

## Wittgenstein, philosophe des romanciers

Audrey Lemieux

Volume 30, Number 1-2-3, 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025930ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025930ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

### ISSN

0229-8651 (print)

1923-9920 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lemieux, A. (2010). Wittgenstein, philosophe des romanciers. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 30(1-2-3), 147–164.

<https://doi.org/10.7202/1025930ar>

### Article abstract

In the cultural sphere, few philosophers have been as popular as Ludwig Wittgenstein. His works in the philosophy of language have inspired visual artists, poets and musicians; his life has fascinated filmmakers, novelists, and biographers alike. In literature alone there are over fifteen novels in which he appears. This shows how much his life and work offer materials ripe for fiction. In this essay, the author intends to analyze three of these works: *La maîtresse de Wittgenstein* by David Markson (1989), *Le désarroi de l'élève Wittgenstein* by Antoine Billot (2003) and, *Une enquête philosophique* by Philip Kerr (1992).

# Wittgenstein, philosophe des romanciers

Audrey Lemieux

Université du Québec à Montréal

Selon le critique britannique Terry Eagleton, Ludwig Wittgenstein serait “le philosophe des poètes et des compositeurs, des scénaristes et des romanciers” (2005 : 13). Quand on considère l’extraordinaire production culturelle à laquelle ont donné lieu l’œuvre et la vie du philosophe, on ne peut qu’abonder dans le sens d’Eagleton : il semble n’y avoir eu aucune discipline artistique épargnée par ce que Charles Bernstein a nommé la “Wittgensteiniana” (Peters & Marshall : en ligne). De fait, on ne compte plus les films, les émissions de télévision, les pièces de théâtre, les pièces musicales, les performances artistiques, les livres d’artistes, les dispositifs hypermédiatiques qui rendent hommage à l’œuvre et/ou à la vie de Wittgenstein. Il y a même eu, en 1989 (à la Sécession de Vienne) et en 1990 (à Bruxelles), une exposition entièrement consacrée aux œuvres contemporaines conçues dans l’esprit de ses travaux menés en philosophie du langage : le titre de cette exposition, dont l’artiste Joseph Kosuth était le curateur, était “*The Play of the Unsayable : Wittgenstein and the Art of Twentieth Century*”. Du côté de la littérature, si on écarte les nombreuses œuvres de poésie inspirées par la philosophie de Wittgenstein, on peut recenser au moins une quinzaine d’œuvres de fiction où sa figure occupe une place centrale – sans compter tous les romans où sa vie et son œuvre apparaissent de façon épisodique ou accessoire. On peut donc se demander, à la suite d’Eagleton, ce qu’il y a “chez cet individu, dont la philosophie peut être considérée comme plutôt ardue et technique, qui fascine tant l’imagination artistique” (13). Certes, comme le remarque Eagleton, Wittgenstein traînait déjà, de son vivant, son propre mythe après lui. À cet égard, il suffit peut-être de rappeler que Bertrand Russell, maître de Wittgenstein, disait de lui qu’il était probablement “l’exemple le plus parfait du génie tel qu’on l’imagine : passionné, profond, intense et dominateur” (Monk 1993 : 56). Il va sans dire qu’un énoncé comme celui-là portait en germe tout ce qu’il fallait pour

assurer la mythification du philosophe et de sa pensée. Mais Eagleton attribue également la fascination qu'exerce la figure de Wittgenstein à l'influence qu'a eue sa philosophie sur le modernisme, dont le *Tractatus* aurait été l'une des œuvres emblématiques : "Le *Tractatus*, pourrait-on dire, est la première grande œuvre du modernisme philosophique – non pas une réflexion théorétique sur cette expérience culturelle d'avant-garde, mais l'un des ses exemples propres [...]" (Eagleton : 14). Suivant Eagleton, la place de Wittgenstein ne serait donc pas auprès de "Frege [ni de] Russell [...], mais [de] Joyce, Schoenberg, Picasso".

