

MYTHOLOGIES CITADINES ORDINAIRES

Pierre-Jean Le Quéau¹

L'ennui... À l'homme pourvu de dieux, l'ennui est inconnu. L'ennui est l'absence de mythologie.

Fernando Pessoa

La rumeur tisse une toile dans la ville, une toile invisible et sonore que seuls les anges, en vérité, peuvent entendre. Un bourdonnement bas et continu qui connaît ses flux et ses reflux... comme le mouvement perpétuel et cyclique qui fait la trame de nos jours. Mais cette unité n'est qu'apparente: la rumeur n'est pas... Ou plutôt elle est plurielle, par nature. Ce sont des millions de voix qui produisent ce ronronnement, des millions de voix qui s'ignorent ou se coupent, se choquent et rebondissent. La grande rumeur est une illusion, ce sont des voix multiples qui, sur un mode mineur, inventent et créent à chaque instant une nouvelle histoire, une autre fable.

Il ne s'agit pas d'entendre, dans ce concert *a cappella*, un seul grand récit qui reviendrait comme un thème, un leitmotiv. De ce point de vue, la rumeur de la ville n'est rien d'autre qu'une cacophonie, sans même l'unisson de la clameur d'une foule. Rien que les voix ténues des innombrables destins individuels qui tentent de se dire en couvrant le bruit des opinions. Car le gros de la rumeur comprend tout ce que peut supposer l'agitation humaine comme paroles futiles: des salutations distinguées, des

¹ Pierre-Jean Le Quéau termine actuellement une thèse de doctorat (sociologie) à la Sorbonne. Il anime par ailleurs le Groupe d'études sur le mythe et le monde imaginal (GEMMI) rattaché au Centre d'études sur l'actuel et le quotidien (CEAQ-U. de Paris V).

regrets éternels, des excuses, des insultes, des promesses et des discours... non exhaustivement. Autant de mots-monnaies d'échange plus ou moins impersonnels, de petits trajets allers-retours obligés que tout un chacun doit emprunter pour entrer dans le trafic. Mais au fond de tout ce verbiage, il y a un trésor sacré: le récit de soi qui est comme la promenade dominicale au bord de soi: à la fois des sentiers battus mais toujours recommencée, redécouverte.

À l'occasion du récit, le citadin emprunte le parcours de l'Arpenteur qui tente de circonscrire un Je-ne-sais-quoi qui est au «centre». Comme il aime entretenir le rêve que la ville a un «milieu» — c'est déjà presque une âme — le citadin, inlassablement, déambule dans son histoire et tente de parvenir au cœur de ce qu'il est. Or cette activité, tout en étant banale, n'est pas anodine car le récit de soi est l'occasion de s'approprier une part du pouvoir du démiurge. *Au commencement était le verbe.*

Le récit ouvre une béance dans l'ordre statique des choses. Il est le canal par lequel s'écoulent et circulent des forces et des enjeux reliant le sujet à une totalité cosmique. Il est, finalement, un instant de pure religiosité pendant lequel l'homme, se confessant, se convertit, c'est-à-dire: se retourne sur lui-même et se transforme. Et le plus miraculeux est qu'il le fasse sur un mode tout à fait inattendu: le récit est un espace sacré où se déploie la pensée d'un sauvage que la ville — lieu profane par excellence — et la Modernité voulaient à tout jamais faire disparaître dans les limbes obscurs du commencement de l'Histoire.

Spleen

La première caractéristique de l'homme urbain, c'est qu'il est bavard: il parle et raconte beaucoup; il *se* raconte beaucoup. Dans les bars, au travail: mise en scène de soi de la vie quotidienne. La ville, d'une certaine manière, oblige à se définir, à dire qui on est, non seulement dans son «état» (la carte de

visite suffit pour ça) mais «au fond», «en vérité». Les lieux de la confession: n'importe lesquels, pourvu qu'il y ait une oreille complice... ne serait qu'un moment. Passe-temps ordinaire du citadin.

On ne peut pas s'empêcher de penser que cette logorrhée repose sur un manque essentiel: une expérience douloureuse du vide, un pathos de l'incomplétude. La ville en effet ne s'est pas construite sans couper le sujet des rapports qui le constituaient: son environnement naturel et biologique, même, si l'on pense à ses ancêtres, son lignage. Elle a rompu radicalement l'échange avec les rapports déterminants, c'est-à-dire qu'elle en a détruit la réversibilité, en enfermant le sujet dans un espace clos — la ville, dit Jean Duvignaud², est d'abord dans cette frontière dessinée par Romulus avec sa charrue — et en linéarisant le temps. Il est possible que le citadin d'alors ressentit un moment la joie de la libération: il devenait enfin le centre de gravité de sa propre existence. Mais celui d'aujourd'hui éprouve une terrible nostalgie et l'impression de liberté a cédé la place à un amer désenchantement. L'homme de la ville fait l'expérience du désespoir véritable qu'annonce Kierkegaard au commencement de son traité sur la «maladie mortelle»: *l'homme est un rapport qui se rapporte à lui-même et, ce faisant, à un autre*³. C'est ce sens de l'Autre que le citadin éprouve comme on ressent une absence.

