulièrement compliqué [...] nous aussi, nous nous efforcions, derrière le rideau des signes incompréhensibles, d'établir la présence de ce qui se trouvait avant tout en nous-mêmes. » (p. 50). C'est le piège même du labyrinthe où l'altérité, devant être discernée au sein de la représentation de l'identique, finit par laisser croire qu'elle n'est elle-même qu'un leurre. Le Minotaure menace peut-être Thésée du sort de Narcisse...

¹⁸ Qui s'en servira pour fournir à ceux qui en ont besoin pour leurs entreprises hasardeuses « des tables dites de tirage au sort. Ces tables, appelées aussi séries de nombres aléatoires, sont nécessaires dans beaucoup de domaines d'étude » (p. 55).

JEAN-PIERRE VIDAL

Swanson, nous l'avons vu¹⁹, et qu'on passe de Swanson à : « D. Ph. Sam Laserowitz, personnage lui aussi assez douteux. Tout comme Swanson, il se distinguait par un esprit d'entreprise peu commun teinté, chez lui aussi, d'une touche d'idéalisme bien particulier... » (p. 56). Mais Laserowitz représente la variation devenue farce. En effet, contrairement à Swanson, il n'est pas vraiment un scientifique patenté mais n'en garde que les oripeaux en forme de caricature :

Malgré les initiales accolées à son nom, il n'avait jamais achevé des études de physique et n'avait aucun droit de s'intituler « docteur en physique »; aussi, chaque fois qu'on essayait de l'acculer au mur sur ce point, il expliquait que l'abréviation « D. Ph » désignait tout simplement les deux prénoms dont il signait ses articles, à savoir Douglas et Philip. (p. 56-57)

Rapaport ne prend place dans cette chaîne que parce qu'un certain Loomis, « statisticien de formation », finit par intenter un procès à Swanson, l'accusant de lui avoir vendu des tables faussement aléatoires puisqu'elles comportaient des répétitions indéniables. L'ironie tient au fait qu'on aurait ainsi vendu à Loomis pour un « bruit » ce qui, selon lui, n'était... qu'un vulgaire message. Car, comme le dit le texte :

Lorsque nous captions un bruit authentique, les différentes séries de signaux ne se répètent jamais dans le même ordre de succession [...] La nature du « bruit » consiste précisément dans le

¹⁹ Et nous pouvons encore en voir l'effet, spéculaire assurément, dans un parallélisme pour le moins surprenant institué par Hogarth lui-même qui dit de Swanson : « ...il avait pour ses pupilles [ses clients] la même faiblesse que moi pour des individus de son genre » (p. 55). On remarquera, ici encore, le même chiasme entre le singulier et le pluriel que nous avons déjà vu à l'œuvre à plusieurs reprises : **lui** est à **eux** ce que **me** sont **ceux** de **sa** sorte.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

fait que l'ordre d'apparition des éléments – sons ou autres signaux – est imprévisible. Si les séries se répètent pourtant, cela prouve que le « bruitage » du phénomène est une apparence, qu'en réalité nous avons affaire à un émetteur fonctionnant pour transmettre des informations. (p. 59-60)

Rapaport tombe sur le compte-rendu détaillé du procès publié par un journal qu'il ne lit jamais mais qu'il a trouvé abandonné « sur le siège de son compartiment de chemin de fer », en se rendant au travail. C'est donc ici le hasard, dont précisément toute la question était de savoir si c'est vraiment lui qui présidait à la confection des tables de Swanson, qui réintroduit les bandes dans le circuit de la science légitime : Rapaport émet, à partir de la description qu'en donne un simple journal, l'hypothèse d'un message contenu dans ces bandes. Il se met en quête de celles-ci, finit par les obtenir, et les « transmet à l'un de ses amis, le docteur Howitzer, afin que celui-ci étudiat à l'aide d'un ordinateur la distribution des fréquences... » On le voit, Lem s'amuse comme un petit fou : du pseudo docteur Laserowitz au très sérieux docteur Howitzer, il n'y a que deux ou trois lettres de distance et l'histoire, par ailleurs, commence à ressembler furieusement à une histoire juive!

Mais bientôt, les péripéties drolatiques de Rapaport vont céder la place, dans l'ordre du récit²⁰, à l'événement majuscule où l'humanité, justement, semblera s'être niée elle-même, menace finalement plus grande que celle des extra-terrestres : la Shoah, que le texte fait surgir dans une analepse que l'on pourrait dire « distanciante » dans la

²⁰ Et non, évidemment, dans celui de l'histoire. Cet effet de montage est, bien entendu, significatif : il permet un autre recyclage des thèmes et des motifs au delà d'une coupure qui ainsi devient tout sauf une digression. Dans ce montage métaphorique à la Eisenstein ou à la Robbe-Grillet, ce qui se met en place, c'est plutôt une autre contextualisation de la constellation signifiante qui a pour titre « la voix du maître » et de la mise en regard qui constitue son principe générateur.

JEAN-PIERRE VIDAL

mesure où Rapaport, nous le savons depuis qu'il est entré en scène dans le texte, a survécu à sa propre mort, comme alors, d'une certaine façon, il l'espérait. Nous y voici enfin.

