

Marjorie Perloff

L'ÉCHELLE DE WITTGENSTEIN

Le langage poétique
et l'étrangeté de l'ordinaire

traduit de l'anglais (US)
par Robin Seguy

Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language
and the Strangeness of the Ordinary*

© 1996 by the University of Chicago. All rights reserved.

© Questions théoriques pour la présente édition.

Ouvrage traduit avec l'aide du Centre national du livre.

Questions théoriques
collection SAGGIO CASINO

L'Échelle de Wittgenstein est probablement le plus personnel de mes livres. Bien qu'il ne s'agisse en rien de mémoires ou d'un récit autobiographique, il signe pour moi un retour, tortueux certes (*via* Gertrude Stein et Samuel Beckett, *via* la poésie radicale et l'art conceptuel américains de la fin du xx^e siècle), à la Vienne de mon enfance, une Vienne qui était encore, dans une large mesure, celle de Wittgenstein. Ma famille, qui appartenait à la bourgeoisie intellectuelle aisée, ne jouait assurément pas dans la même cour que les richissimes Wittgenstein; pourtant, Friedrich von Hayek, cousin issu de germains de Ludwig, était, comme mon père, Maximilian Mintz, membre du cercle qu'on appelait le *Geist Kreis*, qui se réunissait une fois par mois, et dont chacun des membres (parmi lesquels Eric Voegelin, Alfred Schütz, Felix Kaufmann, Emmanuel Winternitz et Fritz Machlup, autant d'individus qui devaient s'illustrer dans diverses disciplines intellectuelles liées, de près ou de loin, à la philosophie) donnait lecture de ses travaux en cours.

C'est en réfugiée fuyant l'hitlérisme que je suis arrivée en 1938 aux États-Unis où, grandie dans le Bronx et dans des conditions fort différentes, j'ai cherché, une bonne partie de ma vie durant, à échapper à la culture germanique de ces visiteurs autrichiens qui venaient dans notre petit appartement d'Oxford Avenue, à Riverdale, pour *Jause*¹, où canapés, petits fours et café tenaient

1. Collation, le plus souvent de l'après-midi, en Autriche [NdÉ].

lieu de cocktails. Mon frère Walter et moi nous rebellions même contre l'obligation de parler allemand à la maison, et regimbions lorsque notre arrière-grand-mère voulait nous lire le *Wallenstein* de Schiller ou le *Götz von Berlichingen* de Goethe; lorsque j'eus 12 ans et que ma grand-mère m'emmena pour la première fois à l'opéra écouter *Lohengrin*, je fus mortifiée de l'entendre parler allemand (si fort ! me sembla-t-il) dans le métro. Lorsque vint le moment de présenter notre dossier de naturalisation, en 1944, je ne désirais rien tant qu'être une adolescente américaine typique, au point que je changeai mon prénom, Gabriele (qui m'avait été donné en hommage à l'écrivaine Gabriele von Bülow), pour celui de Marjorie, le prénom de la fille la plus populaire de ma classe, à l'école Fieldston.

Quand j'ai commencé, après mon doctorat, à écrire sur la poésie moderne, j'ai choisi des sujets aussi éloignés que possible de la Vienne – comme d'ailleurs du Cambridge – de Wittgenstein : l'Anglo-Irlandais Yeats, le « *Mayflower screwball*² » Robert Lowell, l'Américain d'origine irlandaise, homosexuel et catholique Frank O'Hara. Ce n'est qu'à la fin des années 1970, alors que je travaillais à *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*³ (1981), que j'ai commencé à m'intéresser au *Tractatus* de Wittgenstein – même si, à l'époque, la poétesse Joan Retallack, dans le long compte rendu qu'elle consacra à mon livre et aux écrits de Cage pour *Parnassus*, souligna que j'en avais mal compris la fameuse proposition 7, « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence⁴. » Retallack

2. Robert Lowell désigne à plusieurs reprises des personnages fous par le terme *screwball*; c'est le cas notamment des pionniers américains, désignés comme les premiers puritains dans un poème intitulé « Waking in the Blue » : « There are no Mayflower / screwballs in the Catholic church ». Voir Robert Lowell, *Collected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 184, p. 190, p. 542. Et, à ce sujet, Laurence Bécel, *Confession ou Fiction de soi. La poésie testimoniale de Robert Lowell et Anne Sexton*, thèse de doctorat sous la direction de Hélène Aji, université du Maine, 2012 [NdÉ].
3. « Les poétiques de l'indétermination, de Rimbaud à Cage », inédit en français [NdT].
4. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993, p. 112.

(qui avait elle-même étudié la philosophie) concédait cependant qu'il pouvait être pertinent d'examiner à la lumière des écrits de Wittgenstein les œuvres de Cage, comme celle de Gertrude Stein et d'autres artistes de l'avant-garde. C'est ainsi qu'elle ensemença le terrain d'une enquête à laquelle je devais m'atteler bien des années plus tard.

Au cours de la réunion annuelle du Western Humanities Institute qui se tint à Berkeley en octobre 1984, Jerome J. McGann présida une séance intitulée « L'idée de la poésie, la poésie des idées ». Les conférenciers étaient David Antin, Charles Bernstein et Catharine R. Stimpson. Stimpson, traitant des liens entre langage et identité sexuelle chez Gertrude Stein, soulignait l'union inextricable de la théorie et de la pratique dans l'œuvre de cette dernière. Avec « *Living Tissue / Dead Ideas*⁵ », Bernstein attaquait la règle, alors en vigueur, consistant à considérer les textes littéraires comme autant d'« exemples de théorie littéraire ». Un critique aussi important que Walter Benjamin, affirmait Bernstein, devait être lui-même, avant tout, compris en tant qu'écrivain, les contradictions qui apparaissaient dans son style ne pouvant être dissipées à coups d'explications. Lorsque « *Living Tissue/Dead Ideas* » fut publié, deux ans plus tard, dans le recueil *Content's Dream*⁶, le texte était imprimé en regard d'un autre essai, « *The Objects of Meaning: Reading Cavell Reading Wittgenstein*⁷ ». Ce dernier texte, qui peut se lire comme un manifeste, défend l'idée que « l'activité de connaissance [...] n'a pas « d'objet » de la connaissance « en dehors des "jeux de langage" dont elle fait partie », et que, *contra* Derrida : « Dans la conception de Wittgenstein, on ne se trouve pas à l'extérieur d'un monde dont l'accès est condamné, muni seulement de "traces" à "déchiffrer", mais,

5. Charles Bernstein, « Tissue vivant / Idées mortes », inédit en français [NdT].
6. Charles Bernstein, *Content's Dream: Essays, 1975-1984*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1986, inédit en français [NdT].
7. Charles Bernstein, « Les Objets du sens : en lisant Cavell lisant Wittgenstein », inédit en français [NdT].
8. Charles Bernstein, « *The Objects of Meaning: Reading Cavell Reading Wittgenstein* », *ibid.*, p. 170.

bien plutôt, *situé* dans un monde pourvu de significations auxquelles il s'agit de *répondre*⁹. »

Une idée semblable était également présente dans la conférence improvisée de David Antin qui, se fondant sur le caractère insaisissable, l'étrangeté et la « poéticité » des aphorismes numérotés du *Tractatus*, plaidait de façon remarquable la cause d'une « poésie d'idées » qui comprendrait Wittgenstein lui-même. « Le monde est tout ce qui a lieu » (*Die Welt ist alles, was der Fall ist*) – et, pince-sans-rire, Antin posait avec panache la question de savoir ce que pouvait bien signifier l'énigmatique proposition qui ouvre le *Tractatus*¹⁰.

Le colloque de Berkeley marqua le commencement d'une décennie au cours de laquelle un nombre toujours croissant de poètes, de romanciers, de dramaturges et d'artistes se mirent à produire des œuvres placées, explicitement ou implicitement, sous le signe de Wittgenstein. J'en brosserai une vue d'ensemble dans mon introduction, mais il est impossible, étant donné leur prolifération continue, d'espérer en faire l'inventaire. Tandis que j'écris, une exposition itinérante consacrée à l'œuvre de Bruce Naumann présente des pièces d'inspiration aussi wittgensteinienne que l'installation en tubes de néon intitulée *A Hundred Live and Die* [Cent vivent et meurent] (1984). Les « *Wittgensteiniana* » des années 1980 ont culminé avec la publication, en 1990, de la biographie de Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. Le devoir de génie*¹¹, un livre brillant, stimulant et profondément touchant, auquel je dois beaucoup.

L'ironie de l'histoire contée par Monk (mais qu'il ne développe pas, puisqu'il écrit, de son propre aveu, en philosophe) tient notamment au fait que la pratique wittgensteinienne de la philosophie – car, comme nous le verrons, il n'est, en son œuvre, pas de système – nous ouvre une voie d'accès à certaines des productions poétiques et

9. *Ibid.*, p. 181.

10. Revenant sur Wittgenstein et le *Tractatus*, David Antin commente à son tour l'entreprise de Marjorie Perloff et le présent ouvrage dans « Wittgenstein parmi les poètes » (1998), *Essais choisis sur l'art et la littérature. 1966-2005*, trad. Jean-François Caro et Camille Pageard, Dijon, Les presses du réel, 2017 [NdÉ].

11. Ray Monk, *Wittgenstein. Le devoir de génie* (1990), trad. Abel Gerschenfeld, Paris, Odile Jacob, 1993, rééd. Flammarion, 2009.

artistiques les plus énigmatiques de la fin du xx^e siècle – des œuvres que Wittgenstein lui-même aurait sans aucun doute condamnées comme autant de *Hundredreck*. Ses propres goûts le portaient vers les classiques du passé – Mozart, Beethoven, Goethe, Grillparzer – et, à la fin des années 1930, alors qu'il écrivait les *Recherches philosophiques*, il était fermement convaincu que toute culture propice à la création artistique avait cessé d'être. Un art de la vie quotidienne? Absurde! Et ce alors que lui-même en produisait un, carnet après carnet.

À la lecture de ces derniers, comme à celle des transcriptions de cours faites par ses étudiants, je me suis trouvée bien aise de n'avoir pas, malgré tout, « perdu mon allemand », ainsi que m'y avaient engagée mes parents. Car les traducteurs anglais de Wittgenstein sont parvenus à transformer sa langue, si spontanée, si idiomatique, si éminemment « naturelle », en une série d'expressions guindées et artificielles, dignes d'un mandarin de Cambridge qui ne serait jamais vraiment parvenu à maîtriser le décorum de la Salle commune. En tant qu'Anglais, Wittgenstein s'offre à nous sous les traits d'un personnage relativement absurde – le film de Jarman¹² en témoigne assez; en tant qu'Autrichien, cependant, il était, dès la fin des années 1920, tout aussi *déplacé*. Wittgenstein est un exilé des deux côtés de la barrière anglo-germanique. Et il n'est jusqu'à la superbe maison qu'il construisit pour sa sœur, à Vienne, dans la Kundmann-gasse, qui ne porte témoignage de cet exil : y sont aujourd'hui abrités les locaux du Centre culturel bulgare, et lorsque je l'ai visitée, en 1993, on pouvait voir s'étaler de larges graffitis rouges sur les murs qui entourent le jardin. « Des graffitis! Quelle horreur! » se serait-il sans doute écrié. Il n'empêche que les *graffiti artists* de notre temps lui ont rendu hommage comme à l'un des leurs.