Le désespoir, ajoute Kierkegaard, est un péché mortel mais en vérité, c'est un péché très ancien, jadis le privilège des cénobites. Dès l'origine, il figure parmi les huit démons capitaux définis par Evagre Le Pontique: «*le démon de l'Acédie qui est appelé démon de midi est le plus pesant de tous, il attaque le moine vers la quatrième heure et assiège son âme jusqu'à la*

² Jean Duvignaud, *Lieux et non-lieux*, Paris, Galilée, 1977. Voir aussi Max Weber, *La ville*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

³ Søren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1949, p. 57.

huitième heure»⁴. Bien que Cassien ait parfaitement démontré en quoi les deux péchés différaient — l'acédie naît et grandit dans les âmes sans aucune cause extérieure — Grégoire Le Grand considère qu'elle n'est qu'une catégorie de la Tristesse. Hugues de Saint-Victor lui redonne sa place, au douzième siècle, dans le septuaire des vices désormais fixé — «*Il y a donc sept vices capitaux. Ce sont les sources et les abysses d'où sortent les fleuves de Babylone*»⁵ — mais elle ne connaîtra pas une grande postérité. À la fin du Moyen-Âge, elle sera définitivement remplacée par la Paresse parce que son usage s'était sans doute révélé trop peu adapté à la vie des laïcs... La paresse: ce qu'en *clerjouis*, dira Laurent d'Orléans, on appelle acédie.

Tout à tour, l'acédie désigne: la négligence, l'indifférence, la tristesse, le chagrin, l'ennui ou le découragement. Elle sera plus tard associée à la mélancolie, en particulier dans le monachisme. Il s'agit toujours de la tentation de se croire abandonné de Dieu. Comme le rappelle Origène, qui consacre aussi quelques développements à ce péché dans son *Traité des Principes*, la création du monde est *katabolé*, c'est-à-dire dégradation, mise à bas, et l'acédie est la crainte de s'être vu à jamais séparé du principe divin. C'est en ces termes que le mot conserve aujourd'hui toute son actualité et peut permettre de comprendre ce qu'est l'Ennui du citadin moderne. Le désespoir, pour cela, a trop été galvaudé par un romantisme parfois de mauvais aloi.

Ce discours peut surprendre, tant il est vrai qu'on a l'habitude de concevoir la ville *a contrario* comme le lieu de la contrainte: le supplice des huit heures de boulot et l'enfer du métro. Une écoute attentive des récits qui se murmurent ou se clament au détour d'une flânerie urbaine, laisse cependant transparaitre que l'expérience de la ville est celle de l'absolue —

⁴ Evagre Le Pontique, *Traité pratique (ou Le Moine)*, 12, Paris, Éd. du Cerf, 1971.

⁵ Hugues de Saint-Victor, «De Quinque Septenis», dans *Six Opuscles spirituels*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1980, p. 103.

insoutenable? — liberté en ce sens que tout y est possible... On pourrait reprendre le mot de Bossuet: il s'agit d'une «liberté errante». Tous ceux qui ont approché, intimement, la «poétique de la ville», l'ont bien dit: à toutes les contraintes que le système veut lui imposer, le citoyen peut opposer une ruse qui vise à la «retourner» ou le soustraire à son emprise⁶. Le problème du citoyen n'est pas une question de «tactique» mais plutôt de «stratégie» en ce sens qu'il réside moins dans la capacité du joueur à pouvoir jouer des coups qu'à concevoir un sens général à la partie en cours... nécessairement.

L'Ennui, autrement dit, c'est moins les ennuis qui font la réflexion quotidienne — ceux-ci peuvent même parfois sauver de l'Ennui — que l'absence de cette main invisible de Fernando Pessoa, qui guide comme celle d'un père:

L'ennui, c'est peut-être au fond l'insatisfaction de notre âme intime à laquelle nous n'avons pas donné de croyance, l'affliction de l'enfant triste que nous sommes, intimement, et à qui nous n'avons pas acheté son jouet divin.⁷

C'est cet Ennui fondamental que disent, tout d'abord, ces récits de vie; c'est cette absence du Père que traduit la quête obsessionnelle de l'origine et du Soi authentique. «Qui suis-je» est la question qui hante le citoyen — comme Dédalus, le héros-arpenteur de James Joyce, qui déambule à la recherche d'un temps perdu à travers les rues de Dublin.

Cette question n'est pas sans rappeler la lancinante interrogation qui tourmentait les gnostiques, elle se prolonge, inmanquablement, vers le divin: «Je sens que je ne suis pas, au

⁶ Voir, notamment Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984; et Michel de Certeau, «Arts de Faire», dans *L'invention du quotidien*, Tome 1, Paris, U.G.É. 10/18, 1980.

⁷ Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 169.

fond, ce à quoi je ressemble. Je sais qu'il y a en moi quelque chose d'authentique et de sacré qui pourrait être le Noûs, l'Esprit de Lumière prisonnier en la Matière, et que je te révèle maintenant, à toi qui m'écoute».