L'avenir de la mort

Ce qui frappe au premier abord dans cet épisode, c'est la présentation qu'il fait de Rapaport comme une résultante de deux figures opposées, un « hybride », en quelque sorte, pour reprendre le terme dont Lem qualifiait son texte dans l'avant-propos. En effet, si Swanson, le physicien plus ou moins vénal, accointé avec des charlatans ou des illuminés, était la version négative de Hogarth et en même temps, peut-être, sa vérité, Rapaport sera, lui, la conjonction du philosophe et du savant que le texte opposait dans leur quête de la connaissance : « Son nom était connu d'une poignée de spécialistes d'avant la guerre; ils sont rares, les philosophes qui ont une formation mathématique et scientifique vraiment approfondie; il était justement de ce nombre... » (p. 87). Une double rareté introduit l'hybride : celle de son nom, connu dans un petit cercle et dans un autre temps – ce qui en fait sinon un survivant du moins une survivance, et discrète, autant dire une manière d'intermittence ou de clignotement – et celle de ses compétences.

Contrairement à Hogarth qui, introduit dans une chaîne variationnelle, n'est, au fond, qu'un des éléments de l'anamorphose qui du savant fait un illuminé et du bienfaiteur de l'humanité une crapule²¹, Rapaport, parce

²¹ On se reportera, à ce sujet, à ce surprenant extrait qui semble assimiler le passage de l'un à l'autre et les innombrables alternatives qui font le destin de tout homme, à une sorte de coup de dé technicien, naturel ou divin : « On sait depuis quarante ans que la différence entre un homme noble et droit et un maniaque dégénéré peut se ramener à la disposition de quelques faisceaux de matière blanche dans le cerveau et qu'un coup de bistouri qui, dans la région fronto-occipitale, viendra à endommager ces faisceaux pourrait transformer une âme magnifique en une créature hypocrite. » (p. 41). La « transformation » de la « lettre » des étoiles en

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

qu'il est, lui, cet hybride dont l'existence même forme un événement rare, représente une singularité presque exclusive.

Et c'est pourquoi, dirait-on, il sera perdu dans un troupeau où s'effacent les différences, anéanti dans un meurtre de masse dont notamment Primo Levi, chimiste utilisé pourtant comme tel par ses bourreaux qui ne virent jamais en lui, cependant, qu'un « Juif », a témoigné, dans *Si c'est un homme*. Tout commence, pour Rapaport, par une coïncidence où n'importe qui aurait pu tomber : « On l'avait arrêté par hasard dans la rue; on les fusillait par groupes, dans la cour d'une prison qui venait d'être bombardée et dont une aile brûlait encore. » (p. 87)

Ce n'est même pas une rafle, c'est le prix d'un simple parcours individuel : tout comme « la lettre des étoiles » dont l'existence lui avait été révélée par hasard lors d'un voyage de chemin de fer effectué pour se rendre au travail, c'est sa sortie, ce jour-là, dans la rue, qui l'avait fait rencontrer cette coïncidence et risquer de s'y perdre.

L'aléatoire de l'événement se trouve clairement souligné par l'effet inchoatif introduit dans le décor par la prison « qui vient d'être bombardée et dont une aile brûlait encore ». Quand Rapaport entre dans la scène, une durée a déjà été déclenchée et suit son cours. C'est un temps qui semble dans un premier temps ne concerner que les choses, les murs d'un édifice, mais qui, plus secrètement, parle du temps des hommes, puisque le bombardement signifie l'offensive alliée et donc l'imminence de la libération. Ainsi le récit montre bien qu'il est aussi une machine à démonter les temps, à les démultiplier : le passé récent s'y articule à

simple bruit ne tient-elle pas à la « disposition de quelques faisceaux » et Hogarth lui-même ne s'avoue-t-il pas, autre anamorphose, « une créature hypocrite » quand tous ses biographes voient en lui « une âme magnifique »? L'alternance n'est-elle pas plutôt une alternative, la diachronie une synchronie? La question se reposera bientôt avec Rapaport, mais évidemment, en d'autres termes.

JEAN-PIERRE VIDAL

une imminence indéfinie, peut-être lointaine, peut-être proche. C'est de cela qu'est fait le présent événementiel de Rapaport, d'une imminence bidirectionnelle mais transitive, d'une instantanéité diverse, encore accélérée par la mort. Par ailleurs, et presque contradictoirement, une prison endommagée, c'est évidemment en soi une possibilité de liberté. Mais une possibilité frappée ici de dérision et d'une ambiguïté teintée d'humour noir puisque ce peut être aussi, cette difficulté à enfermer les prisonniers qui vient de surgir, la cause, au moins immédiate, de leur exécution sans délai.

L'espace du temps, quand bien même infime de n'être fait que de deux imminences inverses, l'une passée, l'autre future, se trouve également souligné par ce constant rappel d'un autre temps, ces autres circonstances traversées plus tard par ce survivant et qui nous valent ce récit décidément tout entier au futur antérieur. Cette double temporalité croisée, celle du récit et celle de l'histoire, nous est sans cesse rappelée par le texte, ne serait-ce que par la suture visible opérée à tout instant par des formules comme celle qui suit immédiatement l'évocation de la prison : « Rapaport me décrivit très calmement les détails de cette opération ». Et plus loin « il se souvenait d'un jeune homme... », « il me l'expliquait objectivement et lentement... », « il me le décrivit comme s'il avait sa photo sous les yeux... », etc. (p. 87-88). Comme on le voit par ces quelques exemples, l'alternance, dans le récit, d'imparfaits et de passés simples fait de ce temps où Rapaport raconte ses souvenirs à Hogarth un espace lui aussi feuilleté, comme une analyse, impossible ici, le montrerait sans doute aisément.