Pour expliquer, d'un point de vue littéraire, l'engouement qu'a suscité la figure de Wittgenstein, on pourrait aussi invoquer le fait que biographes, critiques et théoriciens ont manifesté, à la faveur du "renouveau biographique" (Boyer-Weinmann 2005 : 18) survenu au début des années quatre-vingts, un intérêt encore plus marqué pour les figures d'artistes, d'écrivains, de philosophes. Cette efflorescence s'est produite au moment même où la forme traditionnelle de la biographie se décloisonnait : on a alors vu apparaître toutes sortes d'œuvres composites traversées par des enjeux propres au biographique, mais plus proches, à bien des égards, du roman ou de l'essai. Les trois ouvrages dont il sera question dans cet article participent de cette tendance : ils sont construits sur la base d'un jeu référentiel qui amalgame des éléments issus tout autant de l'œuvre que de la vie de Wittgenstein, mais ils ne se réclament jamais de la biographie. Dans le premier roman auquel nous nous intéresserons, *La maîtresse de Wittgenstein*, de David Markson (1989), le jeu élaboré à partir de la figure de Wittgenstein s'établit dans un rapport strictement allusif. Dans le deuxième, *Le désarroi de l'élève Wittgenstein*, d'Antoine Billot (2003), Wittgenstein apparaît comme un personnage référentiel, c'est-à-dire comme un personnage qui "occupe la fonction 'personnage' dans le texte, mais [dont le] nom renvoie à une personne réelle, hors-texte, et dont le texte s'essaie à rendre compte" (Montalbetti 2003 : 33). Dans le dernier ouvrage analysé, *Une enquête philosophique*, de Philip Kerr (1994), le cadre référentiel s'efface derrière un dispositif intertextuel explicite, où citations, pastiches et allusions foisonnent. Devant de tels textes, on est bien sûr en droit de se demander s'ils ont quelque validité, s'ils sont en mesure de nous apprendre quoi que ce soit à propos de Wittgenstein et de son travail philosophique, d'autant qu'ils semblent se défier de toute prétention à la véracité ou à la vraisemblance. En quoi peuvent-ils être des objets de recherche intéressants? Que pouvons-nous en tirer, que nous apportent-ils? Pourrait-on leur accorder une certaine valeur épistémologique? Si notre intention n'est pas de répondre de façon systématique à chacune de ces questions, il n'en reste pas moins qu'elles surplomberont notre analyse, car au-delà de la mécanique des textes, il nous intéresse aussi de comprendre comment la fiction parvient (ou échoue) à s'approcher au plus près d'une certaine "vérité". Après tout, comme le laisse entendre Jacques Bouveresse, la supériorité du roman ne réside-t-elle pas "dans son pouvoir d'éclaircissement plus grand de

réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue" (2008 : 19)?

### *La maîtresse de Wittgenstein*

À première vue, on pourrait se méprendre sur la façon dont ce roman expérimental est construit et avoir l'impression de se trouver devant un échafaudage de phrases sans suite, une intrigue sans intérêt et un personnage sans substance – alors qu'on découvre, au fil de la lecture, à quel point tout cet échafaudage a été édifié avec finesse et rigueur. La ligne narrative qui nous est proposée est assez simple, quoique tortueuse : on suit le cours des pensées de Kate (qui s'appelle peut-être Hélène [1991 : 274]), femme peintre d'environ cinquante ans, qui est absolument seule au monde. Jamais on ne sait ce qui s'est produit pour qu'il ne reste plus qu'elle sur terre; on sait seulement qu'après s'être retrouvée seule, elle a fait le tour du monde dans l'espoir de trouver quelqu'un, n'importe qui, n'importe où – mais en vain. Nous n'apprenons pas non plus pourquoi elle a fini par arrêter de chercher; il nous est seulement dit qu'elle s'est installée dans une maison construite sur une plage, située, d'après les renseignements très imprécis qui nous sont fournis, sur l'une des côtes américaines. Dans cette maison sur la plage, Kate écrit, c'est-à-dire qu'elle tape à la machine à écrire tout ce qui lui passe par la tête, s'interrompant parfois sans prévenir et reprenant le fil de ses idées quelques instants, voire quelques jours plus tard. Nous découvrons donc sur papier l'ensemble pêle-mêle de ses pensées, lesquelles sont essentiellement faites de souvenirs, de connaissances générales livrées en vrac et de questionnements sur le monde. Les souvenirs que Kate nous confie nous révèlent très peu de choses d'elle : autrefois, elle aurait vécu à New York, dans un loft situé dans Soho, où lui auraient rendu visite, entre autres, William Gaddis et Willem de Kooning – ce dont il nous est permis de douter, comme de tout le reste d'ailleurs... Elle aurait été mariée à un homme nommé Terry (ou Adam). De cet homme, elle aurait eu un fils, nommé Simon (ou Adam, ou Lucien), mort en bas âge et inhumé au Mexique. Elle aurait eu, par ailleurs, de nombreux amants : l'un d'entre eux se serait appelé Lucien – mais à la fin du roman, apparaissent aussi Simon, Vincent, Ludwig et Terry. Or, à force de se remémorer toujours les mêmes faits, Kate finit peu à peu par les confondre, nous donnant l'impression qu'elle les invente à mesure. Par exemple, tout au long du texte, elle est hantée par le souvenir d'un chat qu'elle aurait vu, au Colisée, alors qu'elle cherchait désespérément âme qui vive. À la page 48, elle nous dit ceci : "le chat du Colisée était orange, au cas où je ne l'aurais pas précisé, et avait perdu un œil". À la page 106, son souvenir semble plus précis, sans doute en raison de l'assurance avec laquelle elle le décrit : "le chat du Colisée était noir, je suis presque catégorique, et il levait une patte comme s'il s'était blessé". À la page 164, la réminiscence du chat perd en netteté : "Le chat que j'ai vu au Colisée était gris et avait l'air de jouer avec quelque chose, comme une pelote de ficelle". Enfin, un