Le citoyen moderne, comme un nouveau gnostique, fait bien une expérience douloureuse du monde et trouve dans le récit qu'il fait et refait de lui-même un moyen d'amoindrir, dans une certaine mesure, le feu de cette souffrance, l'intensité de cette absence. Cela veut-il pour autant dire que le récit remplit cette fonction compensatrice que Roger Caillois dit être le propre du mythe: «*L'image idéale de compensation qui colore de grandeur notre âme humiliée*»?⁸ Le terme de fonction est un peu dérangent: il laisse supposer qu'il y aurait d'abord le ressentiment de la douleur puis, comme dans un second temps, une tentative de s'en délivrer. Or la douleur et le récit sont deux aspects d'une même chose; à la limite, le second pourrait être la forme de la première. Le récit, parce qu'il est une manifestation de la faculté imageante, comme l'a défini Gilbert Durand, dépasse toute réduction fonctionnaliste en même temps qu'il échappe à tout projet individuel. Le récit est tout à la fois souvenir de l'origine divine; expression de la douleur ressentie après la Catastrophe — pour reprendre un terme cher à Henry Corbin qui fait écho à celui d'Origène — par laquelle nous nous trouvons séparé du principe originel; désir de retour ou, pour mieux dire, de ré-intégration dans la Totalité. D'ailleurs c'est un peu plus qu'un désir: il est déjà un retour en acte.

Henry Corbin est un des rares scientifiques qui ait accordé toute son attention à cette conception de la douleur. Le plus souvent, en effet, elle est limitée dans le champ de la psychologie ou, dans le meilleur des cas, celui de la philosophie, mais à chaque fois elle apparaît comme un fait unilatéralement destructeur. Ce n'est finalement que très récemment que le délire qui, comme le récit, est une tentative de traduction de la douleur

⁸ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 26.

ressentie, a conquis un statut dans la théorie psychologique — et encore cela n'est-il pas toujours le cas. Henry Corbin, comme nul autre, a mis en évidence le caractère inhérent à la nature humaine de la douleur et son aspect fondateur. Elle provient, selon lui, de la conscience que l'homme a de son individuation. Mais son raisonnement est plus subtil que celui qui consiste à réduire la question à ce simpliste discours sur l'individualisme: pour lui, la douleur réside moins dans le principe d'individuation par lequel le principe générateur se manifeste et, finalement, est ce qu'il est... C'est la rupture définitive de l'échange, l'impossible retour de l'étant dans l'Être⁹. Autrement dit, c'est moins de la chute dans le monde dont l'homme souffre, c'est de l'absolutisation de l'individuation, l'impossible réversibilité du processus.

De ce point de vue, le récit est une *confessio* dans le sens gnostique du terme: c'est-à-dire souffrance et changement d'état d'esprit qui implique un retour. Le récit est donc une *métanoïa* dans les deux sens originels du terme¹⁰ ou, si l'on préfère le terme que Corbin exhume de la théosophie persane: *Tawhîd*, intégration, retour perpétuel à l'origine.

Récit et intégration

Le récit est un pont jeté entre soi et les autres, une technique primaire de désindividuation qui restaure un peu de cet échange

⁹ Henry Corbin, «De la théologie apophasique comme antidote du nihilisme», dans *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, L'Herne, 1981, pp. 213 à 255.

¹⁰ Traditionnellement le mot traduit en grec et dans l'Ancien Testament des mots hébraïques de deux racines différentes: d'une part, ceux qui dérivent de *shûb* qui renvoie au sens concret de demi-tour; et, d'autre part, ceux qui découlent de *niham* dont la racine a aussi bien donné réfléchir que sangloter, regretter... Voir le *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, Tome X, Paris, Beauchêne, 1980.

rompu par la Modernité car il ne permet pas seulement que soi participe à l'Autre, mais aussi que l'Autre participe du soi.

La notion d'intégration est actuellement très en vogue de ce côté-ci de l'Atlantique mais elle reste confinée dans un registre assez technique de la sociologie ou de la psychologie du travail social: on parle volontiers de l'intégration de soi ou bien celle de l'Autre (l'étranger, le marginal, à coup sûr) dans le collectif. Pourtant la dimension anthropologique qu'elle mérite, tout en rendant compte de chacun de ces aspects particuliers, montre les rapports qu'ils entretiennent entre eux dans une totalité organique indécomposable.

Dans le registre des situations extrêmes, ou pathologiques, nombreux sont les auteurs qui ont mis en lumière l'efficacité du récit. On doit particulièrement à Bettelheim d'avoir évoqué l'intégration de soi et démontré son intérêt pour la constitution du sujet: le récit produit un ciment entre les différentes parties de soi et celui qui a vécu une expérience extrêmement éloignée de celle que vit tout un chacun dans sa vie quotidienne, y trouve comme une consolation et un commencement d'acceptation de lui-même et des autres. La psychanalyse, bien sûr, avait déjà démontré l'efficacité de l'anamnèse et du récit pour remonter à la source du traumatisme et résoudre la douloureuse question de l'origine.