Mais le temps, bien entendu, c'est de l'espace, et réciproquement. Le découpage de l'espace en plans divers commence aussi là. La profondeur de champ visible (la rue, la cour de la prison, une aile, bientôt un mur), presque mesurée par une phrase arpenteuse, s'accorde à la distanciation produite par l'évocation de Rapaport racontant la scène, quelques années plus tard.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

Et « les détails de l'opération » accentuent cet effet de profondeur de champ tout en explicitant son sens profond : il s'agit de construire un espace scénique, un théâtre où, comme dans la tragédie classique française, c'est en coulisse qu'on assassine : « les hommes, pressés contre le mur qui les chauffait comme un four, ne voyaient pas l'exécution elle-même, car on tirait derrière un pan de mur ». Tout repose ici sur un mur qui n'est pas loin d'être celui de Sartre. Mais l'incertitude de la liberté prise au piège du destin ou du hasard qui caractérisait la nouvelle de l'écrivain français, s'est déplacée sur les choses elles-mêmes et leur identification. De quel mur s'agit-il? Est-ce le même au début de la phrase et à la fin? Autrement dit, le pan de mur est-il un pan de **ce** mur et celui-ci, qui chauffe, est-il celui de l'aile de la prison qui brûle? L'espace, on le voit, se délite. Et d'autant plus que se produit un effet d'invagination proprement labyrinthique; car dire de ce mur qu'il chauffe « comme un four », c'est sous couvert de comparaison, introduire un transit temporel assez vertigineux et le doubler d'une inversion digne d'un ruban de Möbius puisque c'est ainsi à l'extérieur du mur qu'on ressent les effets liés à son intérieur.

Comme si les hommes étaient un effet du paysage, de simples choses parmi ces choses auxquelles non seulement on les condamne à se fondre bientôt mais auxquelles aussi, en tant que Juifs, on les a d'emblée assimilés.

Croisant cette indifférenciation qui menace, une distinction, au contraire, progresse qui culminera dans le face à face entre Rapaport et l'officier mais qui commence ici – après le groupe indistinct dans lequel « il » (avait été arrêté) se fond (« on **les** fusillait par groupes »), après l'évocation des « groupes », donc, qu'il faut entendre « petits », multiples scissions du groupe initial – qui commence ici, dans la phrase suivante : « parmi ceux qui, comme lui, attendaient leur exécution, les uns étaient tombés dans une sorte de torpeur, d'autres essayaient de se sauver en recourant à des méthodes démentes » (p. 87).

JEAN-PIERRE VIDAL

Il se produit alors un phénomène capital dans la narration. Ce n'est pas seulement le fait que les « groupes » indistincts de tout à l'heure, alors uniquement caractérisés par leur nombre, celui-ci restât-il insoupçonné, sont maintenant distingués par des attitudes humaines, c'est surtout que les « méthodes démentes » auxquelles recourent certains d'entre eux pour essayer de se sauver, pourraient fort bien comprendre celle que tentera Rapaport non pas pour se sauver mais pour, en quelque sorte, sauter par dessus sa mort. En fait, pour dire le vrai, Rapaport combinera les deux : prostration et méthode démente. Mais avant de voir comment, il nous faut analyser ce qui suit immédiatement l'évocation des « méthodes démentes » : l'explicitation de l'une de ces méthodes et de l'effet pervers qu'elle n'aura sans doute pas manqué d'avoir, même si le texte n'en souffle mot.

Il se souvenait d'un jeune homme qui, ayant sauté à la gorge d'un gendarme allemand, criait qu'il n'était pas juif, mais il le criait en yiddish (et en argot), car il ne connaissait certainement pas l'allemand. (p. 87)

Cette scène est capitale, à plus d'un titre.

D'abord par ce qui arrive au jeune juif : croyant assurément, dans son ignorance, on pourrait presque dire son infatuation, mais à quelque titre, comme on sait, parler allemand²², il utilise en fait la langue même qui non

²² « Le yiddish est la principale langue utilisée au cours du dernier millénaire par les Juifs ashkénazes, c'est-à-dire les groupes juifs établis en Allemagne et en France depuis le temps de Charlemagne, en Bohême, en Pologne, en Lituanie, et dans d'autres parties de l'Europe orientale à partir du XIII^e siècle [...] Des textes anciens le nomment *taytsh* (« allemand ») ou déjà *yidish* (« juif »). De vieilles sources rabbiniques en hébreu parlent de « langue d'Ashkenaz, c'est-à-dire langue d'Allemagne ». Yitzhok Niborski, *Encyclopaedia Universalis*, vol XVIII, p. 1152. On ne saurait mieux dire l'intrication historique du yiddish et de l'allemand, langue « hôte » ou « sœur », avec tout ce que de telles appellations peuvent avoir désormais de lugubrement ironique.

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

seulement le révèle mais le dénonce, aux yeux du gendarme, comme l'un de ces « parasites » que la propagande nazie stigmatise. C'est, sans nul doute, le piège d'un schibboleth qui ainsi sur lui s'est refermé.

Ce malheureux trahit en effet dans l'espace public de l'exécution où tout voudrait que l'on essayât de se confondre avec les murs extérieurs, chose parmi les choses, un espace domestique, et doublement, puisqu'il utilise dans sa langue maternelle un niveau de langue qui, par sa trivialité revendiquée véhicule rien que par son usage la jouissance délinquante des fils avérant l'interdit maternel en le violant. Comme les « gros mots », en effet, l'argot, d'abord langue codée pour échapper à l'oreille des argousins, ou à leurs équivalents, est presque aussitôt devenue une langue « sale » de fils dressés, mais plutôt gentiment, contre l'autorité. L'utilisant à son corps défendant, le jeune juif profane ainsi doublement celle qu'il est convenu révérencieusement d'appeler « la langue de Goethe », qu'il prétend et en fait croit parler, en usant, en quelque sorte, aux oreilles du gendarme, d'un argot d'argot, d'un argot au second degré. Croyant s'enfermer à double tour dans le labyrinthe de la dénégation, il se trouve par elle expulsé, comme il était inévitable, vers l'extériorité de la mort.