peu plus bas, toujours à la même page, le doute finit par s'instiller dans son esprit : "Peut-être qu'il n'y avait pas du tout de chat au Colisée". Les embrouillaminis que crée Kate en faisant étalage de ses connaissances générales se présentent à peu près de la même façon. Ces connaissances, qui concernent, la plupart du temps, les tragédies grecques, les épopées homériques, la peinture et la musique, et plus rarement, la littérature, la philosophie, le cinéma et le base-ball, sont d'abord vraies, puis elles se révèlent de plus en plus souvent fausses. Par exemple, après avoir égrené quelques allusions à Rainer Maria Rilke et à Rodion Romanovitch Raskolnikov, Kate fait mention d'un certain Rainer Maria Raskolnikov... On a donc l'impression, à la lecture du roman, d'assister au triste spectacle d'une mémoire qui se défait, mais, en réalité, il faudrait sans doute supposer que la mémoire de Kate était d'ores et déjà défaite. À ce propos, on trouve un énoncé qu'on pourrait dire "programmétique" dès le début du récit. Après avoir écrit qu'il s'est écoulé un temps fou depuis qu'elle s'est retrouvée seule, Kate se questionne sur la nature de l'expression "un temps fou" : "Un temps fou parce que j'étais folle, ou un temps fou simplement parce que j'ai oublié?" (12). On peut donc faire, d'emblée, trois hypothèses de lecture : 1) Adhérer au monde tel qu'il est dépeint par Kate et présumer que sa mémoire s'embrouille et s'effrite en raison des conditions d'existence qui sont désormais les siennes. 2) Admettre que Kate est complètement folle, ce qui explique les propos sans suite qu'elle tient. En ce cas, le monde qu'elle dépeint n'est qu'illusion, fausseté. 3) Jouer le jeu de la mise en abîme (tel qu'on nous le suggère par la suite aux pages 275 à 280), c'est-à-dire faire de Kate l'écrivain d'un roman qui met en scène une femme qui s'est un jour retrouvée seule au monde et, par conséquent, considérer les déraillements de sa mémoire comme un dispositif permettant d'assurer la vraisemblance de son roman. Mais, à ce stade, quelle que soit l'hypothèse de lecture que l'on choisisse, il reste qu'on ne sait pas davantage ce que vient faire Ludwig Wittgenstein dans ce roman. Certes, la vie de Wittgenstein y est parfois évoquée, de façon anecdotique, au même titre que le sont les vies de toutes les figures artistiques ou intellectuelles que mentionne Kate :

Où était l'affiche quand elle était sur le mur dans ma tête, mais pas sur le mur dans l'autre maison?