Si le cas des survivants des camps de la mort reste la grande interrogation du thérapeute américain, celui des combattants de la première guerre mondiale est tout aussi marquant, ici en Europe, parce qu'aujourd'hui encore (et peut-être plus que jamais à mesure que disparaissent les derniers rescapés du Grand Carnage), on accorde un intérêt particulier aux commémorations du 11 novembre. On trouve un passage très éloquent de cette coupure subie par les soldats des tranchées pendant les quelques quatre années du conflit, dans un livre d'Ernst Von Salomon où il décrit le retour du front d'une «armée des ombres»:

Semblables à des fantômes, on vit apparaître les quatre premiers soldats. Leurs visages étaient gris, figés comme taillés dans la pierre. (...) Leurs yeux abrités par le bord du casque étaient profondément enfoncés dans les orbites sombres, grises, aux arêtes coupantes. Ils ne regardaient ni à droite ni à gauche mais toujours tout droit devant eux comme s'ils étaient fascinés par un but terrifiant, comme si du fond boueux de leurs tranchées ils épiaient encore une terre déchirée. Devant eux l'espace était libre. Ils ne prononçaient pas un mot. Pas une bouche ne s'ouvrait dans ces figures creusées.¹¹

À quelques détails près, cette scène pourrait aussi bien rendre compte de la libération d'un camp de concentration... Ce silence.

Cet exemple est particulièrement significatif par sa temporalité: Walter Benjamin, précisément, fait remonter la fin des grands récits à la première guerre mondiale — «*N'avions-nous pas constaté après l'Armistice, dit-il, que les combattants revenaient muets du front*» — mais, s'il attribue la responsabilité de cette disparition principalement à la naissance du roman des Temps Modernes et au développement de la presse¹², on peut aussi compter sur une diminution significative du nombre des narrateurs possibles tant il est vrai que ce conflit a significativement contribué à dépeupler certaines régions de France, et peut-être d'Allemagne. Il est possible, aussi, que la Modernité ait réussi à inventer l'Inénarrable: autrefois, même les monstres les plus sanguinaires comme Gilles de Rais, pouvaient encore faire l'objet d'une fable. Toujours est-il que cette cohorte

¹¹ Ernst von Salomon, *Les réprouvés*, Paris, U.G.É. 10/18, 1986, pp. 29-30.

¹² Walter Benjamin, «Le narrateur», dans *Essais II (1935-1940)*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

fantomatique est le signe d'une expérience traumatisante — la première d'une longue série, non close aujourd'hui — qui allait profondément modifier le rapport de l'homme à lui-même, aux autres et au monde. Une fracture s'est ouverte à la fois en chacun et entre tous, une fracture que le récit n'est pas parvenu à ce jour à réduire. Enfin, cette scène montre aussi combien intégration de soi «pour soi» et intégration de soi dans un collectif sont une seule et même chose: le récit aide celui qui revient d'au-delà à se retrouver et à retrouver les siens; il tente d'annuler le temps, toujours trop long, de l'absence et de la séparation.

Ce qui se passe dans la vie quotidienne est-il vraiment si différent? Certes, comme on l'a souvent objecté à Bettelheim, chaque individu est loin de constituer, pour lui-même, un ghetto, une extrémité, même si l'on peut reconnaître que la vie citadine produit bien, elle aussi, une forme de dépersonnalisation. Ce n'est donc sans doute pas tellement dans la situation objective qu'une comparaison est possible, mais ce qui est mis en œuvre et en évidence de manière paroxystique dans des situations extraordinaires n'en continue pas moins d'agir dans la vie quotidienne. La banalité, littéralement, de nos récits *hic et nunc* fait bien jouer, sur le mode de l'euphémisme, les mêmes mécanismes.

Le terme de banalité est à lui seul révélateur puisque, comme le souligne Michel Maffesoli qui en restaure le sens premier, elle est une mise en commun, l'acte fondateur d'une communauté¹³. Le récit est le mode sur lequel se partage l'expérience passée et le temps, du même coup, s'en trouve annulé — comme les amoureux qui, chaque soir, se racontent leur journée pour montrer à l'autre combien la séparation est illusoire et qu'ils ne se sont pas vraiment quittés. Les sociologues du quotidien, comme Erving Goffman, ont très précisément montré toute l'efficacité du récit à la fois pour

¹³ Notamment *La conquête du présent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

l'activité de l'homme et pour la recherche elle-même, en faisant apparaître comment, dans l'échange verbal, c'est toute une manière de construire la réalité en commun qui s'élabore et se perfectionne.