Comment cela se fait-il? On peut lire, à la dernière page du *Tractatus* :

6.54 – Mes propositions sont des éclaircissements en ceci que celui qui les comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque

12. Derek Jarman, *Wittgenstein*, Royaume-Uni, 75 minutes, 1993.

PRÉFACE

par leur moyen – en passant sur elles – il les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté.)¹³

Cette métaphore célèbre, à laquelle j'ai emprunté mon titre, comprend, *in ovo*, trois aspects essentiels de ce qui me paraît constituer une poétique spécifiquement wittgensteinienne. D'abord, son caractère *quotidien* : à l'escalier du purgatoire dantesque, à l'« antique escalier en spirale » de Yeats, Wittgenstein substitue une simple échelle – échelle, qui plus est, dont le point de départ – contrairement à celle de « La fuite des animaux du cirque » de Yeats – est aussi incertain que l'est celui de son aboutissement. Deuxièmement, le fait que le mouvement « vers le haut » de l'échelle ne peut être autre chose que ce que Gertrude Stein appelait « Commencer encore et encore » – une ascension toujours recommencée « par le moyen » de ses barreaux, prenant appui « sur » eux pour les « surmonter ». D'où les soupçons nourris par Wittgenstein à l'encontre des généralisations, du métalangage, et, en fait, de la *théorie* elle-même, en tant qu'elle s'impose à la *pratique*. Le troisième point, le plus important : on ne peut pas – Héraclite n'est pas loin – gravir deux fois la même échelle. Ce qui revient à dire que chaque « proposition » philosophique, dans quelque mesure qu'elle dépende des propositions qui sont à son fondement, porte toujours en elle le signe de quelque différence, quand bien même les mêmes mots y seraient répétés exactement dans le même ordre. Car toute répétition suppose une modification du contexte aussi bien que de l'emploi.

Il n'existe, autrement dit, tant pour Wittgenstein que pour son lecteur, de *vision* qui ne soit *révision*. Et c'est au cours de l'ascension que les barreaux de l'échelle du langage manifestent l'étrangeté qui leur est propre. C'est l'étrangeté du langage que nous employons réellement, celui de Wittgenstein comme celui des poètes et des artistes qui, « par leur moyen », ont pris appui « sur » et « grimpé » ou « surmonté » les barreaux de cette échelle, qui est le sujet de cette étude.

N'oublie pas qu'un poème, même s'il est composé dans le langage de l'information, n'est pas utilisé dans le jeu de langage consistant à donner des informations.

Ludwig WITTGENSTEIN, *Fiches*.

*La philosophie, on devrait, au fond, ne l'écrire qu'en poèmes.
Remarques mêlées.*

13. *Tractatus logico-philosophicus, op. cit.*, p. 112.

À l'automne de 1939, alors qu'ils se promenaient à Cambridge, au bord de la rivière, Ludwig Wittgenstein et le jeune Norman Malcolm, son étudiant et ami, avisèrent à la devanture d'un vendeur de journaux un placard annonçant que les Allemands avaient accusé le gouvernement britannique d'être à l'origine d'une tentative d'assassinat perpétrée peu de temps auparavant contre Hitler. Lorsque Wittgenstein fit remarquer qu'il ne s'étonnerait nullement que la nouvelle fût vraie, Malcolm répliqua que cela était impossible, car « les Britanniques étaient trop civilisés et honnêtes pour tenter quelque chose d'aussi fourbe, et [...] qu'un tel acte était incompatible avec le "caractère national" britannique ». Wittgenstein se mit en fureur. Cinq ans plus tard, il écrivait à Malcolm :

Chaque fois que je pensais à vous, je ne pouvais m'empêcher de penser à un incident précis qui m'a semblé très important. [...] Vous avez fait une remarque concernant le « caractère national » qui m'a choqué par son caractère primitif. J'ai pensé alors : à quoi sert-il d'étudier la philosophie si tout ce qu'elle vous apporte, c'est de vous permettre de parler de manière tant soit peu plausible d'abstruses questions de logique, etc., et si elle n'améliore pas votre réflexion sur les questions importantes de la vie quotidienne, si elle ne vous rend pas plus conscientieux que n'importe quel [...] journaliste face à l'utilisation des phrases DANGEREUSES dont ces gens-là usent à leurs propres fins¹.

1. Norman Malcolm, « Ludwig Wittgenstein », dans *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1965, p. 354-356 (trad. modifiée).

À quoi, donc, sert-il d'étudier la philosophie si elle n'améliore pas votre réflexion sur les questions importantes de la vie quotidienne ? Telle est la question, pressante, que s'est posée Wittgenstein tout au long de sa carrière de philosophe. Dès 1913, il écrivait, dans ses *Notes sur la logique* :

En philosophie, il n'y a pas de déductions : tout est purement descriptif. [...] La philosophie ne fournit pas d'images de la réalité².

Et quelques années plus tard, il faisait cette remarque énigmatique dans le manuscrit qui allait devenir le *Tractatus logico-philosophicus* :

Nous sentons que, à supposer même que toutes les questions scientifiques possibles soient résolues, les problèmes de notre vie demeurent encore intacts. À vrai dire, il ne reste plus alors aucune question ; et ceci même est la réponse³.

Aussi, lorsque Wittgenstein reproche à Malcolm d'accepter comme « vraie » la proposition selon laquelle les tentatives d'assassinat politique seraient étrangères au « caractère national » britannique, la question n'est pas de savoir si le gouvernement britannique a, ou non, pris part à un complot visant à assassiner Hitler, mais s'il y a un sens à affirmer qu'il serait trop « civilisé » ou « honnête » pour le faire. Les propositions éthiques, les propositions concernant des choses telles que le « caractère national » sont, pour Wittgenstein, toujours douteuses : « rien de ce que nous pourrions penser ou dire ne pourrait être la chose⁴ ». Nous pouvons dès lors imaginer de quel œil Wittgenstein aurait considéré notre actuelle propension à

2. Ludwig Wittgenstein, « Notes sur la logique, septembre 1913 », *Carnets, 1914-1916*, trad. Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1971, rééd. 1997, p. 169-170.
3. *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit., 6.52.
4. Ludwig Wittgenstein, « Conférence sur l'éthique » (1929), *Philosophica*, t. III, trad. Jean-Pierre Cometti, Gérard Granel, Élisabeth Rigal, Mauvezin, T.E.R. 2002, p. 13 (trad. modifiée).

fabriquer des slogans, cette prédilection marquée – non seulement des journalistes, mais de l'ensemble de la sphère intellectuelle – pour les phraséologies pieuses, qu'il s'agisse de « la fin de l'histoire », de « l'ère Reagan », de « l'esprit de la guerre froide », de « décennie du Moi », du « syndrome du Viêt Nam » et ainsi de suite.

Parmi ces séries de propositions « primitives », il en est qui ont à voir avec la poésie. Un livre de Vernon Shetley porte un titre aussi inquiétant que *After the Death of Poetry* [Après la mort de la poésie] ; Dana Gioia, dans *Can Poetry Matter?* [La poésie peut-elle importer ?], regrette que « la poésie américaine fa[isse] désormais partie d'une culture minoritaire », que « les quotidiens ne recensent plus la poésie », et que « bien qu'il y ait, autour de nous, beaucoup de poésie, elle n'importe guère aux lecteurs, aux éditeurs ni aux annonceurs – à personne, en fait, excepté aux autres poètes⁵ ».

De telles « phrases DANGEREUSES » doivent-elles être prises pour argent comptant ? Wittgenstein aurait pu répondre en demandant à Shetley ou Gioia quelle elle est, « elle » qui n'importe plus, « elle » qui se trouve, selon le témoignage des critiques, si tristement « diminuée », si marginalisée, si manifestement hors sujet au sein de la culture américaine de la fin du xx^e siècle. Et il se serait tout autant défié des appels au changement lancés par lesdits critiques (l'argument de Gioia, par exemple, selon lequel, si l'on se débarrassait des programmes de *Creative Writing*, la poésie aurait peut-être une chance d'être rendue au « public ») – et il aurait demandé à qui la poésie devrait importer et pourquoi. Tout dépend, après tout, de la question qu'on choisit de poser dans des circonstances données. Comme il le notait, en 1942, dans ses carnets :

5. Vernon Shetley, *After the Death of Poetry: Poet and Audience in Contemporary America*, Durham, Duke UP, 1993 ; Dana Gioia, *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, Saint Paul, Greywolf Press, 1993, p. 1, p. 3. Si les prédilections poétiques d'un Shetley sont très différentes de celles, néoformalistes, d'un Gioia, l'un et l'autre tiennent pour acquis que « l'entreprise poétique, jadis vitale », s'est trouvée marginalisée par la culture contemporaine. (De Gioia, voir, en français, *Que reste-t-il de la poésie ?*, trad. Renaud Toulemonde, Paris, Allia, 2021 [NdÉ].)

Un homme est *prisonnier* dans une chambre, dont la porte n'est pourtant pas verrouillée, si celle-ci s'ouvre vers le dedans et qu'il ne lui vient pas à l'idée de *tirer* au lieu de *pousser*⁶.

Ou encore :

Un peu de la même façon que les anciens physiciens, dit-on, se sont soudainement aperçus qu'ils savaient trop peu de mathématiques pour dominer la physique, on peut dire que les jeunes gens d'aujourd'hui se trouvent soudain dans une situation où le bon sens habituel ne suffit plus pour répondre aux étranges exigences de la vie. Tout est devenu si compliqué que, pour s'y retrouver, il faut un esprit exceptionnel. Car il ne suffit plus d'être habile à jouer le jeu ; la question suivante revient en effet sans cesse : est-ce que *tel* jeu est jouable maintenant, et quel est le bon jeu ?⁷

Quel est, pourrait-on se demander en extrapolant à partir de la question posée par Wittgenstein, le « bon » jeu poétique à jouer aujourd'hui ? Et si « l'habileté » – mettons, à utiliser mètres, rimes et images « saisissantes » – ne suffit plus, comment s'agira-t-il de redéfinir ce jeu ? Ou, pour poser la question en termes plus concrets : quel est le rôle joué, dans la culture de masse du xx^e siècle finissant, par la mise en question du langage que suppose le *dichten* – le fait de composer de la poésie ? Après tout, Theodor Adorno déclarait, dès 1967, en une formule devenue célèbre :

La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes⁸.

6. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. Gérard Granel, Mauvezin, T.E.R., 1984, p. 104.

7. *Ibid.*, p. 84, trad. modifiée.

8. Theodor W. Adorno, *Prismes*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Lausanne, Payot, 2003, p. 27.

Qu'est-ce donc qui remplace désormais le « poétique » dans la conscience culturelle ? Wittgenstein n'aurait eu aucune réponse à offrir à des questions de cet ordre. Au contraire, son écriture de la « philosophie » *comme si* c'était de la « poésie » met en scène un travail de la pensée opérant au travers de questions particulières afin de mettre à l'épreuve ce qui peut ou ne peut être dit de formes littéraires (« la poésie », par exemple), de concepts (« la barbarie »), et de réalités de la vie (« la mort »). « Le philosophe », écrivait-il en 1944, « est quelqu'un qui doit guérir en lui-même de nombreuses maladies de l'entendement avant de pouvoir parvenir aux saines notions du sens commun⁹ ». Et : « Il sera difficile de suivre mon mode d'exposition ; car il dit quelque chose de nouveau, mais à quoi les anciennes coquilles restent collées¹⁰. » Peut-être est-ce ce curieux mélange de mysticisme et de sens commun, cette pensée radicale à laquelle les « coquilles » de nos vues anciennes « restent collées » qui a, paradoxalement, fait de Wittgenstein – qui n'éprouvait aucun intérêt pour la « poésie » de son temps – une espèce de saint patron pour les poètes et les artistes du nôtre.