On ne manquera pas, par ailleurs, de remarquer que sa situation est, malgré les apparences, semblable à celle de Hogarth dont l'arrêt de mort sera prononcé, on s'en souviendra, par l'épuisement de l'espace domestique de sa bibliothèque. Les efforts que déploie Hogarth pour convaincre son improbable lecteur qu'il n'est pas ce que la renommée et ses biographes l'ont prétendu être se retrouvent ici dans cet homme désespéré qui crie dans une langue « domestique » qu'il n'appartient pas au groupe de ceux qui la parlent; le yiddish, en effet, à la différence de l'hébreu, est la langue domestique, familiale, des Juifs ashkénazes, ce qui reprend la vérité « intérieure » de Hogarth dont, comme il le dit lui-même, rien ne prouve

JEAN-PIERRE VIDAL

qu'elle soit objectivement vraie. Les révélations de l'un sont volontaires, la révélation unique de l'autre ne l'est pas, au point d'être une véritable auto-trahison, c'est-à-dire, au fond, un suicide. Nous retrouverons d'ailleurs tous ces motifs plus loin dans l'épisode.

Mais revenons aux raisons qui rendent la scène du jeune juif particulièrement importante. Une autre de ces raisons tient au fait que, dans le processus complexe de l'individualisation qui émerge peu à peu du sein de l'indifférenciation initiale, processus que nous avons vu à l'œuvre dans le début de cet épisode, ce désespéré que sa stupidité – ou sa démence passagère – condamne, représente un point extrême : l'aporie de celui qui, voulant à toute force se fondre, se distingue, ou encore désire tant cacher sa vérité qu'il la révèle et qu'il se révèle être un « imposteur véridique ». L'oxymore dit bien, en effet, qu'il est un imposteur par ce qu'il prétend dire tout en disant le vrai par la façon même dont il le dit. C'est un autre bel exemple de ce que j'ai appelé, à propos de la lettre des étoiles, « la contagion entropique ».

Enfin, la troisième raison de l'importance de cette scène, c'est qu'elle est l'amorce d'une symétrie que viendra refermer un autre individu qui se distingue lui aussi du groupe, et qui est, littéralement, son contraire, puisque cet autre homme sorti du troupeau anonyme des fusillés correspondra à la figure du « volontaire » quand celui-ci, ici, est manifestement un « involontaire », si un tel terme peut se formuler, et que Rapaport sera, lui, dans son inaction hésitant au bord du fantasme, un « non-volontaire ». C'est d'ailleurs ici, en ponctuation de la scène du jeune yiddishophone, que Rapaport entre vraiment en scène, et pour ne plus la quitter :

Rapaport avait senti ce que cette situation avait de fou et de comique tout à la fois; immédiatement, ce qu'il estima être le plus précieux pour lui, c'était l'obligation de

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

conserver jusqu'à la fin son cerveau en bon état de fonctionnement, ce bon état qui lui avait précisément permis de conserver une distance intellectuelle par rapport à cette scène. (p. 87)

Avec cette « distance intellectuelle » et le « bon état de fonctionnement de son cerveau » qu'il voudrait garder « jusqu'à la fin » s'ouvre l'espace, déjà entrouvert – ou peut-être ouvert, au contraire, trop grand – par le jeune homme, de ce qui permet de s'abstraire au point de s'absenter : l'imaginaire salvateur ou la lucidité théorique. Que seul permet pourtant de faire naître un simple organe, pour peu qu'il reste en état de marche. L'esprit et la matière concourent pour essayer de faire sortir quelque chose – mais quoi? – de la situation insane dans laquelle ils sont tous les deux pris.

Puis vient la tentation – ou la consolation – mystique : ce que l'on tentera de faire survivre à la situation sera donc, à n'en pas douter, quelque chose qui pourrait bien s'appeler l'âme :

Il devait pourtant – il me l'expliquait objectivement et lentement, comme à un homme de l'« autre côté », par définition incapable de comprendre quoi que ce soit à de telles expériences – découvrir quelque valeur extérieure, n'importe quoi pour soutenir son intellect, et comme c'était au plus haut point impossible, il décida de croire à la réincarnation (p. 87-88)

On tourne décidément de bien des façons autour de ce mur derrière lequel on exécute et qui n'est peut-être que la matérialisation visible du « mur » d'inconnaissance de la mort : Hogarth est évidemment « de l'autre côté », non seulement parce que sa situation historique et géographique est tout autre et donc qu'il n'aurait jamais pu vivre une telle situation; à la limite, parce qu'il est un « gentil », l'autre

JEAN-PIERRE VIDAL

côté étant dès lors une désignation religieuse ou, à tout le moins, culturelle. Mais aussi, peut-être, parce qu'il n'est pas cet hybride qu'incarne Rapaport, savant **et** philosophe, quand lui n'est que savant. Quant à Rapaport, s'il cherche à se soustraire à la situation, c'est au niveau de l'imaginaire et de la conscience qu'il faut « soutenir » à l'aide d'une « valeur extérieure » : c'est encore l'image du mur, un mur de soutènement, en l'occurrence, mais abstraite, réduite à son principe : la séparation entre un intérieur et un extérieur. Et comme le mur chauffant de tout à l'heure, cet « extérieure » qui le manifeste est porteur d'ambiguïté, non plus parce que s'y déportent les qualités et les effets de l'intérieur, mais parce que cette extériorité est celle d'un espace ambigu : à quoi, en effet, la valeur que cherche Rapaport, est-elle « extérieure »? Bien sûr, d'abord à la situation et à son cadre physique dans lequel, pourtant, il va trouver, nous le verrons, au moins le support, le prétexte ou, mieux encore, l'image de cette valeur. Mais aussi et surtout à lui-même, puisque la solution trouvée, reposant sur une sortie hors de soi doublée d'un retour mais ailleurs, le projette d'abord dans un autre temps : le futur de sa mort qu'est cette réincarnation où il reviendra autre, ailleurs, plus tard. Moi, maintenant, ici génèrent le fantasme de l'autre moi, plus tard, ailleurs.