D'autre part, et d'un autre point de vue, le récit est aussi l'occasion d'une sorte de sacrifice: un don de soi sublimé. C'est pourquoi, les plus ou moins nouvelles «Fleurs Mystiques» (les communautés religieuses) qui s'épanouissent dans les grandes villes occidentales en font un élément essentiel de leur liturgie. Elles s'en servent comme d'un creuset à la composition du groupe: dans la plupart des sectes (néo)-bouddhistes dérivées de l'amidisme, par exemple, l'adepte est régulièrement invité à livrer au groupe ses expériences, à raconter sa vie; littéralement, à faire don de tout un matériau à la communauté à partir duquel elle va produire son interprétation et affiner son consensus. Ou bien, pour célébrer chaque grand événement du groupe, un ou quelques initiés en passe d'accéder à un niveau d'initiation supérieur, se doit de faire une «confession» devant ses condisciples: dire ce qu'était sa vie avant de connaître le bouddhisme et ce qu'elle est devenue après cette rencontre miraculeuse. À proprement parler, les «rites» de ces communautés religieuses sont assez rares: c'est-à-dire qu'en dehors du moment de la «pratique» qui consiste à réciter un extrait du Sûtra du Lotus, ou de quelque autre écrit sacré, rien ne distingue le moment religieux du moment profane sauf cette impudeur qui peut surprendre dans un premier temps. Mais c'est une autre caractéristique du récit de soi que de brouiller les cartes et de mettre en défaut des distinctions qu'on pouvait supposer être posées une fois pour toute et sur lesquelles repose une part essentielle du principe de réalité de la Modernité: dedans/dehors, public/privé, être/apparaître. Mais ce qui se produit dans les cultes qui fleurissent aujourd'hui dans la ville ne diffère pas essentiellement de ce qui se passe dans le corps social dans son intégralité: on observe partout le même besoin, la même tentative de recomposition de soi: la métanoïa que rappelle le *Je me souviens* de George Perec. Le récit porte atteinte aux convenances qui font qu'on ne parle pas de certaines choses à

certain moments. Mais le besoin presse et, parfois, oblige à faire ces confessions improvisées, ne serait-ce qu'à voix basse, y compris dans des lieux qui lui sont étrangers. C'est toujours une béance qui s'ouvre, un gouffre qui laisse remonter de l'En-deçà, des forces obscures.

Le récit est un piège

Tout comme le mythe, le récit est une création paradoxale, difficile à circonscrire par les catégories qui fondent le principe de réalité de la modernité: les disjonctions-oppositions entre le vrai et le faux, le pur et l'impur, etc. Il figure un lieu en soi où les repères du réel sont suspendus; il est un moment où l'Autre, l'auditeur, aussi bien que soi, le narrateur, peuvent se perdre.

Le récit, tout d'abord est un piège pour l'Autre, c'est bien connu depuis longtemps. L'Autre, alors, est celui auquel le narrateur veut s'intégrer ou bien qu'il désire captiver dans les rêts de sa fable, pour ainsi dire. Car le récit, au moins au départ, reste le sujet de nos intentions — petites ou grandes. Il peut contenir tous les motifs de nos habituelles péroraisons: qu'il s'agisse de séduire, de provoquer la pitié ou bien l'effroi, le récit peut se faire fantastique. Quelle que soit la raison d'être initiale, le récit peut toujours être l'instrument privilégié de nos désirs de capture. Il est un piège redoutable pour celui qui écoute: tour à tour anesthésiant ou hallucinant... Les Grecs avaient parfaitement exploré tous les artifices par lesquels il est possible d'abuser celui qui, par mégarde ou par complicité, tend une oreille par trop attentive au chant des sirènes.

Dans le temps et l'espace du récit, la vérité importe toujours moins que la vraisemblance. Ainsi en est-il du moi qui se compose au cours de la narration, parfois même au grand étonnement du conteur lui-même. En tout cas, jamais plus qu'en cette occasion, la parole ne peut mieux poursuivre sa visée compensatrice: mille petits mensonges distillés sans remettre en cause la sincérité du narrateur, pour accroître l'aura d'une personnalité jugée, en la circonstance, trop imparfaite. Car de quoi sont un peu faits ces récits sinon de grandeur: des exploits

de chasse, de terribles affrontements contre des monstres furieux, des saluts qu'un héros apporte à la veuve et l'orphelin... même si, de nos jours, et ici, le tableau de chasse ne désigne plus que la collection plus ou moins impressionnante des conquêtes sexuelles, et si les révoltes contre un chef de bureau versatile peuvent tenir lieu de combats épiques. À mesure que le récit progresse, le narrateur s'aventure en des terrains moins certains, guettant chez l'autre le signe de son assentiment. Le récit est un piège pour l'Autre qui se laisse embarquer dans une histoire dont il ne maîtrise aucun des éléments. Ce n'est peut-être qu'à son réveil, si le récit est bien amené, comme on sort du cinéma, qu'il pourra recouvrer la parole et revenir sur cette aventure qu'il vient de vivre.

Le récit est un piège pour le narrateur non seulement parce qu'il peut lui-même se laisser prendre par l'artifice du discours qu'il réservait à son auditeur et complice — ne peut-on pas soi-même se saouler de ses propres paroles? — mais plus essentiellement parce qu'il peut être tenté de croire, ne serait-ce qu'un instant, avoir atteint son objectif: il peut être convaincu qu'il a réellement, par son récit, restitué à celui qui l'écoute la vérité de ce qu'il est. Or c'est proprement impossible. S'il conçoit cette pensée, c'est parce qu'il a oublié ce qu'est le récit et ce qu'il produit: un temps et un espace propres qui n'entretiennent pas un rapport littéral avec la réalité.