Dans l'introduction du scénario qu'il écrivit pour le film de Derek Jarman, *Wittgenstein* (1993), Terry Eagleton remarque :

Les œuvres artistiques consacrées à Ludwig Wittgenstein continuent de remplir les rayons des bibliothèques. Qu'y a-t-il chez cet individu, dont la philosophie peut être considérée comme plutôt ardue et technique, qui fascine tant l'imagination *artistique* ? Frege est le philosophe des philosophes, Bertrand Russell, l'image que tout boutiquier se fait du Sage, et Sartre l'idée médiatique de l'intellectuel ; mais Wittgenstein est le philosophe des poètes et des compositeurs, des dramaturges et des romanciers ; des fragments de son fameux *Tractatus* ont été mis en musique¹¹.

9. *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 106.

10. *Ibid.*, p. 107.

11. Terry Eagleton, « Introduction à Wittgenstein », *« Wittgenstein »*. *Le film de Derek Jarman, le scénario de Terry Eagleton*, trad. Patricia Farazzi, Paris, L'Éclat, 2005, p. 13 (trad. modifiée). Pour une version sensiblement différente du même essai,

Eagleton lui-même était tombé sous le charme de Wittgenstein quelques années plus tôt, alors qu'il écrivait *Saints and Scholars* [Saints et érudits] (1987); dans ce roman humoristique, Wittgenstein, fuyant l'esprit de clocher et l'hypocrisie de Cambridge, loue un cottage sur la côte irlandaise avec son ami Nikolai Bakhtine (le frère de Mikhaïl, le grand critique), Russe émigré et philosophe du langage qui, contrairement à l'austère philosophe, se révèle fin gourmet¹². Les deux *don* n'ont pas plus tôt emménagé qu'ils se voient contraints de donner asile au révolutionnaire irlandais James Connolly, qui a fui les autorités britanniques, et à Léopold Bloom, qui, lui, a fui l'antisémitisme du Dublin de Joyce. La conversation des protagonistes, roulant sur la valeur de la révolution et autres sujets du même ordre, fournit la substance du roman. Wittgenstein y joue la fermeté. « La révolution, dit-il à Connolly, est le rêve du métaphysicien », « l'idée d'une rupture totale dans la vie humaine est une illusion. Il n'est rien de *total* qui puisse être rompu. Comme si tout ce que nous savons pouvait cesser, et quelque chose d'entièrement nouveau commencer¹³ ». Pourtant, suggère le roman, c'est Wittgenstein, par son évaluation lucide de ce qu'une situation légitime réellement, qui est peut-être en fin de compte le véritable radical du groupe.

On trouve une fantaisie du même genre, quoique plus stylisée, dans la nouvelle de Guy Davenport « The Aeroplanes at Brescia »

voir « My Wittgenstein », *Common Knowledge*, vol. III, n° 1, printemps 1994, p. 152-157. Le script de Jarman s'éloigna en fin de compte tellement du scénario original d'Eagleton que les deux textes sont reproduits dans le volume; Eagleton examine ces différences dans son introduction, comme le fait Colin McCabe dans sa préface.

12. Dans les faits, Wittgenstein loua bien un cottage sur la côte de Galway, en 1948, après avoir démissionné de sa chaire de Cambridge. Mais il y vécut seul, jusqu'à ce que la vie lui devînt trop pénible, et il déménagea, à l'automne de la même année, pour un hôtel de Dublin. Dans « My Wittgenstein » (art. cit.), Eagleton fait remarquer que les œuvres de Nikolai Bakhtine « présentent une ressemblance remarquable avec celles de son frère cadet, bien qu'ils eussent perdu tout contact dans la tourmente qui suivit la révolution soviétique et que Nikolai ignorât même que Mikhaïl avait survécu, jusqu'au jour où il tomba par hasard, dans une librairie parisienne, sur un exemplaire de son *Dostoïevski* » (p. 154).
13. Terry Eagleton, *Saints and Scholars*, Londres, Verso, 1987, p. 112-113.

[Les avions à Brescia], publiée en 1974 dans le recueil *Tatlin!* Davenport imagine que, lorsque Kafka et ses amis Max et Otto Brod passèrent leurs vacances à Côme, en 1909 (circonstances véridiques sur le plan historique), ils décidèrent d'aller à Brescia assister à une grande démonstration aéronautique, à laquelle devaient participer Louis Blériot, Glenn Curtiss et les frères Wright. Tandis qu'ils regardent Blériot préparer son avion (« une libellule jaune de bois ciré, de toile tendue et de fils de fer »), ils prennent soudain conscience de la présence d'un étranger :

Près d'eux, un homme grand, à l'épaisse chevelure châtain, se tenait le poignet gauche comme s'il avait eu mal. C'est l'intensité de son regard qui attira l'attention de Kafka, plus que sa longue maigreur qui, à l'évidence, dénotait l'aéronaute et le mécanicien. C'était l'âge des hommes-oiseaux et des magiciens de la machine. Qui sait si l'un de ces visages préoccupés n'était pas celui de Marinetti lui-même ? C'était un véritable échassier. Le désordre même de ses cheveux bruns et frisés et la tension de ses longs doigts semblaient dire l'étrange nécessité qu'a l'homme de voler. Il parlait à un petit homme en bleu de mécanicien qui portait un bandeau sur l'œil. De sa bouche prirent leur envol les mots *Kite Flying Upper Air Station, Höhere Luftstation zum Drachensteigenlassen*. Puis le petit homme leva des mains carrées et redressa la tête en une question. *Glossop* fut la réponse, suivie par ce mot vert, *Derbyshire*¹⁴.

De 1908 à 1911, le « vrai » Wittgenstein étudia l'aéronautique à l'université de Manchester; son projet de recherche principal, consacré à la conception et à la construction de cerfs-volants, fut mené à la Kite Flying Upper Atmosphere Station, près de Glossop¹⁵. Davenport, manifestement fasciné par le caractère pratique, si inhabituel et si pertinent cependant, des études supérieures du futur philosophe (qui ne reçut pas d'autre formation universitaire), imagine ce qui aurait pu arriver si Wittgenstein et Kafka – deux

-
14. Guy Davenport, « The Aeroplanes at Brescia », *Tatlin!*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins UP, 1974, p. 64.
 15. Voir Ray Monk, *Wittgenstein. Le devoir de génie*, op. cit., p. 39-40.

des grandes figures de l'avant-garde issues du monde juif assimilé de l'Empire austro-hongrois, deux écrivains dont aucun, pourtant, ne connut jamais l'œuvre de l'autre – s'étaient rencontrés (ou plutôt presque rencontrés) au cours de la démonstration aéronautique de Brescia. « Qui [est] ce grand homme aux yeux profonds et aux cheveux châtain ? » demande le Kafka de Davenport au reporter italien¹⁶. *Le giornalista* l'ignore, mais plus tard, après le vol de Blériot, il tend à Franz une feuille de papier :

Kafka regarda le nom. On pouvait lire, tracé d'un crayon sec, du genre qu'employaient les hommes méticuleux pour noter des fractions et des titres abrégés de revues savantes, le volume, le numéro et la page, probablement un mince crayon d'argent à pointe fine, *Ludwig Wittgenstein*¹⁷.

C'est tout ce qui a lieu. Les deux hommes ne se rencontrent jamais. Mais, après le vol téméraire de Curtiss, qui lui fait remporter le grand prix, « [l]'homme nommé Wittgenstein [tient] encore son poignet gauche, le massant, comme s'il avait eu mal », alors que, de l'autre côté du terrain, Max demande à Franz : « pourquoi ces larmes dans tes yeux ? » et Franz répond : « Je ne sais pas... Je ne sais pas¹⁸. »

La nouvelle de Davenport est une parabole sur l'art d'avant-garde dans la *Mitteleuropa* des années qui précèdent la Première Guerre mondiale, un art amoureux de cette technique qui devait bientôt le détruire. La démonstration aéronautique se déroule d'ailleurs sur un territoire passé, quelques années plus tard, sous le contrôle des fascistes, et, dès lors, interdit à un Wittgenstein comme à un Kafka. Ce sont ces ironies du sort qui ont sans doute, en la figure de Wittgenstein, séduit des écrivains comme Davenport et Eagleton – deux exemples seulement dans ce corpus de *Wittgensteiniana* qui ne cesse de croître, et comprend des romans et des pièces de théâtre aussi différents que *Gaspard* de Peter Handke (1968), *Malina* d'Ingeborg Bachmann (1971), *Le Neveu de Wittgenstein* (1982) et *Ritter, Dene,*

16. Guy Davenport, « The Aeroplanes at Brescia », art.cit., p. 65.

17. *Ibid.*, p. 67.

18. *Ibid.*, p. 70.

Voss [Déjeuner chez Wittgenstein] (1984) de Thomas Bernhard, *Le Monde comme je l'ai trouvé* (1987), la fausse biographie de Bruce Duffy et *La Maîtresse de Wittgenstein* (1988) de David Markson. Chez les poètes, la présence de Wittgenstein est encore plus saisissante. Au cours de la dernière décennie, environ, on peut dire des recueils et des textes poétiques suivants (tous publiés aux États-Unis ou au Canada) qu'ils ont été écrits sous le signe de Wittgenstein : *The Sophist* et *Dark City* de Charles Bernstein, *Signage* d'Alan Davies, *Evoba: The Investigation Meditations 1976-1978* de Steve McCaffery, *Realism* de Tom Mandel, *Notes for Echo Lake* de Michael Palmer, *Circumstantial Evidence* de Joan Retallack, *The Age of Huts* de Ron Silliman, *Reproduction of Profiles* et *A Key into the Language of America* de Rosemary Waldrop, et *Wittgenstein's Elegies* de Jan Zwicky. La liste s'allonge encore si l'on y inclut des performances comme « Language Is a Virus from Outer Space » de Laurie Anderson, « The Poetry of Ideas and the Idea of Poetry » de David Antin, *I-VI* (*The Charles Eliot Norton Lectures*) de John Cage et la pièce pour installation *The Wittgenstein Variations* de Johanna Drucker. Fluxus, que l'on s'accorde de nos jours à tenir pour l'un des mouvements artistiques majeurs de la fin des années 1960 et des années 1970 à l'échelle mondiale, est de même inconcevable sans l'exemple de Wittgenstein, non plus que les expériences poétiques d'Emmanuel Hocquard et de Claude Royet-Journoud en France, et du Gruppo 93 en Italie. En 1992, Joseph Kosuth, dont la série d'« Art Investigations » prend directement modèle sur les écrits de Wittgenstein, faisait paraître un livre d'artiste remarquable, intitulé *Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent* [Lettres de Wittgenstein, abrégées à Gand]. Comme Cage ou le Tom Phillips de *A Humument*, Kosuth a produit un « *writing through* » [une « écriture à travers »] – en l'occurrence, à travers les célèbres lettres de Wittgenstein à Paul Engelmann – composé d'énigmatiques photographies en noir et blanc de paysages urbains gantois. Comment ces mornes images d'usines, de canaux, de parkings et d'immeubles de bureaux quelconques se rattachent-elles au dialogue passionné sur le sens de la vie que renferme la correspondance entre Wittgenstein et Engelmann ? Voilà ce que Kosuth met son spectateur au défi de déterminer.

Tel le merle de Wallace Stevens, l'ombre de Wittgenstein marque « le bord / d'un parmi de nombreux cercles ». Mais pourquoi en va-t-il ainsi ? Est-ce avant tout sa vie qui a fasciné les écrivains ? Oui et non, dans la mesure où cette vie est singulièrement liée à son œuvre.