On notera qu'il « décide » d'y croire, ce qui veut dire qu'au fond il n'y croit pas, si du moins la croyance est ce mouvement de l'esprit qui n'admet plus le choix. Le mouvement de son esprit, ici, ressemble donc fortement à une forme de prétérition, puisque le texte dit d'un même mouvement qu'il croit et qu'il ne croit pas. Si, plus tard, l'équipe de savants dont il fera partie aura pour but de prévenir la fin de l'humanité ou de favoriser l'accélération de son développement, l'effort de son esprit est ici, maintenant, tout entier tendu vers ce qui l'attendra, lui, après sa mort, puisque celle-ci est perçue comme inéluctable. Cette mort imminente, il faut la rendre la moins pénible possible, non pas en essayant d'éviter la douleur physique de l'exécution, mais en niant l'anéantissement

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

qu'elle annonce; sans cette certitude de la fin « totale » et définitive, la mort n'est jamais qu'un mauvais moment à passer. Soucieux d'enjamber sa mort, Rapaport trouve une parade qui n'est, en fait, dérisoire qu'en apparence. Car ajouter foi suffira, en occupant l'âme, à faire dépasser l'instant. Comme si le pire, dans la mort, c'était ce bref instant du passage qu'il ne faut décidément pas aborder avec une âme incertaine. « Décider » de croire, comme le fait Rapaport, c'est se livrer à une opération mentale digne du pari de Pascal, un acte de volition qui, au mieux, indique qu'il n'avait pas, avant, la moindre certitude quant à la véracité de cette doctrine, au pire, qu'il était persuadé de sa fausseté, mais que maintenant qu'il n'a, comme le parieur de Pascal, plus rien à perdre, il vaut mieux pour sa santé mentale, dût-elle être provisoire, parier sur le mieux : une forme de survie.

Que son expérience personnelle trouve un écho, plus tard, dans son expérience d'équipier au sein du projet « Master's voice », c'est ce que permet de penser telle formule de Levinas à propos de ce qu'il appelle « l'inconnu de la mort » qui pour lui « signifie que la relation même avec la mort ne peut se faire dans la lumière; que le sujet est en relation avec ce qui ne vient pas de lui. Nous pourrions dire qu'il est en relation avec le mystère²³ ». Et si la mort pouvait aussi être une « mauvaise nouvelle des étoiles », pour reprendre la formule de Paul Klee? Si l'expérience minuscule et intime débouchait d'emblée sur l'expérience cosmique? On n'est pas très loin, dans cet espace qui s'ouvre du néant à l'infini, de Pascal et de son célèbre « le silence de ces espaces infinis m'effraie ». La réincarnation, anamorphose absolue où le sujet débouche sur un inconnu déjà collectif mais qui reste encore lui, est sans doute, pour ceux qui y croient, la réponse ultime au silence cosmique.

²³ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983, p. 56.

JEAN-PIERRE VIDAL

Elle m'intéresse surtout ici, outre ce qu'elle montre de l'attitude de Rapaport et de ses efforts désespérés pour sortir du cadre où il est pris tel un papillon épinglé, en ce que, figure d'anamorphose, elle participe de façon particulièrement congruente et même exemplaire à l'économie scripturale du texte : elle n'est pas loin, en effet, d'être la représentation idéale de ces transformations à vue, de ces transmigrations, du décor au sujet et du sujet aux autres, qui modulent, à travers singulier et pluriel, la mélodie de l'altérité.

Ironiquement, puisque le lecteur reçoit un récit censé venir de Rapaport, par le biais de Hogarth et surtout celui d'un Juif polonais nommé Stanislas Lem, la réception et la lecture deviennent des preuves de la métempsychose. La littérature n'est-elle pas un transfert d'âmes au delà de l'ici maintenant où nos identités sont engluées? La fiction, une forme de vampirisme?

Reste que dans son ici-maintenant d'alors (et d'ailleurs), Rapaport, auquel « il aurait suffi de conserver cette croyance pendant quinze à vingt minutes », est incapable de réussir à croire « de façon abstraite ». Il lui faut une image, un point sur lequel s'orienter dans sa traversée de la mort. Et ce qui va venir trouer comme une apothéose l'obscurité de son doute, c'est l'apparition sidérante, ravageuse, extatique de l'altérité absolue. Il découvre « dans le groupe des officiers éloignés du lieu de l'exécution, un homme qui se distinguait par son apparence » (p. 88). Cet homme est, bien sûr, un cliché, dans tous les sens du terme :

Il me le décrit comme s'il avait sa photographie sous les yeux. C'était un jeune dieu de la guerre, parfait, grand, beau, en uniforme de campagne, dont les galons d'argent avaient comme viré au gris ou s'étaient cendrés sous l'effet de la chaleur; il avait tout son équipement, la Croix de fer au dessous du col, la lorgnette dans son étui sur la

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

poitrine, un casque profond, un revolver dont la crosse était commodément glissée vers la boucle du ceinturon et dans sa main gantée, un mouchoir propre et bien plié, qu'il portait par moments à ses narines, car les exécutions duraient depuis si longtemps – depuis le petit matin – que les flammes avaient déjà gagné les corps de ceux qui, dans le coin de la cour, avaient été fusillés plus tôt, et que soufflait de là la chaude puanteur des corps consumés.
(p. 88)