Où était ma maison, lorsque tout ce que je voyais c'était la fumée, mais que je pensais voilà ma maison? [...]

Peut-être sont-ce précisément ces questions-là que Ludwig Wittgenstein aurait préféré se poser, l'après-midi que Bertrand Russell lui a fait perdre à regarder Guy de Maupassant canoter.

Mais à la réflexion j'ai lu un jour quelque part que Ludwig Wittgenstein lui-même n'avait jamais lu la moindre ligne d'Aristote.

En fait ça m'a souvent réconfortée de le savoir, il y a tellement de gens dont je n'ai pas lu la moindre ligne.

Ludwig Wittgenstein, par exemple.

Même si on m'a toujours dit que Wittgenstein était trop difficile à lire de toute façon.

Et pour parler franchement, j'ai bien lu une phrase de lui en fin de compte, une phrase que je ne trouve pas du tout difficile.

De fait, je me suis mise à beaucoup aimer ce qu'elle disait.

On n'a pas besoin de beaucoup d'argent pour acheter un beau cadeau, mais on a besoin de beaucoup de temps, disait la phrase.

Parole d'honneur, Wittgenstein a dit ça.

Pourtant, hier, s'il avait entendu les tanks sortir des chaînes de montage dans la Sixième Symphonie de Tchaïkovski, qu'est-ce que Wittgenstein aurait entendu exactement? (124-5)

Cet exemple a ceci d'intéressant qu'il est emblématique de la façon dont est construit le roman. Ce qui attire particulièrement l'attention, dans ce passage, c'est le fait que Kate déclare n'avoir jamais rien lu de Wittgenstein (sauf la phrase triviale dont elle parle, qui n'est pas, de toute évidence, une phrase de Wittgenstein). En ce cas, comment expliquer l'apparition, une vingtaine de pages auparavant (à la page 98, précisément), de la première proposition du *Tractatus*? On peut certainement voir là l'une des clefs de lecture du roman, c'est-à-dire que c'est dans la contradiction même (Kate a lu et Kate n'a pas lu Wittgenstein) que réside la signification du roman, signification qui consisterait en ceci que tout y est dépourvu de sens. On parvient à la même conclusion dès lors qu'on cherche à comprendre en quoi Kate pourrait être la "maîtresse" de Wittgenstein. C'est la conjonction de deux passages, une fois de plus, qui nous éclaire à ce propos. Vers la fin du roman, Kate fait mention de certains de ses amants, "comme Simon ou Vincent ou Ludwig ou Terry" (274). Si on a lu attentivement le texte, on sait que Simon était le fils de Kate (14), Vincent, l'un de ses chats (170), et Terry, son mari (32). Le seul Ludwig qui est auparavant apparu dans le texte n'est nul autre que Ludwig Wittgenstein; si on élimine les mentions fautives (Simon, Vincent, Terry), seul Ludwig (Wittgenstein) peut donc, non pas vraisemblablement mais logiquement, être considéré comme ayant été son amant. Or, si on retourne quelques pages en arrière, le sens de cet énoncé se trouve complètement invalidé : "Wittgenstein ne s'est jamais marié, à propos. Bon, et n'a jamais eu de maîtresse non plus, puisqu'il était homosexuel" (265). Contradiction supplémentaire, contradiction insurmontable : Kate est et n'est pas – et ne pourrait d'aucune façon être – la maîtresse de Wittgenstein. La conclusion à laquelle nous parvenons – ces énoncés sont contradictoires; tout est donc, dans ce roman, dépourvu de sens – peut peut-être sembler expéditive ou exagérée. Toutefois, les exemples sur lesquels nous venons de nous pencher ne font que montrer comment tout le texte est construit : Kate nous dit

constamment une chose et son contraire, si bien qu'il nous est impossible, en bout de ligne, de considérer le roman autrement que comme fait de non-sens. À moins qu'il ne faille dire que tout y est insensé – ce qui pourrait servir à corroborer l'hypothèse de lecture suivant laquelle Kate est complètement folle.