Paul Veyne s'est essayé à définir la nature ambivalente de cette croyance chez les Grecs mais son raisonnement ne serait sans doute plus applicable dans la ville moderne: les conteurs d'aujourd'hui ont perdu — peut-être tentent-ils de la retrouver? — une certaine pratique de la fabulation qui donnait le récit pour ce qu'il était... Les citadins croient-ils en leurs récits? Le piège de la littéralité, dans le récit, est le même que celui qui agit en littérature: l'intention, ou le message, tue le roman disait Albert Camus. Elle tue aussi le récit quand celui-ci doit être rapporté *in fine* à autre chose qu'à lui-même. L'obsession de celui qui se raconte aujourd'hui, son erreur aussi, est d'attendre quelque chose du récit, de lui imposer une finalité qui lui reste étrangère:

une vérité immuable. Il instrumentalise le récit pour y accéder mais le récit n'en continue pas moins d'être ce qu'il a toujours été.

L'ordre du récit est éminemment imaginal (par opposition au littéral) ce qui ne signifie pas forcément qu'il doit entrer en contradiction avec le réel, comme on l'a longtemps supposé. Mais il est vrai que le monde imaginal est bien une manière d'être et de concevoir le monde qui n'obéit pas aux règles de la raison ni à celles de la perception: «*L'imagination active ainsi provoquée produira non pas quelque construction arbitraire, fût-elle lyrique, s'interposant devant le réel, mais fonctionnera directement comme faculté et organe de connaissance aussi réel, sinon plus, que les organes des sens*»¹⁴. Il n'y a donc pas, entre le monde réel et le monde imaginal, une solution de continuité par laquelle le second ne serait qu'un avatar du premier. Jean-Paul Sartre, qui pourtant a fait faire à l'imagination ses premiers pas vers l'autonomie, soutient encore que l'image suppose une certaine «néantisation» du réel. Mais comme nous en avertit Henry Corbin, cette imagination ne construit pas de l'Irréel, «*elle dévoile le réel caché*»¹⁵. La conception qu'a Sartre de l'imaginaire est encore celle de ceux qui pensent que le recours à l'imagination, est une fuite de la réalité et un refuge dans un autre monde: intérieur, autiste... halluciné. On peut lire dans le *En rade* de Joris-Karl Huysmans, une illustration particulièrement nette de cette «théorie»: lorsque le héros du roman, traversant ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui une «dépression nerveuse» due à différents revers de fortune, se promène dans le parc du château où il a momentanément trouvé asile. Il y est victime d'une vision qui le transporte sur la lune:

Avec une sereine certitude, il s'orienta; là-bas,
vers le sud, ce qui apparaîtrait vaguement tel un

¹⁴ Henry Corbin, *Corps céleste et Terre spirituelle*, Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 38.

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986; Corbin, *op. cit.*

grand golfe, c'est la Mer des Humeurs, et ces deux effroyables chancres qui en gardent l'entrée, ce sont, à n'en pas douter, le Mont Gassendi et l'Agartarchites — Et, souriant, il songea que c'était tout de même un bien singulier pays que la lune...¹⁶

Il règne toujours, sur l'imagination, le soupçon d'une pathologie, une suspicion de folie qui serait le sentiment de la perte du réel, comme le fou s'enferme dans son délire. D'ailleurs c'est plus qu'un soupçon qui pèse sur les Fleurs mystiques, et les médias, quand ceux-ci tentent d'évoquer le phénomène, ne manquent jamais de faire apparaître que tel adepte, dont on produit un récit de vie, a traversé, plus ou moins longtemps, une période «difficile». Cette métaphore de la maladie mentale (ou nerveuse) méconnaît que le délire du «fou» est encore une tentative de guérison, un essai de symbolisation par lequel il jette un pont entre son intériorité «ruinée» et un extérieur... hypothétique. Cette distinction, en effet, est-elle encore valable dans l'ordre du récit de soi: celui-ci ne constitue-t-il pas, au contraire, un instant privilégié de «retournement» où l'intérieur s'expose comme surface?

Gilbert Durand, avec la notion de *trajet*, va plus loin pour essayer d'expliquer le fondement de cette faculté imageante: il pose une certaine antériorité de l'imagination sur les autres modalités de concevoir le monde, dans le développement du sujet, et en trouve la source dans un tissu intermédiaire entre la *psyché* et le *soma* qui relie définitivement le sujet à l'espèce, à l'espace¹⁷. L'imagination, ainsi définie comme faculté au même titre que les autres, participe pleinement à la construction de la réalité elle-même et ne contribue pas à produire un non-lieu, un ailleurs dans le sens poétique d'Henri Michaux, dans lequel celui que la réalité blesse, peut trouver refuge.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *En rade*, Paris, Gallimard, 1984, p. 108.

¹⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.