Il était la stupéfiante combinaison d'un moine, d'un mystique et d'un mécanicien : un grand intellectuel européen nostalgique de la *simpli-citas* tolstoïenne, un géant de la philosophie qui faisait preuve de bien peu de respect pour la philosophie elle-même, un autocrate irascible assoiffé de sainteté¹⁹.

Les paradoxes wittgensteiniens sont, assurément, de l'étoffe dont sont faites les légendes : un homme fabuleusement riche qui se défit de sa fortune pour ne pas avoir à s'en préoccuper ; un homme dont trois frères s'étaient suicidés, qui envisagea souvent lui-même la possibilité du suicide et affirmait pourtant à ses amis sur son lit de mort qu'il avait eu une vie merveilleuse ; un Juif baptisé au sein de l'Église catholique et porté par ses inclinations vers une piété protestante ; un Viennois exilé qui, bien qu'ayant élu domicile à Cambridge, en Angleterre, se revendiquait « totalement allemand²⁰ » ; un misogyne qui compta, parmi ses étudiants les plus brillants et les plus fervents, Elizabeth Anscombe et Alice Ambrose ; un homme qui cachait son homosexualité, dont la vie sociale était empreinte d'une grande austérité, et qui fut pourtant en termes intimes avec un certain nombre d'hommes bien plus jeunes que lui ; un homme doux, qui avait la violence en horreur, mais fut décoré pour faits d'héroïsme durant la Première Guerre mondiale ; un intellectuel de génie qui, déjà trentenaire, travailla d'abord comme jardinier puis comme instituteur dans l'Autriche rurale ; un apolitique qui, quadragénaire, voulut partir en Union soviétique dans l'espoir de devenir un travailleur ordinaire et déclarait « au fond, je suis communiste » ; un

19. Terry Eagleton, « Wittgenstein ». *Le film de Derek Jarman, le scénario de Terry Eagleton*, op. cit., p. 17-18.

20. Voir *infra*, p. 53, n. 5.

homme qui ne montrait aucun intérêt pour le modernisme en art et vivait dans une chambre spartiate sans guère plus de meubles que quelques chaises pliantes, mais qui dessina pour sa sœur, Margarete Stonborough, une maison ultramoderniste d'une saisissante beauté, supervisant chaque détail de la construction, depuis les radiateurs jusqu'aux poignées de portes²¹ – voilà sans aucun doute une vie qui se prête aux transpositions dramatiques ou fictionnelles et à la création de mythes. Car Wittgenstein se présente à nous sous les traits de l'*outsider* moderniste par excellence : un esprit changeant, qui n'a jamais cessé de se réinventer, ne s'est jamais trouvé nulle part « à sa place », et dont la présence est néanmoins si saisissante qu'elle se laisse toujours immédiatement identifier.

Peut-être est-ce ce caractère contradictoire, ce refus de rester à une place bien définie qui a fait de lui un personnage si attirant. Son « échelle » de propositions, telle que nous l'enseigne le *Tractatus*, n'a pas plus tôt été gravie qu'elle doit être remplacée. « Lorsque je pense pour moi-même, sans vouloir écrire un livre », observe-t-il en 1937 dans l'un de ses carnets, « je tourne autour du thème, par bonds successifs ; c'est la seule façon de penser qui me soit naturelle. Être contraint d'aligner mes pensées est pour moi une torture. Mais faut-il même essayer de le faire ?²² »

L'exemple que Wittgenstein offre ainsi aux écrivains – de Samuel Beckett (qui insistait sur le fait qu'il n'avait rien lu de son œuvre avant la fin des années 1950, soit longtemps après avoir achevé des œuvres aussi « wittgensteiniennes » que *Watt* et *En attendant Godot*²³)

21. Voir Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, Cambridge, MIT Press, 1994. Dans son introduction, Wijdeveld écrit : « Contrairement à la plupart des philosophes, Wittgenstein n'a jamais développé une théorie esthétique systématique et n'a que peu écrit sur la question. Qui plus est, la maison ne fut pas construite à son initiative et n'était pas censée être une représentation ni une illustration de ses idées philosophiques, bien que son atmosphère austère ne puisse manquer de rappeler la rigueur de sa pensée. Ce qui fit de lui un architecte à ce moment particulier de sa vie est la situation dans laquelle il se trouvait » (p. 11).

22. *Remarques mêlées*, op. cit., p. 86.

23. Voir John Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, New York, Barnes and Noble, 1964, p. 144.

jusqu'à Ingeborg Bachmann, et au-delà – tient à ce qu'il n'a jamais renoncé à lutter, tant avec lui-même qu'avec le langage, et qu'il ne s'est jamais contenté d'accepter telle ou telle affirmation d'une vérité, tel ou tel système totalisant comme étant *la* réponse. « Le langage », écrit-il, « a préparé les mêmes pièges à tous [...]. À tous les endroits d'où partent de faux chemins je devrais donc placer des pancartes, qui [...] aideraient [les hommes] à franchir les points dangereux²⁴ ». Et l'une des implications du fameux aphorisme 5.6 du *Tractatus* – « *Les frontières de mon langage sont les frontières de mon monde* » – est que le culte de la personnalité, le culte d'un sujet en quelque façon *extérieur* au langage, qui a dominé la poésie américaine depuis le professionnalisme des années 1950 jusqu'au « mode scénique », pour reprendre l'expression de Charles Altieri, des années 1970, a commencé de céder le pas à une résurgence de ce que l'on nommait, aux beaux jours du New Criticism – qui ne la regardait d'ailleurs pas sans sévérité –, la « poésie d'idées²⁵ ».

Mais il ne s'agit pas d'une « poésie d'idées », au sens traditionnel de l'expression – un contenu « significatif » dans un langage approprié et une forme versifiée. Car, si nous acceptons le principe wittgensteinien suivant lequel « [l]es résultats de la philosophie » – et, par analogie, ceux de la poésie – « consistent dans la découverte d'un quelconque simple non-sens, et dans les bosses que l'entendement s'est faites en se cognant contre les limites du langage [et

24. *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 73.

25. Dans *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* (Cambridge/New York, Cambridge UP, 1984), Charles Altieri définit le « mode scénique » comme un souci des « structures narratives modestes mais très travaillées qui produisent des moments d'illumination soudaine et [le] désir de corréler sincérité et conscience de soi rhétorique » (p. 5). Dans le poème « scénique », explique-t-il, « le travail doit rester subtil et discret [...]. Le but principal [...] n'est pas d'interpréter l'expérience mais de pousser le langage jusqu'à ses limites afin de faire naître la conscience poignante de ce qui git au-delà des mots. On n'y trouve pour ainsi dire jamais aucun acte soutenu de pensée dialectique ou formelle ni aucune construction artificielle élaborée qu'on ne puisse imaginer avoir lieu – ou du moins trouver leur origine – dans le cadre de scènes conçues naturellement » (p. 10-11). William Stafford, Richard Hugo, David Young et Stanley Plumey comptent au nombre des poètes qu'Altieri distingue comme exemplairement « scéniques ».

suivant lequel] ce sont ces bosses qui nous font reconnaître la valeur de cette découverte²⁶ », alors, la « poésie d'idées » devient le site d'une découverte où sont mises en question les « bosses » que nous nous faisons en nous cognant contre les murs et les plafonds des pièces que nous habitons. Un tel processus de questionnement est nécessairement fait d'essais, de retours sur soi, de corrections perpétuelles, même lorsqu'il a affaire aux aspects les plus ordinaires de la vie quotidienne. Prenons les deux exemples suivants :

Pourquoi un chien ne peut-il pas simuler la douleur ? Est-il trop sincère ? Pourrait-on apprendre à un chien à simuler la douleur ? Peut-être est-il possible de lui enseigner à hurler dans certaines occasions comme s'il éprouvait des douleurs, sans qu'il en ressente aucune. Mais l'environnement adéquat qui ferait de ce comportement une simulation véritable manquerait²⁷.

« Tu ne peux pas entendre Dieu parler à autrui, tu ne l'entends que si c'est à toi qu'il s'adresse. » — C'est une remarque grammaticale²⁸.

« Wittgenstein », écrit Guy Davenport en commentant ces fragments, « n'argumentait pas ; il se laissait simplement penser à travers des problèmes toujours plus subtils et profonds²⁹ ». Par elles-mêmes, ces maximes aux résonances héraclitéennes se laissent aisément lire comme une espèce de poésie. Mais le paradoxe – un paradoxe du même ordre que ceux que j'ai signalés plus haut – est que ce poète n'a jamais formulé de poétique, ne professait aucune « théorie » de la littérature ni de l'art, et a insisté à diverses reprises sur le fait qu'il était impossible de définir le « beau » ou de dire en quoi pourrait

26. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. Françoise Dastur, Maurice Élie, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005, § 119.

27. *Ibid.*, § 250.

28. Ludwig Wittgenstein, *Fiches*, trad. Jean-Pierre Cometti et Élisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2008, § 717.

29. Guy Davenport, « Wittgenstein », *The Geography of the Imagination: Forty Essays*, San Francisco, North Point Press, 1981, p. 335.

consister « l'essence » de « l'art ». Un scepticisme aussi clairement revendiqué, associé à ce qui semblait de sa part une ignorance pure et simple de la littérature, fut accueilli avec méfiance par ses contemporains, à Vienne d'abord, puis à Cambridge. « Aussi cultivé qu'il fût », déclarait son collègue de Cambridge F.R. Leavis, « [son] intérêt pour la littérature était demeuré rudimentaire ». De fait, hormis *Le Pauvre voyageur* et *Un conte de Noël* de Dickens, rapportait Leavis, « je ne l'ai jamais vu prendre au sérieux aucune œuvre de littérature. Il se peut, bien sûr, que l'étendue et la qualité de sa culture littéraire en allemand aient été plus impressionnantes, mais j'accorde peu de crédit à une telle hypothèse³⁰ ».

En un sens, Leavis avait certainement raison. Cyril Barrett et d'autres ont essayé de laver Wittgenstein de telles accusations, faisant remarquer qu'il connaissait assurément les classiques allemands et que, lorsqu'il était stationné sur le front de l'Est, il avait demandé à son ami Paul Engelmann de lui faire parvenir les romans de Gottfried Keller, les drames historiques de Franz Grillparzer, et les poèmes de Uhland et de Mörike³¹. Mais la question n'est pas celle de la liste des œuvres littéraires que Wittgenstein avait ou n'avait pas lues – aussi bien, il se targuait de n'avoir jamais lu Aristote, ni, plus près de lui, Hegel; c'est celle d'un point de vue et d'une sensibilité. De même que, bien qu'ayant reçu une solide formation musicale, il n'écoutait aucun compositeur postérieur à Brahms, de même, il était indifférent (sinon ouvertement hostile) aux poètes de son époque. Certes, en un geste impulsif de générosité devenu légendaire depuis, il avait en 1914 fait don de cent mille couronnes (environ cent mille dollars d'aujourd'hui) à Ludwig von Ficker, l'éditeur de la revue littéraire *Der Brenner*, en lui donnant pour instruction de distribuer l'argent « à des artistes autrichiens dans le besoin ». Mais, des trois principaux bénéficiaires (Rilke, Trakl et Carl Dallago), Rilke était le seul poète dont l'œuvre lui fut tant soit

30. F.R. Leavis, « Memories of Wittgenstein » (1973), in Rush Rhees (ed.), *Recollections of Wittgenstein*, Oxford, Oxford UP, 1984, p. 66.