Il faut souligner l'extraordinaire morceau d'écriture que représente la description de cette apparition. Du « jeune dieu de la guerre » aux « corps consumés », le texte décrit une absence; un mannequin réduit à l'équipement qu'il porte : un équipement fait, bien entendu, des signes de la guerre, mais des signes qui en disent surtout la distance : les trophées (médaille qu'on reçoit, gallons qu'on prend, après), le casque « profond » qui isole, les jumelles qui disent l'éloignement, le revolver inutilisé, à la ceinture, et jusqu'à ce mouchoir de salon, qu'on imagine parfumé comme celui d'un petit marquis. De plus, il est cadré à hauteur de poitrine, en plan américain donc, comme pour souligner le côté visiblement « glamour » de cette image de star que tous nos écrans ont répercutée pratiquement à l'infini depuis, au moins, *La grande illusion* et dont tant d'acteurs, pas nécessairement allemands, ont fait leur spécialité : le junker prussien, élégant, cultivé, poli, courageux, impitoyable, monstrueux. La belle et la bête en un seul corps.

Ici, pas de visage, pas de regard, à peine le trou implicite des narines que vient combler ce mouchoir, touche assassine. Les corps des autres ne sont à ce dieu que des émanations, des remugles, comme l'odeur d'un sacrifice qui ne lui agréerait point. Le mouchoir seul fait prendre conscience de ce qu'il cache. Rapaport « ne s'était lui-même rendu compte de la présence de ce douceâtre relent de

JEAN-PIERRE VIDAL

cadavre dans l'air que lorsqu'il vit le mouchoir dans la main de l'officier qu'il observait ».

Et Rapaport, dans cette scène de séduction²⁴ que son humour grinçant rend littéralement insoutenable, ramasse le mouchoir : « Il se dit alors qu'à l'instant où il serait fusillé, il se réincarnerait en cet Allemand. » Comme s'il devait ainsi réaliser le rêve du jeune désespéré de tout à l'heure. Ou accuser le coup de bistouri évoqué par Hogarth et devenir brusquement ce « maniaque dégénéré » caché hypocritement (cette fois-ci au sens original, grec, du mot : acteur) sous une enveloppe magnifique.

Or, le bel officier nazi représente la « fin », dans tous les sens, du Juif et l'on peut imaginer que, par contraste, dans son désir de changer de peau pour passer le cap de la mort, Rapaport se voit lui-même laid, huileux, crochu, tel que la propagande nazie a représenté le Juif. Mais ce n'est pas seulement l'ironique fin du « problème » juif que la transformation de Rapaport en son contraire consommerait, c'est aussi la fin de toute différenciation, de toute altérité, qui se dirait apocalyptiquement dans l'assomption définitive de l'Autre. Toute l'humanité se serait résorbée en lui, précisément au moment même, immobilisé dans l'histoire elle aussi terminée, où sa barbarie vient, lui, de le faire sortir de l'humanité. C'est un instant d'éternité que ce *Big Crunch* entrevu, le temps d'un fantasme conscient, par ce Juif qui veut s'abolir, se nier, pour mieux se survivre. Et il y a dans cette scène extraordinaire comme une transcription ironique du mystère du Christ, devenu homme pour que l'homme devienne Dieu.

Encore faut-il ne pas oublier que la métempsychose, c'est la mort sans son éternité, la fin sans son irrémédiable, l'extinction mais comme d'une lampe que le lendemain rallumera autre. Aussi ne s'agit-il toujours pour Rapaport

²⁴ On pourra lire, quelques lignes plus bas : « Eh oui, plus il [Rapaport] regardait longuement et avidement l'écu... »

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

que de passer un moment, « quinze à vingt minutes » tout au plus.

Entre le juif et le nazi se déploie un temps qui inscrit leur ponctualité partagée (encore que l'officier, lui, se soit justement, le texte y insiste, retranché de cette ponctualité) dans une continuité temporelle : l'histoire les a placés **par hasard** côte à côte, contemporains, partageant le même espace, le fantasme de Rapaport les réinscrit **par nécessité** en succession, avec cette ironie particulière que celui dont on veut éradiquer de la surface de la terre la communauté tout entière se projette comme survivant dans l'un des instruments individuels de cette éradication.

En plaçant face à face, de façon archétypale, le savant juif et le « dieu » nazi, Lem répercute le face à face entre les déchiffreurs frustrés et la voix du maître. La victime et le monstre, dans l'exemplarité de leur rencontre agonique, semblent également dire qu'il n'est pas d'aventure strictement individuelle : tout comme la science devant l'univers, toute entreprise humaine, à quelque niveau qu'elle s'inscrive, engage la communauté tout entière. Après tout, le théâtre grec ne faisait pas autre chose qui organisait déjà des faces à faces monumentaux devant un public dont la fonction citoyenne exigeait qu'il se projetât dans l'entre-deux de cette opposition et qu'il balisât d'un choix éthique personnel l'espace formé par cet entre-deux. Car il dépend de nous que le monstre soit notre avenir ou notre passé. Il est, de toute façon, l'horizon de notre regard. Mais un horizon qui se découpe en autant d'étapes, en autant de plans, de transformations et de progressions que la profondeur de champ permet d'en discerner.

La survie est toujours, je l'ai dit, le lieu de l'autre, et d'autant plus qu'il est l'agent, immédiat ou différé, de votre mort. Ici, justement, le texte distingue soigneusement, au niveau de leurs attitudes respectives quant à la scène qu'ils jouent, l'agent principal, éloigné au point de paraître absent, de ses instruments immédiats, les simples soldats

JEAN-PIERRE VIDAL

qu'il commande; lui suscite chez Rapaport « une sorte d'admiration » parce qu'il est ce

jeune dieu qui dirigeait si parfaitement toute l'opération, sans bouger de place, sans crier, sans tomber en transe saoul à demi, sans battre ni donner de coups de pieds comme le faisaient ses sous-ordres à la plaque de fer sur la poitrine (p. 89).