La forme du roman, en apparence d'une grande simplicité, mérite que l'on s'y attarde. À la page 98, la première proposition de Wittgenstein s'enclasse dans le texte comme si elle en faisait partie. Si Kate n'attirait pas notre attention sur elle, nous n'y porterions probablement pas attention (non pas parce que nous ne la reconnâtrions pas, mais parce qu'il y a tant d'allusions et de citations disséminées tout au long du texte qu'elle pourrait passer inaperçue). Mais, s'il en est ainsi, c'est peut-être aussi parce que la forme du roman rappelle, à certains égards, celle du *Tractatus*. Pierre Hadot décrit le *Tractatus* comme une "suite de propositions [qui] est aussi bien une suite de fragments, ordonnés sans doute selon un certain plan, [...] mais admettant de nombreuses digressions ou répétitions" (2004 : 50). Les phrases de *La maîtresse de Wittgenstein* ne sont pas des "propositions logico-épistémologiques"<sup>1</sup> (119), mais simples et lapidaires, elles pourraient être qualifiées de "suite de fragments". Quant aux digressions et aux répétitions, nous avons déjà vu qu'elles étaient plus que fréquentes dans ce texte qui fonctionne comme s'il tournait constamment sur lui-même. De plus, dans le roman, tout comme dans le *Tractatus*, il y a une certaine hiérarchisation des énoncés : pour comprendre pleinement le sens d'un énoncé donné, il faut avoir lu ceux qui précèdent. On pourrait bien sûr objecter que c'est le cas dans tout texte. Or, aucune phrase de ce roman n'est autonome, c'est-à-dire qu'aucune d'entre elles ne dévoile tout à fait son sens si on l'isole de son contexte : seule leur répétitivité leur confère pleinement un sens. Si on prend pour exemple l'une des phrases qui décrit le chat du Colisée, n'importe laquelle, peu nous chaut ce qu'elle exprime littéralement, peu nous chaut que Kate ait vu ou non un chat au Colisée, et que ce chat soit gris, roux ou noir. Mais quand on porte attention à l'une de ces phrases, n'importe laquelle, saisie dans le contexte du roman, ce n'est pas ce que cette phrase dit qui importe, mais ce qui se montre à travers elle, c'est-à-dire la confusion de Kate et le principe de contradiction qui régit tout le récit. Mais la ressemblance formelle entre *La maîtresse de Wittgenstein* et le *Tractatus* ne s'arrête pas là. Gottfried Gabriel remarque que "les propositions du *Tractatus* s'assemblent – pour reprendre la métaphore de Wittgenstein – en quelque sorte comme des barreaux, afin de former une échelle. Les premières propositions sont dépassées par les suivantes" (124). Il se produit un phénomène analogue, dans *La maîtresse de Wittgenstein* : les phrases du roman s'assemblent aussi comme des barreaux, mais non pas, toutefois, à la façon des échelons d'une échelle. Il faudrait plutôt dire qu'ils s'assemblent comme les barreaux d'une prison : Kate est emprisonnée dans le langage et, comme dans un cachot, elle tourne en rond, passant et repassant sans

cesse devant les mêmes tiges de fer – sassant et ressassant toujours les mêmes pensées, les mêmes souvenirs, les mêmes phrases... Kate ne donne donc pas de la tête contre les limites du langage (pour reprendre l'expression de Wittgenstein dans sa "Conférence sur l'éthique" [1992 : 156]); au contraire, elle marche, comme un animal fou, le long de sa cage, incapable de faire autre chose que de regarder – l'esprit devenu confus – les barreaux qui l'emprisonnent.

La tentation est forte de dire de *La maîtresse de Wittgenstein* qu'il s'agit d'une illustration ou d'une figuration du solipsisme. C'est une hypothèse qu'on pourrait pourtant rejeter pour deux raisons : d'une part, considérer ce roman comme une illustration du solipsisme, c'est ramener le solipsisme à une réalité subjective, c'est-à-dire à la réalité de Kate, alors même que cette question surpasse, pour Wittgenstein, le "moi psychologique". D'autre part, on pourrait avoir l'impression qu'une telle interprétation nous conduirait à confondre le fait de se retrouver seul au monde (réellement ou virtuellement) et le fait, en tant que sujet pensant, de considérer le monde comme étant *son* monde. Ces réticences se veulent évidemment fidèles à la pensée de Wittgenstein, telle que la résume Pierre Hadot :

ce qui est réellement visé [par le solipsisme], c'est non pas la solitude du moi, c'est l'insurmontabilité du langage. Il ne s'agit d'ailleurs pas du moi psychologique. Le fait que je puisse parler de *mon* langage me fait découvrir que je suis moi-même une limite de ce langage et une limite du monde (39).