31. Cyril Barrett, « Wittgenstein, Leavis, and Literature », *New Literary History*, vol. XIX, n° 2, hiver 1988, p. 385-401.

peu familière. À propos des poèmes de Trakl, il écrivait à Ficker : « Je ne les comprends pas, mais leur *ton* me rend heureux. C'est le ton du génie. » Pour autant, quelques mois plus tard, lorsque Ficker lui envoya un recueil posthume des poèmes de Trakl, le seul commentaire de Wittgenstein fut qu'ils étaient « probablement très bons » mais qu'il n'avait, à ce moment-là, « aucun désir d'assimiler des pensées étrangères³² ».

Durant les années qu'il passa à Cambridge, l'intérêt porté par Wittgenstein aux productions artistiques de ses contemporains diminua encore. Dans les conversations qu'il avait avec ses amis, il exprimait des vues généralement pessimistes sur le modernisme. « En me promenant dans Cambridge », faisait-il remarquer en 1930, « je suis passé devant une librairie, et il y avait dans la vitrine des portraits de Russell, de Freud et d'Einstein. Un peu plus loin, dans un magasin de musique, j'ai vu des portraits de Beethoven, de Schubert et de Chopin. En comparant ces portraits, j'ai intensément ressenti la terrible dégénérescence qui s'est abattue sur l'esprit humain en cent ans à peine³³ ». Si un tel spenglerianisme, exagéré au point d'en devenir presque comique – car quel sens y a-t-il à comparer Einstein à Chopin? – sonne un peu comme les épitaphes que les critiques contemporains formulent à l'endroit de la poésie, la différence tient à ce que Wittgenstein n'offrait ni explication, ni remède miracle : il se tenait simplement à distance. Rien ne permet de penser qu'il ait jamais lu T.S. Eliot ni Ezra Pound, D.H. Lawrence ni W.H. Auden, et, à l'exception de John Maynard Keynes, il a toujours soigneusement évité Bloomsbury. Comme l'écrit Ray Monk, « tout séparait l'esthétisme si anglais, délibérément "cultivé", de Bloomsbury et des Apôtres [de Cambridge], d'une part et, de l'autre, l'ascétisme rigoureux, l'honnêteté parfois impitoyable de Wittgenstein³⁴ ».

32. Ray Monk, *Wittgenstein, op. cit.*, p. 118-120, p. 126.

33. Rush Rhees (ed.), *Recollections of Wittgenstein, op. cit.*, p. 112.

34. Ray Monk, *Wittgenstein, op. cit.*, p. 254. Une ironie supplémentaire réside dans le fait que Wittgenstein, bien qu'homosexuel, ait été absolument étranger à la culture homosexuelle de Bloomsbury, qui mettait l'accent sur l'épanouissement et l'expression individuelle.

Lorsque, dans ses carnets et dans ses cours, Wittgenstein aborde de front la question de la nature de « l'art », ses remarques rappellent les lieux communs du modernisme. « L'œuvre d'art », observe-t-il en 1930, « nous contraint pour ainsi dire à la bonne perspective, mais sans l'art l'objet n'est qu'un morceau de nature comme n'importe quel autre³⁵ ». Assurément à son insu, Wittgenstein fait ici écho à Viktor Chklovski et sa fameuse doctrine de la « défamiliarisation », selon laquelle une coupure est opérée par « l'art » entre l'objet et son environnement habituel, qui restitue toute sa force à l'objet, quel qu'il soit. Mais Wittgenstein peut aussi se faire l'apôtre de la doctrine à la fois romantique et moderniste de l'unicité artistique :

Tout artiste a été influencé par d'autres et porte les traces de cette influence dans ses œuvres; mais ce qu'il signifie pour nous, ce n'est cependant que sa personnalité³⁶.

Ce ne peut donc pas être dans le but de trouver une poétique systématique que nous nous tournons vers Wittgenstein. Ses écrits – dont la plupart ne sont d'ailleurs absolument pas *ses écrits*, mais une recreation, par ses étudiants et ses collègues, de sa parole – n'ont rien d'intéressant à nous apprendre sur les « grandes » questions comme « l'esthétique », et moins encore sur des points de détail, qu'il s'agisse des tropes ou des genres, de la fiction ou de la forme narrative, des structures sonores ou des formes versifiées. Il n'est donc pas étonnant que la théorie littéraire (par opposition à la philosophie *stricto sensu*, d'un côté, et à la poésie, de l'autre) ait, dans une large mesure, ignoré l'existence de Wittgenstein. Le *Tractatus* (1922) semble être passé complètement inaperçu, dans les années 1930, tant des formalistes russes et du Cercle linguistique de Prague que de l'École de Francfort, bien que les questions posées par Wittgenstein au sujet du langage et de la culture soient loin d'être sans rapport avec celles soulevées, entre autres, par un Roman Jakobson ou un Walter Benjamin. Il ne fait pas de doute que cette négligence ait

35. *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 56.

36. *Ibid.*, p. 79.

tenu, pour une bonne part, aux conditions de la publication originale du traité de Wittgenstein comme à celles de sa réception : dans la traduction de C.K. Ogden, le *Tractatus logico-philosophicus* fut, après tout, introduit par Bertrand Russell comme un traité sur la structure logique des propositions et la nature de l'inférence logique. En tant que tel, il intéressait bien davantage les philosophes et les mathématiciens que les théoriciens de la littérature. Benjamin, comme on le sait, mourut longtemps avant la parution des *Recherches philosophiques*, en 1953. Mais Theodor Adorno, qui lut l'ouvrage peu après sa publication, lui fut aussi généralement hostile qu'il l'avait été envers le *Tractatus*. Dans *Against Epistemology* [Contre l'épistémologie], il déclare :

Aussi longtemps que la philosophie n'est rien d'autre que le culte de ce qui « a lieu », selon la formule de Wittgenstein [Adorno fait ici référence à la proposition 1 du *Tractatus* : « Le monde est tout ce qui a lieu »], elle entre en compétition avec les sciences auxquelles elle a l'illusion de s'assimiler – et perd. Si elle se dissocie des sciences, toutefois, et, joyeuse et rafraîchie, se pense libre d'elles, elle devient une réserve sans pouvoir, l'ombre de la sombre religion du dimanche³⁷.

Et, plus directement, dans *Trois études sur Hegel* :

La maxime de Wittgenstein, « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence », dans laquelle l'extrême du positivisme déborde en un geste d'authenticité autoritaire révérencieuse, et qui pour cette raison exerce une espèce de suggestion intellectuelle de masse, est complètement antiphilosophique. Si la philosophie peut être le moins du monde définie, elle est un effort pour exprimer des choses dont on ne peut parler, pour aider à exprimer le non-identique en dépit du fait que l'exprimer l'identifie au même instant. C'est ce que Hegel essaie de faire³⁸.

37. Theodor W. Adorno, *Against Epistemology*, trad. (en anglais) Willis Domingo, 1971; Cambridge, MIT Press, 1982, p. 42.

38. [Notre traduction.] Theodor W. Adorno, *Trois études sur Hegel* (trad. collective – séminaire de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot et Rivages, 1979).

Une critique comme celle d'Adorno, j'y reviendrai dans les chapitres qui suivent, mésinterprète ici la fameuse – trop fameuse, peut-être – conclusion du *Tractatus*. Loin d'être « un geste d'authenticité autoritaire révérencieuse », l'aphorisme de Wittgenstein – « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » – n'est rien de plus que la reconnaissance de bon sens qu'il existe des apories métaphysiques et éthiques qu'aucune discussion, aucune explication, aucun exposé ni aucune argumentation bien construite ne peuvent entièrement rationaliser, même pour soi-même. En ce sens, la « philosophie » de Wittgenstein est en effet intentionnellement « antiphilosophique », son but étant précisément de déterminer dans quelles circonstances la philosophie devrait prendre position « contre » la philosophie et pourquoi.

Quoi qu'il en soit, pareil refus de tout « effort pour exprimer des choses dont on ne peut parler » a rendu Wittgenstein tout aussi suspect (sinon totalement hors sujet) dans les cénacles poststructuralistes français. Ce n'est pas ici le lieu de rouvrir l'épineux dossier de la relation de Jacques Derrida à Wittgenstein ; qu'il nous suffise de dire que, quelles que soient les homologues qu'on ait pu supposer entre les écrits de l'un et l'autre³⁹, Wittgenstein ne joue guère de

Cf. *Théorie esthétique*, où Benjamin est critiqué comme se faisant l'avocat de « die Elimination des Unsagbaren » [l'élimination de l'indicible] dans l'esprit des *Recherches philosophiques* (qui lui étaient inconnues).

La « réduction presque masochiste du discours à l'humble et au commun » opérée par les *Recherches* est l'objet d'une critique dévastatrice de la part d'Herbert Marcuse, qui, dans *L'Homme unidimensionnel*, écrit : « Wittgenstein dépense beaucoup de perspicacité et consacre beaucoup de place pour l'analyse de : "mon balai est dans le coin". » De telles phrases « pourraient également prendre place dans la *Logique* de Hegel, mais elles s'y révéleraient comme des exemples inappropriés ou même faux. Elles seraient rejetées parce qu'elles devraient être dépassées par un discours qui, dans ses concepts, son style et sa syntaxe, est celui d'un ordre différent – un discours pour lequel il n'est pas du tout "évident que chaque phrase de notre langage est bien ordonnée telle qu'elle est" ». (*L'Homme unidimensionnel*, trad. Monique Wittig revue par l'auteur, Minuit, « Arguments », 1968, p. 221 et 223-224).

39. L'effort le plus poussé en ce sens est celui d'Henry Staten, dans son *Wittgenstein and Derrida* (Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1984). Staten fonde principalement sa démonstration sur l'idée que Wittgenstein et Derrida rejettent l'un

rôle dans l'œuvre de Derrida – non plus que dans celle de Michel Foucault, celle de Maurice Blanchot ni celle de Roland Barthes, celle de Julia Kristeva ni celle de Paul de Man. Et, dans le cas d'exceptions aussi rares que *Le Différend* (1983) de Jean-François Lyotard, un livre qui ne se contente pas de citer Wittgenstein page après page, mais dont la forme prend modèle sur les brefs aphorismes numérotés de celui-ci, la proposition wittgensteinienne se trouve être l'objet d'un curieux inflexion moral. Considérons la définition préliminaire que donne Lyotard :

À la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas. Si l'on applique cependant la même règle de jugement à l'une et à l'autre

et l'autre toute détermination transcendantale de l'être et l'idée qu'il y aurait quoi que ce soit en dehors du langage – le « il n'y a pas de hors-texte » de Derrida. Toutefois, d'irréductibles différences existent entre eux, par exemple la question de l'écriture et de la parole, et celle de la « base ontologique » des « formes de vie » ; voir Charles Altieri, « Wittgenstein on Consciousness of Language: A Challenge to Derridean Literary Theory », *Modern Language Notes*, vol. XCI, n° 6 (décembre 1976), p. 1397-1423. Sur les rapports du déconstructionnisme avec Wittgenstein, voir Susan B. Brill, *Wittgenstein and Critical Theory: Beyond Postmodernism and Toward Descriptive Investigations*, Athens, Ohio UP, 1995, p. 93-116.