Ceux-ci, donc (et l'on remarquera le discret transit de la « Croix de fer » à la « plaque de fer » sur la poitrine) doivent se forcer à la haine alors que le bel officier est aussi indifférent que s'il n'était pas là, que s'il ne participait pas du même espace, que si un autre mur que celui derrière lequel on fusille l'isolait de ses œuvres de mort :

En cet instant, Rapaport avait même compris que ces sous-ordres devaient se conduire précisément ainsi, qu'ils se cachaient de leurs victimes dans la haine qu'ils leur portaient, haine que sans actes brutaux ils n'auraient su provoquer. (*Ibid.*)

Comme on voit, la haine est à la fois pour eux un refuge et l'effet volontairement provoqué d'une violence qui est une forme de honte : des corps que l'on broie doit naître l'abstraction de la haine, vertigineuse métalepse où l'antécédent devient le conséquent, et dans cette haine se trouvera une façon de s'abstraire, d'échapper, comme Rapaport le faisait avec sa folle croyance, à la monstruosité. Et de même que Rapaport avait besoin d'un corps pour ancrer son fantasme, les soldats ont besoin de corps martyrisés pour faire surgir le leur.

Dans cette scène, dont chacun, sauf le dieu qui n'y est pas vraiment²⁵, semble vouloir sortir, un autre des acteurs

²⁵ À preuve, encore, cet extrait : « Dans l'air volaient des flocons de suie soufflés par la chaleur qui montait de l'incendie; derrière les murs épais, à travers les fenêtres grillagées dépourvues de vitres, hurlaient les flammes,

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

offre à Rapaport une porte de sortie, cette fois moins abstraite, plus situationnelle; c'est le « volontaire » que j'évoquais tout à l'heure à propos de celui que j'appelais son contraire. Rapaport est tenté de tenir ce rôle. Notons qu'il s'agit doublement d'un rôle, car d'une part tout volontaire, qui, par définition, peut être n'importe qui, est un homme qui choisit de transformer le hasard en destin par l'occupation délibérée d'un point de l'espace temps (le volontaire est toujours une réponse à une convocation, un appel entendu); d'autre part, parce que dans la ponctualité de cette scène-ci, il s'agit, expressément, d'un spectacle et d'un spectacle qui, comme le faisaient les fantasmes évoqués antérieurement, efface la mort. Non plus maintenant par une opération mentale mais en mettant fin, pour de bon, aux exécutions : « Soudain, la porte cochère s'ouvrit et un groupe d'opérateurs de cinéma pénétra dans la cour. Des ordres furent transmis en allemand et le tir cessa immédiatement. » (p. 89) Autre forme de métempsychose, le cinéma ou la transformation définitive, par delà la mort, des corps en images, par l'abstraction en quoi il transforme la situation.

L'apparition du cinéma s'entoure de tout le mystère d'un *deus ex machina* : rien n'est dit de ses raisons, sinon qu'elles restent, à ce jour, obscures : « Rapaport ne sut jamais, ni alors, ni lorsqu'il me le raconta, ce qui s'était passé » (p. 89). Tout se déroule dès lors, comme en un rêve, comme si Rapaport était déjà de l'autre côté de son désir, et comme derrière la caméra :

Les rescapés furent mis en rangs et filmés,
après quoi l'officier au mouchoir réclama un
volontaire. Rapaport se rendit immédiatement
compte qu'il devait sortir du rang. Il ne savait
pas bien pourquoi au fait il le devait, mais il

mais pas un flocon de suie ne tomba sur l'officier et son mouchoir blanc. » (p. 89) On remarquera, ici encore, la succession des plans qui déploient la profondeur du champ depuis l'incendie jusqu'au mouchoir.

JEAN-PIERRE VIDAL

n'en sentait pas moins que s'il ne le faisait pas, ce serait pour lui quelque chose de terrible. Il en était parvenu au point où toute la force de la décision spirituelle devait se transformer en un pas en avant. (*Ibid.*)

Curieusement, l'irruption du cinéma dans le cadre commande une transcription « réaliste » de la scène extatique de tout à l'heure : ce n'est plus pour garder son esprit assez fort que Rapaport s'imagine dans le corps de l'officier mais c'est « la force de la décision spirituelle » qui lui commande de faire avancer son corps à lui à la rencontre de celui de ce même officier : la projection fantasmatique dans le temps et dans l'autre a cédé la place à l'idée d'un mouvement à inscrire dans l'espace, comme sur un échiquier celui d'une pièce qu'on déplace, en réponse.

Et de même qu'il « décidait » de façon délibérée de croire, il « sait » fort bien ce qu'implique pour lui le jeu du volontaire :

Rapaport, en tant que docteur en philosophie, ayant à son actif une excellente dissertation en logique qui lui avait valu son titre scientifique, n'avait évidemment pas besoin de tout un appareil de syllogismes pour comprendre que si personne ne sortait du rang, ils allaient tous périr, et que par conséquent celui qui allait à présent le faire ne risquait rien en fait. (p. 90)

Ce qu'il faut entendre par là, en réalité, c'est que ce volontaire ne risquait rien « de plus » que ce qui risquait d'advenir aux autres et qu'il avait une chance, à cause de cette absence même de surcroît, dirait-on, de s'en tirer.