Mais si l'on accepte, pour les besoins de l'analyse, de considérer le solipsisme sous l'angle d'un "moi psychologique", on constate que *La maîtresse de Wittgenstein* met précisément en scène le problème de l'insurmontabilité du langage. Kate ne parvient pas à s'en prendre aux limites du langage et du monde; au contraire, assaillie par le langage et par le monde, elle prend peu à peu conscience qu'elle est à elle-même sa propre limite. En témoigne, par exemple, cette réflexion qui survient vers la fin du roman : "Mais alors, qu'y a-t-il qui ne soit pas dans ma tête? Au point qu'elle en devient un foutu musée, parfois. Comme si j'avais été nommée conservateur du monde entier" (Markson : 273). C'est dire à quel point tout lui échappe. Non seulement sa "tête" contient, malgré elle, une quantité incroyable de faits, mais en plus, chaque fois qu'elle tente d'exprimer ce qui s'y trouve, elle s'en voit empêchée, car elle bute sur le langage : tout ce qu'elle dit est nécessairement imprécis ou inexact. Elle devient d'ailleurs si consciente des difficultés que lui occasionne le langage, que la formulation des phénomènes les plus simples se met à lui poser problème. Il en va ainsi, notamment, toutes les fois où elle tente de déterminer ce qui distingue les choses, leur reflet, leur représentation (au moyen de la peinture) et l'image mentale à laquelle elles donnent lieu. Par exemple, au cours d'une longue élucubration, elle invente un tableau, *Les bouteilles brisées*, qu'elle attribue à Van Gogh, tableau où l'on verrait le reflet d'un feu miroiter sur des tessons :



Donc, en d'autres termes, ce que je vois en fin de compte n'est pas seulement un tableau qui n'est pas un vrai tableau mais seulement sa reproduction, mais aussi un tableau d'un feu qui n'est pas un vrai feu, mais seulement son reflet.

Et pour couronner le tout, la reproduction n'est pas du tout une vraie reproduction, puisqu'elle est seulement dans ma tête, pas plus que le reflet n'est un reflet réel et cela pour la même raison (Markson : 188).

Cet exemple nous montre bien que le problème auquel se heurte Kate réside précisément en ceci que "le langage cesse d'avoir un sens lorsqu'on veut exprimer le langage comme langage" (Hadot : 45). Kate ne peut finalement rien dire du monde. Pourtant, ce qu'elle a tenté de faire, par l'exercice même du langage, par l'écriture, c'est s'affranchir d'elle-même en tant que limite et maîtriser enfin le langage, maîtriser le monde – ou, pour reprendre ses propres termes, "peindre le monde entier selon son désir" (Markson : 61). Mais sans succès. Dans ces conditions, à quoi bon écrire? Kate est fatiguée, l'hiver arrive, et le roman se termine par l'aveu d'une renonciation à l'écriture : "Je ne vais sans doute pas me donner la peine de déplacer la machine à écrire, en fin de compte. Jadis, j'ai rêvé de célébrité. Souvent, même à cette époque-là, j'étais seule. Vers le château, devait dire le panneau. Quelqu'un vit sur cette plage" (289).