Stanley Cavell, figure majeure des études wittgensteiniennes, n'a commenté Derrida que rarement mais, dans *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie* (trad. Sandra Laugier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003), il s'est exprimé très fermement. À propos du texte « Signature, événement, contexte » de Derrida, dans lequel celui-ci s'en prend à Austin, Cavell écrit : « Sous-tendant l'opposition à la voix métaphysique que, selon moi, Wittgenstein et Austin partagent avec Derrida, se trouve la différence qui sépare le monde de la tradition anglo-américaine de la philosophie et celui de la tradition continentale, les différences entre leur conception de – et leurs rapports à – la science, l'art, la culture, la religion, l'éducation, la lecture, l'ordinaire... Tandis que Derrida et Wittgenstein voient la métaphysique et l'ordinaire comme irréductiblement distincts, chez Derrida, comme, d'une autre façon, chez Nietzsche et chez Platon, la philosophie conserve une réalité donnée, une vie culturelle, intellectuelle et institutionnelle autonome qui ne se retrouvent pas chez Wittgenstein » (p. 103, trad. modifiée).

pour trancher leur différend comme si celui-ci était un litige, on cause un tort à l'une d'elles (au moins, et aux deux si aucune n'admet cette règle). Un dommage résulte d'une injure faite aux règles d'un genre de discours, il est réparable selon ces règles. Un tort résulte du fait que les règles du genre de discours selon lesquelles on juge ne sont pas celles du ou des genres de discours jugé/s⁴⁰.

Voilà qui pourrait sonner assez comme du Wittgenstein ; et Lyotard de conclure son paragraphe par l'affirmation qu'« une règle universelle de jugement entre des genres hétérogènes fait défaut⁴¹ ». Mais ce qui semble à première vue un rejet de l'essentialisme est plus apparent que réel, car le différend de Lyotard tient moins du paradoxe que du sophisme :

Avoir « réellement vu de ses propres yeux » une chambre à gaz serait la condition qui donne l'autorité de dire qu'elle existe et de persuader l'incrédule. Encore faut-il prouver qu'elle tuait au moment où on l'a vue. La seule preuve recevable qu'elle tuait est qu'on en est mort. Mais, si l'on est mort, on ne peut témoigner que c'est du fait de la chambre à gaz⁴².

Wittgenstein aurait rejeté comme spécieux pareil « raisonnement ». Depuis quand, pour commencer, notre « savoir » de ce qui a eu lieu dans le passé se fonde-t-il en première instance sur ce que nous avons « réellement vu de [nos] propres yeux » ? Quant au sens du terme « chambre à gaz », « [n]ous pouvons dire que seul quelqu'un qui sait déjà quoi faire du nom peut poser une question sensée sur la dénomination⁴³ ». Autrement dit, se demander si une chambre à gaz peut causer la mort implique d'admettre l'existence de celle-ci. C'est pourquoi le doute émis sur son efficacité en dit plus sur le questionneur que sur la raison d'être de la chambre à gaz. La compréhension

40. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.

41. *Idem*.

42. *Ibid.*, § 2, p. 16.

43. *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, § 31.

de la définition « dépendra bien entendu des circonstances dans lesquelles la définition est donnée et de celui à qui je la donne⁴⁴ ».

La confiance dans le sens commun et dans le contexte qu'impliquent de telles déclarations, la démonstration répétée que « [la] signification d'un mot ["chambre à gaz", par exemple] est son emploi dans le langage⁴⁵ » se sont avérées être une pierre d'achoppement jusque pour les théories déconstructionnistes qui voient dans le langage un système différentiel. Le critère de l'*emploi*, peut-on lire dans l'un des passages les moins inspirés du *Différend*, est « victime de l'empirisme anthropologique⁴⁶ ». Pas plus qu'Adorno, Lyotard ne peut, en fin de compte, admettre ce que le mode d'enquête wittgensteinien a de rebelle à toute clôture – son refus d'exiger des définitions théoriques. Il se pourrait que ce soit une gêne semblable qu'aient ressentie des critiques marxistes anglo-américains comme Raymond Williams, David Harvey ou Fredric Jameson, qui ont tous les trois ignoré dans une large mesure l'existence de Wittgenstein. Jadis, dans son importante étude consacrée au formalisme russe, *The Prison-House of Language* (1972), Jameson mettait dans le même sac, sous l'étiquette « empiriste », Wittgenstein et les formalistes, affirmant que « le vice de l'empirisme anglo-américain tient en effet à sa volonté obstinée d'isoler l'objet questionné de tout le reste, qu'il s'agisse d'une chose matérielle, d'un "événement" au sens de Wittgenstein, d'un mot, d'une phrase ou d'une "signification" ». De fait, à la lumière du postulat marxiste qui est celui de Jameson, selon lequel « la philosophie doit comprendre en elle-même une théorie de sa propre situation particulière », la philosophie de Wittgenstein apparaît comme déficiente, car « ce que le philosophe décrit n'est pas le langage dans l'absolu, mais seulement les habitudes linguistiques particulières des philosophes⁴⁷ ».

44. *Ibid.*, § 29.

45. *Ibid.*, § 43.

46. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, § 122.

47. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton UP, 1972, p. 43, p. 207. Dans ses travaux plus récents, Jameson semble s'éloigner du besoin, précédemment éprouvé, d'une description du « langage dans l'absolu » ; dans *L'Inconscient politique. Le récit*

Ironiquement, si cette distinction est tout à fait juste, il est étrange de constater qu'en 1972 encore, lorsque ces lignes ont été rédigées, une théorie du « langage dans l'absolu » pouvait être considérée comme possible, et même désirable. Il se pourrait bien que Jameson ait eu Heidegger à l'esprit, dont la philosophie « comprend en elle-même une théorie de sa propre situation particulière » et qui, contrairement à Wittgenstein, a traité de questions poétiques spécifiques, en particulier dans ses essais, devenus classiques, sur Hölderlin. Mais l'effondrement du cloisonnement entre disciplines qui a marqué la dernière décennie a entraîné un changement – changement, comme j'entends le montrer ici, que poètes, romanciers, dramaturges et artistes avaient anticipé depuis un certain temps déjà.

« Vous citez souvent Wittgenstein – pourquoi ? » demandait un interviewer à Pierre Bourdieu en 1985. À quoi le sociologue répondait :

Wittgenstein est sans doute le philosophe qui m'a été le plus utile dans les moments difficiles. C'est une sorte de sauveur pour les temps de

comme acte socialement symbolique (trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Questions théoriques, 2012), il fait remarquer que « l'œuvre du dernier Wittgenstein, si souvent rangée parmi les idéologues du Symbolique, peut également se lire comme une critique de la conceptualisation du langage comme chose en soi ». Cependant, le nom de Wittgenstein ne figure pas dans l'index de son autre ouvrage majeur, *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif* (1991, trad. Florence Nevoltry, Paris, ENSBA, 2011). Cf. Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, édition établie par Tony Pinkney, Londres, Verso, 1989, et David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989. Ce dernier ne mentionne Wittgenstein qu'une seule fois, dans un passage consacré à l'emploi, par Lyotard, du terme « jeux de langage » (p. 46).

Il n'est fait aucune mention de Wittgenstein dans les ouvrages suivants : Jonathan Arac (ed.), *Postmodernism and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 ; Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics*, Port Townsend (WA), Bay Press, 1983, et Hal Foster (ed.), *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend (WA), Bay Press, 1985 ; Arthur Kroker et David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St Martin's, 1986 ; Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1986.

grande détresse intellectuelle : quand il s'agit de mettre en question des choses aussi évidentes que « obéir à une règle ». Ou quand il s'agit de dire des choses aussi simples (et, du même coup, presque ineffables) que pratiquer une pratique⁴⁸.

Ces mots sont d'autant plus frappants qu'ils viennent d'un écrivain aussi « scientifique » et, comme tel, généralement impersonnel que Bourdieu. Il ne fait pas de doute que, dans son esprit, les « temps de grande détresse intellectuelle » sont associés à ce qu'il nomme péjorativement, dans la même interview, « l'ambition totalisante que l'on identifie d'ordinaire à la philosophie⁴⁹ » :

De même, j'ai toujours entretenu un rapport assez ambivalent avec l'École de Francfort : les affinités sont évidentes, et pourtant j'éprouvais un certain énervement devant l'aristocratie de cette critique globalisante qui conservait tous les traits de la grande théorie, sans doute par souci de ne pas se salir les mains dans les cuisines de la recherche empirique. Même chose à l'égard des althussériens, et de ces interventions à la fois simplistes et péremptives qu'autorise la hauteur philosophique⁵⁰.

Le soupçon dont ont fait l'objet cette « critique globalisante » et cette « grande théorie » s'est encore accru dans notre ère post-marxiste. « Je voulais [dit Bourdieu] réintroduire en quelque sorte les agents, que Lévi-Strauss et les structuralistes, notamment Althusser, tendaient à abolir, en faisant d'eux de simples épiphénomènes de la structure. Je dis bien des agents et non des sujets. L'action n'est pas la simple exécution d'une règle, l'obéissance à une règle. Les agents sociaux, dans les sociétés archaïques comme dans les nôtres, ne sont

48. Pierre Bourdieu, « Fieldwork in Philosophy », entretiens avec Axel Honneth, Hermann Kocyba, Bernd Schwibs (1985), dans *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 19.

49. *Ibid.*, p. 30.

50. *Ibid.*

pas davantage des automates réglés comme des horloges, selon des lois mécaniques qui leur échappent⁵¹. »

La critique de la « grande théorie », et la bifurcation concomitante vers l'examen de l'« ordinaire », ont été poussées plus avant dans les remarquables ouvrages de Jacques Bouveresse. En une demi-douzaine de livres écrits depuis le début des années 1970, Bouveresse s'est employé avec minutie à contraster les écrits de Wittgenstein d'avec le positivisme logique, d'un côté, et la phénoménologie husserlienne, de l'autre. Ses lectures attentives du *Tractatus* et des *Recherches philosophiques* retracent le démantèlement de la tradition métaphysique opéré par Wittgenstein « pour prêcher et pratiquer l'esprit de pauvreté radicale en philosophie⁵² », et il fait remarquer que la manière qu'a Wittgenstein de poser les problèmes philosophiques à travers un déploiement imaginaire d'exemples, une succession paratactique d'images bien choisies et de bonds d'un sujet à l'autre peut, avec justesse, être qualifiée d'« esthétique ».

À cet égard, le Wittgenstein de Bouveresse n'est pas sans rapport avec celui de Stanley Cavell, qui a contribué de manière décisive à répandre parmi les philosophes anglo-américains l'idée que, chez Wittgenstein, le « philosophique » et le « littéraire » sont inséparables. Dans *Une nouvelle Amérique encore inapprochable* (1989), Cavell consacre des pages touchantes à l'attitude antitotalisante de Wittgenstein, rapprochant son « laisse[r] le monde tel qu'il est⁵³ » de la *Gelassenheit* heideggerienne⁵⁴. Pour Wittgenstein, les choses les plus « simples » – comme « pratiquer une pratique », pour reprendre les mots de Bourdieu – sont comprises comme les plus ineffables :

51. *Ibid.*, p. 19.

52. Jacques Bouveresse, *Herméneutique et linguistique*, suivi de *Wittgenstein et la philosophie du langage*, Paris, L'Éclat, 1991, p. 11. Parmi les autres études importantes de Bouveresse consacrées à Wittgenstein, on compte notamment *Wittgenstein. La Rime et la Raison* (Paris, Minuit, 1973), *Le Mythe de l'intériorité* (Paris, Minuit, 1976, nouvelle éd. 1987) et *La Force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la nécessité*, Paris, Minuit, 1984.

53. *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 56.

54. Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, trad. Sandra Laugier, Paris, L'Éclat, 1992.