C'est dans ce pouvoir de l'imagination que réside le malentendu: le narrateur qui veut peut-être seulement informer son auditeur sur ce qu'il est, ou croit être, informe en réalité son être en racontant: il lui donne une forme. Le récit, typiquement, est créateur, même s'il a recours, toujours, à l'anamnèse. Le débat qui consiste à savoir si la mémoire est le vassal de l'imagination, ou bien si le contraire est vrai, n'est certes pas clos. Mais l'imagination active de Durand et de Corbin ne peut se concevoir sans lui donner une certaine prééminence: dans le récit, le souvenir est convoqué, recréé, en fonction de l'affectivité présente:

Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs.
Il faut savoir les oublier quand ils sont
nombreux, et il faut avoir la grande patience
d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs
eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est
que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard,
geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se
distinguent plus de nous, c'est alors qu'il peut
arriver qu'en une heure très rare, du milieu
d'eux, se lève le premier mot d'un vers.¹⁸

S'il consiste bien en une «recherche du temps perdu», une souvenance, l'immense travail de Proust se résume en un acte créateur: un roman de trois ou quatre tomes, selon les éditions. Si le roman assumait cette fonction de remémoration-crédation, il n'est pas étonnant, il serait même logique que, comme le suppose W. Benjamin, il supplantât le récit oral. C'est précisément parce qu'il est création qu'il manque, d'une certaine manière, son objectif et qu'il doit être, indéfiniment, reproduit.

Le récit est une tragédie

¹⁸ Rainer-Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Oeuvres, Tome 1, Paris, Seuil, 1996, p. 560.

Le récit, tout d'abord, est un drame pour le narrateur sincère pris au piège de la littéralité parce qu'il ne peut s'empêcher de ressentir une certaine déception: le sentiment d'avoir échoué dans sa tentative de livrer à autrui toute l'authenticité de son être. C'est un drame terrible qui le renvoie à sa douleur première et qui l'amplifie. Il peut, bien sûr, au moins à l'occasion, rejeter la faute sur son auditeur: son manque d'attention ou de compréhension. Mais cela ne peut pas faire illusion longtemps — ne serait-ce que parce que le récit de soi appelle nécessairement, du fait de ce sentiment d'échec, à être recommencé devant le même public en d'autres occasions, ou bien devant d'autres personnes, avec le même résultat, toujours. De quoi fonder, à la fin, le mythe de l'incommunicabilité tel que, par exemple, celui à qui l'on doit les plus riches heures de l'existentialisme. Mais c'est parce que son attention reste fixée au-delà ou en-deçà du récit qu'il peut pressentir avoir manqué son but: soit qu'il est allé trop loin, soit pas assez... comme l'Arpenteur, victime d'une erreur d'appréciation, échoue à parvenir au centre de la cité qu'il convoitait et doit reprendre, depuis le commencement, ses hypothèses et son trajet.

Ce piège, Jules de Gauthier l'a jadis stigmatisé comme celui du bovarysme: «*Tout être qui prend conscience de lui-même, se conçoit par là-même autre qu'il n'est.*»¹⁹ Son expression ajoute au constat, le ton de la prophétie qui transformerait le drame du narrateur en tragédie puisque son échec serait annoncé par avance... avant que le premier mot soit dit. L'erreur, d'autre part, ne serait plus le seul fait du narrateur — ou bien celle de l'auditeur, si tenté que l'on puisse être d'accorder quelque crédit à cette hypothèse, mais serait inhérente, en quelque sorte, au récit lui-même. Autrement dit, le récit contiendrait une imperfection essentielle qui laisserait échapper un je-ne-sais-quoi qui conduirait, obligatoirement, à le reproduire, à le recommencer... encore et encore. Le récit est tragique parce qu'il est un acte créateur, fondateur presque de ce qu'il évoque mais sa particularité, en tant que geste, est qu'il s'épuise dans le

¹⁹ Jules de Gauthier, *Le bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902.

mouvement par lequel il advient. Ainsi en est-il également de son objet, sa raison d'être: le moi qui, au rythme des phrases énoncées, se constitue et apparaît, se dissout finalement comme un mirage lorsque la dernière est prononcée, ne laissant plus planer que quelques fumées, quelques nuages — *fata morgana* — qui ne tardent pas non plus à se dissiper.

Le récit est donc une épiphanie: c'est sa nature que de faire apparaître ce qu'il évoque, puis de la faire disparaître. Mais c'est dans cet éclair qu'il révèle, malgré tout, quelque chose de ce mystère qu'est le moi. James Joyce a fait de l'épiphanie une notion-clé de sa théorie esthétique et de son œuvre toute entière: le recueil de nouvelles *Gens de Dublin*, par exemple, est exactement une collection de telles apparitions-révélation. Il fait dire à Dédalus, le héros récurrent de ses romans, ce qu'est l'épiphanie dans un de ses essais auto-biographiques et cette définition ne laisse pas d'être éclairante: «*Par épiphanie, il entendait une manifestation spirituelle (...) il pensait qu'il incombe à l'homme de lettres de noter ces épiphanies avec un soin extrême car elles représentent les instants les plus délicats et les plus fugitifs.*»²⁰ Pour Joyce, l'épiphanie est un instrument de la connaissance par lequel on parvient à saisir (à entrevoir, dirait Jankélévitch) une vérité cachée.