Rapaport ne bronche pas et laisse le soin à un autre volontaire d'aller, derrière le mur des exécutions, distribuer les coups de grâce à ses compagnons d'infortune, puisque c'était de cela finalement qu'il s'agissait. Après quoi, comme

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

dans un rêve, les Allemands s'en vont et laissent les Juifs à eux-mêmes, inexplicablement libres.

Il y a décidément du Borgès dans cet épisode, le Borgès des « Ruines circulaires » ou de « L'écriture du dieu », car il s'agit de l'aventure d'un homme qui vit la réalité qui le menace comme si c'était lui qui la rêvait et comme si son rêve était un échiquier où des figures symboliques qui sont autant de possibles de lui-même lui proposaient des parcours et des saluts divers, joués au gré d'identités empruntées à loisir, comme des rôles. Arrivé par hasard sur les lieux de la partie, il songe à jouer tantôt le roi nazi, tantôt le cavalier juif qu'est le « volontaire », tout en jetant un œil – dans toute cette scène, il n'est d'ailleurs, on l'oublie un peu, à suivre les tribulations de l'écriture, qu'un regard; un regard comme hébété par l'horreur, hypnotisé par la monstruosité – sur les autres pièces : le fou yiddish, les pions allemands. Car tout l'épisode est disposé selon une symétrie que j'espère avoir fait ressortir, une symétrie où nul élément n'apparaît qu'il ne soit presque aussitôt transformé, dans une suite de variations, des juifs indistincts au jeune parlant yiddish puis au volontaire, et du dieu distant à ses sbires cachés dans leur haine.

C'est que dans le face à face avec l'Autre, la continuité spatio-temporelle de la condition humaine se marque à travers le discontinu des circonstances, des lieux, des comportements et des individualités, à partir du hasard des naissances, mais dans l'engagement des rôles acceptés ou refusés. Elle se joue tout autant dans le rapport, sans cesse reconduit, sans cesse transformé, entre le corps ou la matière et l'esprit ou ce que les Stoïciens nommaient les incorporels.

Et si l'on est toujours le substitut ou le successeur de quelqu'un, son instrument ou son agent, son fantasme ou celui qui le rêve, c'est que c'est là notre façon, plurielle et incertaine, d'être, à nous tous et plus encore, le Maître dont la voix s'entend, incernable et souveraine, partout.

JEAN-PIERRE VIDAL

La géométrie variable du sujet

L'Autre est toujours au bout de notre regard et ce regard, sa simple présence ou sa simple évocation, suffisent à nous le renvoyer comme une arme de jet qui se fiche en nous et nous fend. Et ce parcours immobile, ce va-et-vient qui ne dure qu'un instant, mais un instant où vient se prendre l'éternité tout entière puisqu'il s'agit de notre être et non plus seulement de notre vie, cet espace, c'est le temps, presque immobile, de la variation. Toute l'éternité fragile de la musique est dans ce « presque » qui bat. De l'Autre à nous, en nous et par nous. Pas étonnant que la formulation évoque quelque parole sacrée, relent d'évangile ou écho de messe. Dieu n'est jamais, après tout, que notre multiple encore multiplié.

L'altérité absolue est, certes, une entropie majuscule, mais il en est un bon usage, comme il en est un de la monstruosité avec laquelle elle se confond : parvenir à la regarder en face, à la contempler (*theorein* disaient les Grecs, d'un mot qui récupérait à la fois Dieu, l'apparaître et le théâtre) c'est s'en trouver distinct et avoir lieu de cette distinction même. Sans répit ni trêve.

Produit de germes appariés depuis le fond du chaos et du hasard, menacé sitôt et sans cesse d'éparpillement, l'individu n'est que provisoirement une unité. Et encore, quand il le veut bien! Et tant qu'il a la force de le bien vouloir parmi l'assaut des circonstances. Car nous sommes irrémédiablement rongés de diversité centrifuge, tenaillés d'incertain qui implose. Au point de devenir facilement, sous l'obtusité éloquente du nombre, cette bête muette et veule, de la chair à masse, un petit enclos d'entropie, ouvert à tous les vents de la déshumanisation.

Mais c'est aussi notre façon d'accueillir en nous l'infini.

Et le texte de Lem, avec la quasi-diaabolique efficacité de sa composition labyrinthique, nous en offre l'épreuve, sous

UN MAUVAIS MOMENT À PASSER

la forme variationnelle de diverses scénarisations emblématiques. L'œuvre présente ainsi l'image d'une structure en quelque sorte ondulatoire, chacune des fictions autonomes dont elle est tissée s'arrimant par quelque trait et de quelque façon au motif apocalyptique central.

Car *La Voix du maître* met en scène une situation qui emprunte à l'Apocalypse, dans toute la résonance que celle-ci peut avoir, et singulièrement en ce qui a trait au jugement dernier. Mais si c'est à l'humanité, sous la forme d'un petit nombre d'élus, les meilleurs scientifiques de la planète, que revient ce jugement, puisque la sanction des faits qui résultera de leur décision risque d'être finale, toute erreur d'évaluation pouvant entraîner l'anéantissement de la planète; si c'est, donc, à une humanité choisie que s'adresse l'énigme d'un quitte ou double, d'un bien incommensurable ou du mal absolu, c'est sans doute parce que, comme le disait Dostoïevski, « chacun est responsable devant tous ». Mais c'est surtout que ce chacun doit se rendre digne de tous, si du moins par « tous » on entend bien plus que les simples contemporains.

Chacun, c'est-à-dire mon moi prochain, l'*alter ego* que m'est tout un chacun, du moins quand il ne se contente pas d'être n'importe qui mais me renvoie, souverainement, la balle de l'altérité.

Avec mon regard.