[L]es *Recherches* présentent, de manière plus pure que toute œuvre de philosophie que je connaisse, l'activité philosophique comme une lutte spirituelle, spécifiquement une lutte avec les profondeurs contraires à soi-même, qui dans le monde moderne se présenteront sous forme de traits de folie⁵⁵.

Cavell souligne la concurrence de « deux interprétations rivales de [la] conception du discours humain [dans les *Recherches*], l'une mettant l'accent sur sa défiance vis-à-vis du langage, l'autre sur sa confiance vis-à-vis de la parole humaine ordinaire⁵⁶ ». Ces deux interprétations sont absolument justes, et c'est là qu'une espèce de folie se fait jour – laquelle faut-il choisir ? « Les procédures du langage ordinaire », note Cavell, « participent essentiellement de l'inquiétante étrangeté⁵⁷. » Lorsque Wittgenstein écrit :

Évidemment, quand l'eau bout dans la marmite, la vapeur s'échappe de la marmite, et de même l'image de la vapeur s'échappe de l'image de la marmite. Mais qu'en serait-il si l'on voulait dire qu'il faut aussi que quelque chose soit en train de bouillir dans l'image de la marmite⁵⁸ ?

Ici, la logique est à la fois imparable et, en conséquence peut-être, légèrement folle. Cavell s'emploie, comme dans ses précédents essais⁵⁹, à mettre en rapport la conception wittgensteinienne de la « pauvreté » comme « condition de la philosophie » et celle d'Emerson, fondée sur une reconnaissance de ce que « les mots ordinaires ont une capacité [...] à être rédimés, à se rédimmer eux-mêmes⁶⁰ ».

55. *Ibid.*, p. 43.

56. *Ibid.*, p. 38.

57. *Ibid.*, p. 51.

58. *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, § 297.

59. Voir Stanley Cavell, *Dire et vouloir dire* (1969 ; trad. Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Éditions du Cerf, 2009) ; *Les Voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* (1979 ; trad. Nicolas Balso et Sandra Laugier, Paris, Seuil, 1996) ; *In Quest of the Ordinary: Lines of Scepticism and Romanticism* (Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 153-178).

60. Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, *op. cit.*, p. 84.

Cet accent mis sur la lutte spirituelle et la rédemption ne doit toutefois pas éclipser ce que nous pourrions appeler le *côté avant-garde*⁶¹ de Wittgenstein – car l’obsession du « pouvoir des mots ordinaires » qu’il partage avec Emerson se double chez lui de celle de leur *étrangeté* :

Imagine un enfant qui serait tout particulièrement intelligent, si intelligent qu’on pourrait lui apprendre immédiatement que l’existence de toute chose est douteuse. Il apprend donc dès le début : « Ceci est vraisemblablement une chaise. »

Et comment apprend-il maintenant la question : « Est-ce aussi réellement une chaise ? »⁶²

C’est ce caractère énigmatique que Guy Davenport semble avoir eu à l’esprit lorsqu’il faisait se croiser Kafka et l’auteur du *Tractatus*. Ce Wittgenstein-là est un grammairien joueur jusqu’à l’obsession, dont les suites de phrases, disjointes et déconcertantes, rappellent celles d’une autre avant-gardiste qu’il n’a jamais lue ni rencontrée (et qu’il aurait probablement détestée si une telle rencontre avait eu lieu !) – je veux parler de Gertrude Stein. « Une étrange concomitance de leurs préoccupations stylistiques les conduisit à travailler l’un et l’autre à partir de 1917 sur des phénomènes linguistiques identiques », écrit Davenport dans *The Geography of the Imagination* : « le sens qui jaillit du langage de la conversation, langage qui est geste, politesse et formule sociale [...]. Gertrude Stein ne s’intéresse pas à l’absurdité du langage mais aux implications stupéfiantes que charrie son caractère ordinaire⁶³ ». Davenport cite l’une des premières pièces de théâtre de Stein, *An Exercise in Analysis* [Un exercice d’analyse] (1917), qui se termine par ces lignes :

61. Les mots en italique suivis d’un astérisque sont composés en français dans le texte [NdT].

62. *Fiches*, *op. cit.*, § 411.

63. Guy Davenport, « Narrative Tone and Form », *The Geography of Imagination*, *op. cit.*, p. 311.

Part LX
Not disappointed.

Act II
Not in there.

Act III
Call me.

Act IV
*Call me Ellen*⁶⁴.

Partie LX
Pas déçue.

Acte II
Pas là.

Acte III
Appelez-moi.

Acte IV
Appelez-moi Ellen.

« Appelez-moi », « Appelez-moi Ellen » : voilà deux phrases des plus « ordinaires ». Pourtant, l’expression « Appelez-moi » signifie une chose à l’acte III et une autre, toute différente, à l’acte IV, lorsqu’elle est suivie du nom propre « Ellen ». Dans le premier cas, nous pourrions substituer « Téléphonnez » à « Appelez » alors que la construction « Téléphonnez-moi Ellen », sans la pause que représenterait à l’écrit une virgule après « moi », est manifestement dénuée de sens. Une même différence est en jeu entre « Pas déçue » et « Pas là », le premier « pas » fonctionnant comme un modalisateur et le second comme une négation bien plus tranchée, ainsi que le suggèrent l’accent et la courbe intonative des deux phrases. Ces deux actes (ou « parties ») ne présentent, d’ailleurs, pas de relation visible avec les actes III et IV.

« Se méfier de la grammaire », écrivait Wittgenstein dans ses « Notes sur la logique », « est la première condition requise pour philosopher⁶⁵ ». On pourrait, par extension, affirmer qu’il en va de même pour ce qui concerne l’activité poétique. Car, bien que Wittgenstein dût, par la suite, soutenir que la grammaire était ce qui commandait la compréhension de telle proposition donnée, et qu’il n’y avait pas d’essence au-dessus ni au-delà des structures

64. Gertrude Stein, « An Exercise in Analysis », *Last Operas and Plays*, édité par Carl Van Vechten, New York, Random House, 1975, p. 138.

65. « Notes sur la logique, septembre 1913 », *Carnets, 1914-1916*, *op. cit.*, 170.

grammaticales particulières, il nous faut quand même nous « méfier » de la grammaire, au moins en ce sens qu'il convient de l'interroger de la manière la plus rigoureuse qui soit.

C'est pourquoi on peut dire que la grammaire prend, chez lui, la place de la théorie. En 1931, alors que son collègue de Cambridge C. D. Broad donnait un cours sur les trois « théories de la vérité » – la théorie de la correspondance, la théorie de la cohérence et la théorie pragmatique –, Wittgenstein fit observer avec hauteur que « la philosophie n'[était] pas un choix entre différentes “théories” » :

Nous pouvons dire que le mot [vérité] a au moins trois significations, mais c'est une erreur de supposer que l'une quelconque de ces trois théories peut donner la grammaire intégrale de la façon dont nous employons le mot, ou de s'efforcer de faire rentrer dans une théorie unique des cas qui ne semblent pas s'accorder avec elle⁶⁶.

La même année, Gertrude Stein écrivait, dans *Arthur a Grammar* [Arthur une grammaire] :

66. Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge (1930-1932)*, édition établie par Desmond Lee, trad. Élisabeth Rigal, Mauvezin, T.E.R., 1988, p. 84. Monk rapporte à ce propos l'anecdote suivante : G. E. Moore, qui assistait à ses cours, objecta à Wittgenstein qu'il utilisait le mot « grammaire » dans un sens curieux, et fit valoir que « la phrase “trois hommes travailler” était indiscutablement un mauvais usage de la grammaire, mais [qu']il n'est pas évident que “Différentes couleurs ne peuvent être au même endroit d'un champ visuel en même temps” constitue une transgression du même type. Si l'on dit que c'est aussi un mauvais emploi de la grammaire, alors “grammaire” doit avoir un sens différent dans chaque cas. Wittgenstein répondit que “les règles grammaticales” sont toutes du même type, mais ce n'est pas la même erreur si un homme en viole une et s'il en viole telle autre. S'il utilise “travailler” plutôt que “travaillent” cela n'est pas source de confusion; mais, dans l'autre exemple, l'analogie avec l'espace physique [...] produit effectivement une confusion [...]. Il est trompeur d'utiliser l'expression “ne peuvent pas” parce qu'elle suggère une fausse analogie. Il faudrait dire : “Cela n'a pas de sens de dire...” » (Ray Monk, *Wittgenstein, op. cit.*, p. 319-320, trad. modifiée). Monk tire la citation de Wittgenstein de Rush Rhees (ed.), *Recollections of Wittgenstein, op. cit.*, p. 123.

*What is a grammar ordinarily. A grammar is question and answer answer undoubted however how and about*⁶⁷.

Qu'est-ce ordinairement qu'une grammaire. Une grammaire est question et réponse réponse indubitable cependant comment et à quel sujet.

« Appelez-moi. / Appelez-moi Ellen. » Ce sont des énigmes de cet ordre qui fournissent leur trame à une série de textes mettant en jeu, d'une manière ou d'une autre, cette même *défiance de la grammaire* qui animait Wittgenstein. De la Stein des *Strophes en méditation* à des œuvres d'après-guerre comme le *Watt* de Beckett, *Le Neveu de Wittgenstein* de Thomas Bernhard et le *Malina* d'Ingeborg Bachmann, et, plus près de nous, aux expériences de la « Language Poetry » et de l'art conceptuel, nous nous trouvons face à une poésie fondée sur ce que Wittgenstein appelle une « synopsis de [...] trivialités [...] extrêmement difficile ». Ainsi :

Le chien croit que son maître est à la porte. Mais peut-il aussi croire que son maître viendra après-demain?⁶⁸

« Devant cette littéralité, dit le poète français Claude Royet-Journoud, devant cette apparence démente d'une logique, tu te dis qu'à travers la littéralité tu peux retrouver peut-être un semblant de corps, ou un semblant de déplacement du corps⁶⁹. »

« Ce monde, qui est, explicitement et en tout cas, un fait », écrit Terry Eagleton en référence à la célèbre proposition sur laquelle s'ouvre le *Tractatus*, « dont la valeur et la signification sont toujours allusivement ailleurs, nous est rendu suffisamment familier par le grand art expérimental du début du xx^e siècle⁷⁰ ». Je commencerai

67. Gertrude Stein, « Arthur a Grammar », in Patricia Meyerowitz (ed.), *How to Write* (1931), New York, Dover, 1975, p. 63. Voir aussi *infra*, p. 132 sq.

68. Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques, op. cit.*, II, i, p. 247.

69. Emmanuel Hocquard, « Conversation [avec Claude Royet-Journoud] du 8 février 1982 », *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, p. 156.

70. Terry Eagleton, « Wittgenstein », *op. cit.*, p. 16 (trad. modifiée).

mon exploration des relations qui unissent les pratiques d'avant-garde de Wittgenstein à celles de ses contemporains, ainsi que d'autres écrivains postérieurs, en me penchant sur la composition du *Tractatus*, et en posant plus particulièrement la question de savoir en quoi ce livre constitue une rupture avec l'œuvre de Bertrand Russell, qui fut le mentor de Wittgenstein. Le contraste entre la manière dont Russell et Wittgenstein vécurent la Première Guerre mondiale est à cet égard particulièrement instructif : tandis que le premier prêchait depuis l'arrière *sur* la guerre, le second s'engageait *dans* la guerre, dans les tranchées – et c'est cet engagement qui a donné au texte sa forme particulière. Le statut du *Tractatus* en tant que « livre de guerre » aussi bien qu'œuvre d'avant-garde n'a reçu que peu d'attention de la part des philosophes, dont l'effort principal a consisté à rendre compte de la théorie « figurative » du langage exposée dans le « traité de logique » de Wittgenstein. Je m'intéresserai moins, pour ma part, à ce que *dit* le *Tractatus* (sur la propositionnalité, la tautologie, etc.) qu'à ce qu'il *est*, en particulier dans ses dernières sections, qui rompent abruptement avec la clarté d'exposition des premières et se tournent, à travers une série de formules gnomoniques, vers des questions d'éthique et de religion (« Le monde de l'homme heureux est un autre monde que celui de l'homme malheureux⁷¹ » ; « Ce n'est pas *comment* est le monde qui est le Mystique, mais *qu'il soit*⁷² », etc.) dont la formulation ne « résout » rien.