Vladimir Jankélévitch, précisément, qui retient aussi l'épiphanie comme une notion importante dans son œuvre, en montre le caractère vital et en fait, ni plus ni moins, une modalité de l'être: «*Il ne suffit pas d'avoir démontré que le devenir, comme étant l'épiphanie de l'être, pourrait s'appeler une ontophanie continuée: il n'y a pas d'autre être que le devenir.*»²¹ Le philosophe se montre donc bien plus radical dans la mesure où, dans sa philosophie «négative», l'être n'est pas ailleurs que dans l'épiphanie qui le manifeste: «*L'épiphanie*

²⁰ James Joyce, *Stephen le Héros*, Paris, Gallimard, 1948, p. 246.

²¹ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Tome 1, Paris, Seuil, 1980, p. 34.

de l'être, c'est l'être lui-même», ajoute-t-il²². Parce que l'être est devenir, il ne peut être contenu tout entier dans une forme permanente et le mouvement même de sa détermination (de son in-formation) produit un exclu qui laisse deviner d'autres possibles à venir. Ce mouvement par lequel l'être se manifeste, Jankélévitch le nomme avec cette intuition qui le caractérise: altération. C'est le processus par lequel l'être passe du possible au déterminé... qui est nécessairement un «autre».

On peut aussi reconnaître là, en pointillé, les éléments de «la métaphysique de la mort» de George Simmel qu'on retrouve tout au long de ses textes: de la *Tragédie de la Culture* à *Michel-Ange et Rodin*. Le récit de soi, dans cette perspective, en tant qu'acte créateur d'une forme, renvoie à un infini qui est l'être lui-même... ce en quoi, en définitive, il est un instant de pure religiosité, un symbole.

Gilbert Durand, pour qui il est encore l'épiphanie d'un «mystère», définit en effet le symbole comme un objet à deux faces: l'une visible, l'autre invisible, mais toutes les deux également ouvertes, c'est-à-dire non délimitées par l'arbitraire. Or le récit de soi possède toutes les qualités de la partie visible du symbole, les trois dimensions concrètes qui le distinguent des autres signes: la dimension cosmique, la dimension onirique et la dimension poétique. Le récit, par exemple, nous habitue à faire feu de tout bois pour produire son expressivité: il fabrique des souvenirs et des images, projette dans l'avenir, sur des modes de langage eux-mêmes multiples: la démonstration, la métaphore, l'interjection, etc. Or tout cela constitue un matériau important, tant qualitativement — par les affects qu'il contient — que quantitativement.

Il évoque bien, par ailleurs, un infini qu'il ne peut contenir tout entier et figer une fois pour toute dans une forme déterminée. L'importance de cette matière dont est faite la narration ne s'apparente cependant jamais à la redondance, quoiqu'on en dise, mais à ce que G. Durand a appelé la répétition

²² *Ibid.*

perfectionnante: «À chaque répétition, elle cerne davantage sa visée, son centre»²³. C'est pourquoi les récits sont toujours construits en boucle, repassent toujours par les mêmes points obligés; c'est pourquoi aussi ils doivent être constamment reproduits.

Enfin à partir de cette répétition qui est, selon l'anthropologue, le propre du symbole, il fonde une typologie: il y a, parmi les différents symboles, ceux qui produisent une répétition du geste (les symboles rituels); ceux qui produisent une répétition du langage (les mythes); et ceux qui produisent une répétition de l'image (les symboles iconographiques). En dépit de ce qu'il suppose comme gesticulations dans l'accompagnement du verbe, le récit de soi appartient sans doute, parce qu'il est démultiplication du langage, à la catégorie du mythe.

Le récit manifeste donc la permanence d'une pensée sauvage dans la ville, la présence, dans les murs de la Cité, d'un «barbare» qui ne vient pas d'ailleurs que de son sein. Les commentateurs de la fin de notre civilisation, si elle vient jamais, auront beau jeu de mettre en cause l'Étranger qui sera venu des limes mettre à bas les murs de l'Empire. Il n'empêche que, ici et maintenant, il nous est déjà donné de voir comment leur base vacille et tremble: le barbare est bien dans la ville et, même s'il a dû un moment se cantonner dans ses recoins les plus obscurs, il y est depuis toujours. Ce n'est donc pas à proprement parler un retour «en arrière» mais peut-être l'ajout à la Modernité d'une nouvelle complexité. C'est cette dimension créatrice de nouvelles valeurs que met en évidence l'intérêt passionné des citoyens pour le récit qui apparaît non plus comme la pratique morbide de sujets décadents mais au contraire comme une ouverture vers de nouveaux possibles. En effet, contrairement à ce que laisse entendre un certain discours sur l'individualisme, le récit de soi n'est pas que l'enfermement du sujet sur lui-même, il

²³ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 14.

suppose en même temps une interrogation sur ce qui le dépasse et le constitue, et pose le premier geste d'une restauration du trajet anthropologique.