La genèse du *Tractatus*, issu des carnets que Wittgenstein tint durant la guerre, est l'objet du premier chapitre. Dans le chapitre II, je me tournerai vers la grande œuvre de la maturité de Wittgenstein, les *Recherches philosophiques*. Là encore, je m'intéresserai moins à l'« argumentation » qui est au centre de l'ouvrage – et au sujet de laquelle les philosophes ont produit une bibliographie massive – qu'à ce que Cavell appelle la « lutte spirituelle » qui habite ces pages, comme les versions antérieures que nous offrent les cours donnés à Cambridge au début des années 1930 et les notes réunies dans *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, où Wittgenstein mettait à l'épreuve

71. *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, 6.43.

72. *Ibid.*, 6.44.

et révisait sans cesse ses formulations. Ce qui fait de Wittgenstein, selon les mots de Bourdieu, un « sauveur pour les temps de grande détresse intellectuelle », c'est la reconnaissance à laquelle il est graduellement parvenu que toutes choses arrivent exactement comme elles arrivent, mais que, à chaque instant, nous conjecturons qu'elles auraient pu arriver autrement⁷³. Dans le même ordre d'idées, la question qui n'a cessé, d'un bout à l'autre du xx^e siècle, de tarauder la théorie littéraire – « Existe-t-il une distinction entre le langage ordinaire et le langage littéraire, et, si tel est le cas, quelle est-elle ? » – disparaît avec la démonstration opérée par Wittgenstein, selon laquelle : 1° il n'existe en fait aucune différence matérielle entre l'un et l'autre, mais 2° les emplois que nous faisons du langage sont tellement variés que les mots et les phrases perdent leur familiarité quand ils apparaissent dans un nouveau contexte. Quand je dis « J'ai une douleur », pour prendre l'un de ses exemples récurrents, le mot « ai » signifie-t-il la même chose que lorsque je dis « J'ai une pomme » ? Et, puisque la « douleur » dans cette phrase est manifestement « la mienne » (comment pourrais-je autrement l'identifier comme une douleur ?), pourquoi ne pas utiliser simplement le mot « Douleur ! » pour exprimer ce que je ressens ?

Le concept de « jeu de langage », aussi central aux *Recherches* qu'il est en dernière instance indéfinissable, peut être analysé dans quatre perspectives au moins, différentes quoique liées les unes aux autres, et toutes applicables aux poèmes, aux récits et aux œuvres d'art qui ont été produits dans le sillage de l'œuvre de Wittgenstein. On peut mettre l'accent sur : 1° l'étrangeté et la nature énigmatique du langage quotidien ; 2° la conscience que « le monde [est] *mon* monde », ce qui « se montre en ceci que les frontières du *langage* (le seul langage que je comprenne) signifient les frontières de *mon* monde⁷⁴ » – une proposition que Wittgenstein n'a jamais reniée par la suite, bien que le solipsisme du « mon » ait graduellement cédé la place au « notre », à la lutte continue que mène tout un chacun « en se cognant contre les limites » de sa prison de langage,

73. Voir *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 98.

74. *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, 5.62.

dans son désir de comprendre son monde ; 3° la reconnaissance du moi comme étant dans une large mesure une construction sociale et culturelle. Wittgenstein n'était pas marxiste, mais, comme nous le verrons, il partageait avec Marx, et avec les matérialistes culturels à sa suite, l'idée que les langages de tout un chacun dépendent du contexte social, de la culture et de la classe. « Le sujet n'appartient pas au monde, mais il est une frontière du monde⁷⁵. » Il n'est pas de « je » unique – « Il n'y a pas de sujet de la pensée de la représentation⁷⁶ » –, la subjectivité dépend toujours d'un langage qui est celui d'une culture bien avant d'être le mien. Le langage est donc une série de pratiques gouvernées par des règles, mais il peut être adapté d'une infinité de façons différentes. Enfin, 4° la découverte qu'il n'existe pas de propositions qui aient une valeur absolue, pas d'explications causales ni même temporelles.

Quand nous pensons à l'avenir du monde, nous visons toujours le point où il en sera s'il continue à suivre le cours que nous le voyons suivre aujourd'hui ; nous ne prêtons pas attention au fait qu'il ne va pas en ligne droite, mais suit une courbe, et que sa direction change constamment⁷⁷.

Aussi humien que puisse sembler ce rejet de la causalité, il diffère du scepticisme de Hume en ce que, pour Wittgenstein, un tel rejet des « lignes droites » est un principe d'écriture autant que d'épistémologie, ses propres « conclusions » n'étant jamais qu'expérimentales, ouvertes, et prêtes à être révisées.

Encore une fois – et c'est ici que surgit le « mysticisme » de Wittgenstein –, pour impossible qu'il soit de formuler des principes éthiques, il est possible d'entreprendre des actions éthiques. Dans la « Conférence sur l'éthique », prononcée peu de temps après son retour à Cambridge, en 1929, Wittgenstein décrit l'éthique comme le fait de se heurter aux limites du langage, et il donne l'exemple

75. *Ibid.*, 5.632.

76. *Ibid.*, 5.631.

77. *Remarques mêlées, op. cit.*, p. 53.

suivant : si, après une partie de tennis, quelqu'un dit : « Je sais que je joue mal, mais je ne veux pas mieux jouer », il ne s'agit pas d'une phrase analogue à la phrase « Je sais que je me conduis mal, mais je ne veux pas mieux me conduire⁷⁸. » La différence est claire pour quiconque parle français, et indique assez que nous savons intuitivement ce que « mal se conduire » signifie. Les deux premières de ces quatre perspectives – l'étrangeté de l'ordinaire et le fait de se cogner ou « buter contre les limites du langage » – sont centrales dans l'œuvre de Gertrude Stein, à laquelle je consacrerai mon troisième chapitre. Les écrits de Stein comme ceux de Wittgenstein illustrent l'un et l'autre un pan du modernisme sensiblement différent du paradigme du collage, dominant chez les futuristes et les imagistes, qui a principalement retenu l'attention des critiques dans leurs analyses du modernisme – témoin, la manière oblique et pince-sans-rire avec laquelle Stein s'attaque aux *parole in libertà* de Marinetti. Les deux dernières de ces quatre perspectives – la construction sociale du sujet et la formulation d'une éthique en dehors de toute norme causale ou explicative – s'imposent d'autant plus visiblement dans le contexte de ce temps de « ténèbres⁷⁹ » où Wittgenstein rédigea les *Recherches*. Dans les chapitres IV et V, je m'intéresserai à la dimension éthique du jeu de langage tel qu'il se manifeste dans les œuvres de trois grands écrivains d'après-guerre, trois B – Beckett (qui n'avait rien à dire sur Wittgenstein mais écrivit les paraboles les plus wittgensteiniennes qui soient) et les Autrichiens Ingeborg Bachmann et Thomas Bernhard, pour qui la méthode de Wittgenstein, appliquée au récit, relève presque de l'obsession.

Les personnages de Beckett – Watt est l'exemple que je prendrai ici – souffrent de ce que nous pourrions appeler, en termes wittgensteiniens, un *trouble du contexte* ; Watt ne sait que faire d'ordres tels que : « Vous pourrez donner les restes au chien », étant donné qu'il n'y a pas de chien sur les lieux. Cette « résistance au langage », tel est mon argument, doit être, dans le cas de Beckett, comprise en termes de « langage de la Résistance », ce jeu de codage élaboré

78. « Conférence sur l'éthique » (1929), *Philosophica*, t. III, *op. cit.*, p. 12.

79. *Recherches philosophiques, op. cit.*, préface, p. 23.

qu'utilisaient Beckett et ses camarades des réseaux clandestins durant la Seconde Guerre mondiale, juste avant qu'il ne commence à travailler à *Watt*. Dans ces circonstances, la phrase la plus ordinaire – par exemple la remarque, faite par un accordeur de piano, que « les cordes sont en loques » – devient suspecte. Dans la littérature autrichienne des décennies suivantes, chez Bachmann, Bernhard et, dans une certaine mesure, Peter Handke, des phrases inachevées telles que « Es-tu vraiment... » ou « Plus tard, nous pourrions... » et des noms propres comme « Ivan » et « Malina », « pavillon Hermann » et « pavillon Ludwig », « Ungargasse » et « Salzkammergut » ont le pouvoir de rendre fous ceux qui les utilisent.

Enfin, dans le chapitre VI, je me tournerai vers des expérimentations wittgensteiniennes plus récentes, menées aux États-Unis, et dont l'objet est la formulation d'une poétique de la vie quotidienne. Je m'intéresserai moins à l'« influence », une notion toujours nébuleuse, qu'aux analogies. Il est fascinant d'observer la manière dont la mise en question – sévère, impérieuse – du langage menée par Wittgenstein a ouvert une brèche facilitant le remplacement du paradigme « autonome » – contenu *en soi* et dédié à l'expression du *soi* – de la poésie lyrique par un paradigme poétique plus fluide, fondé sur la reconnaissance du fait que les émotions les plus secrètes et les plus profondes du poète sont exprimées dans un langage qui appartient déjà, depuis toujours, à sa culture, à sa société et à sa nation – l'ironie étant que cette « appartenance » ne rend pas nécessairement moins touchante la poésie en question, celle de Robert Creeley et de Rosmarie Waldrop, celle de Ron Silliman et de Lyn Hejinian, la boîte Fluxus et l'« enquête » de Joseph Kosuth.

Ma formation est celle d'une critique littéraire et non d'une philosophe, et je ne prétends pas contribuer à accroître la bibliothèque (gigantesque) d'ouvrages qui visent à *expliquer* le sens, complexe, des écrits de Wittgenstein et des énigmes philosophiques qu'ils recèlent. Mon but est plutôt d'examiner la relation qu'entretient le mode de recherche d'un Wittgenstein, dans ce qu'il a de contradictoire, dans ses réécritures et ses autocritiques sans complaisance, dans ses formulations et ses épiphanies cryptiques et aphoristiques, avec la poétique du langage « ordinaire », si centrale à notre

époque. Car si, comme le soutient Wittgenstein, « le langage n'est *contigu* à rien d'autre⁸⁰ », alors ses manifestations les plus triviales deviennent intéressantes. Ainsi :

Quelqu'un qui ne comprend pas le français m'entend m'exclamer en certaines occasions : « Quelle lumière merveilleuse ! » Il en devine le sens, et emploie l'expression comme moi, mais ne comprend pourtant pas ces trois mots. Comprend-il l'exclamation⁸¹ ?

Eh bien, la comprend-il ? Des questions comme celle-ci n'ont pas de « réponse », du moins pas de réponse juste (ou fausse). Elles ouvrent simplement de nouveaux espaces, aussi « poétiques » que « philosophiques », où respirer plus librement.

80. *Les Cours de Cambridge (1930-1932)*, *op. cit.*, p. 125.

81. *Fiches*, *op. cit.*, p. 150.