Il pourrait être intéressant, dans le cadre d'un travail de plus grande envergure, de faire une analyse détaillée des problèmes qui taraudent Kate, problèmes liés au langage et à la représentation qui rappellent, à bien des égards, certaines propositions du *Tractatus* (par exemple, la proposition 5.634, selon laquelle "tout ce que nous voyons pourrait aussi être autre. Tout ce que nous pourrions décrire de quelque manière que ce soit pourrait aussi être autre. Il n'y a pas d'ordre a priori des choses" [Wittgenstein 2000-2001 : § 5.634]). Et comme Kate ne cesse d'interroger le langage quotidien, ne cesse d'interroger tout ce que nous prenons pour acquis, on pourrait aussi mettre en relation certains de ses questionnements avec ceux que soulève Wittgenstein dans les *Recherches philosophiques* (il suffit de songer, à titre d'exemple, à un énoncé comme celui-ci : "Quel est en effet l'objet de la peinture : l'image d'un homme (par exemple), ou l'homme représenté par l'image? [2005 : § 518]"). Le projet poursuivi dans *La maîtresse de Wittgenstein* n'est donc en rien une mise à plat du *Tractatus* ou des *Recherches philosophiques* : il s'agit plutôt d'une expérimentation littéraire qui illustre les idées développées par Wittgenstein, illustration qui s'effectue, comme nous l'avons montré, tant sur le plan du contenu que sur le plan de la forme. Et cette expérimentation, aussi déconcertante soit-elle, a définitivement le mérite de nous faire entrevoir la philosophie wittgensteinienne sous un autre angle et de nous la faire comprendre par d'autres moyens que ceux dont dispose l'herméneutique philosophique.

### Le désarroi de l'élève Wittgenstein

Cet ouvrage, auquel on pourrait attribuer l'appellation de "fiction biographique", a été publié dans la collection "L'un et l'autre", chez Gallimard, collection qui a pour visée de réunir "des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle" (2003 : rabat inférieur). Voilà qui programme d'emblée notre lecture : si nous pouvons nous attendre à retrouver, dans ce livre, des personnages référentiels, le cadre du récit dans lequel ils seront mis en scène demeurera néanmoins purement fictionnel. Il s'agit d'ailleurs d'un récit hybride, à la frontière de la fiction biographique et du récit d'enquête : Nathan, le narrateur, n'endosse pas la posture d'un biographe, mais celle d'un enquêteur dont la mission consiste à lever le voile sur certains mystères de l'Histoire. Son mandateur, Abraham Lutz, est un vieil ami de son défunt père : il se trouve à la tête d'un groupuscule nommé Häftling, branche clandestine de la JOSS (Jewish Organization for Strategic Studies). Cette organisation internationale, qui rassemble des Juifs déportés, a pour projet "d'enregistrer l'histoire de l'Holocauste dans sa totalité" (2003 : 121) : pour ce faire, ses membres doivent chercher à fichier tous ceux qui ont pu, de près ou de loin, prendre part à l'Holocauste, car, comme l'explique Lutz à Nathan, "la seule vengeance qui soit compatible avec [la] tradition [juive], c'est la mémoire extrême, la mémoire totale" (122). Au nombre des personnes suspectées par la JOSS figure Ludwig Wittgenstein. Nathan reçoit donc le mandat de se rendre à Cambridge afin d'y rencontrer le philosophe : il doit parvenir à gagner sa confiance et lui soutirer, le moment venu, certains aveux qui semblent être, pour le groupe Häftling, d'une importance capitale. Si Nathan a été "choisi" par Lutz, c'est qu'il connaît le *Tractatus* par cœur ; cet atout doit apparemment lui permettre d'approcher le philosophe plus facilement. Ainsi, le 3 avril 1951, il part pour Cambridge où, Wittgenstein très affaibli par son cancer, reçoit du Docteur Bevan et de son épouse les soins dont il a besoin. (On se souviendra au passage que Wittgenstein meurt le 29 avril 1951). Sous prétexte de vouloir constituer un livre d'entretiens sur les années de formation du philosophe, Nathan rencontre plusieurs fois Wittgenstein et entreprend de lui poser toutes sortes de questions qui n'ont finalement pas d'autre but que de raviver en lui certains souvenirs bien précis : ceux de sa relation avec Adolf Hitler.

Tout le récit repose sur un fait avéré (cf. Monk : 25) dont l'auteur cherche à exacerber la portée : Hitler et Wittgenstein, nés la même année, se seraient bel et bien côtoyés à la Realschule de Linz, en 1904-1905 (ils avaient alors quinze ans). Rien ne dit, toutefois, qu'ils auraient été amis, mais c'est leur prétendue amitié qui sert de prémisse à toute l'intrigue. Pour consolider sa thèse – qui n'en reste pas moins imaginaire –, l'auteur intègre à son récit quelques passages de *Mein Kampf*, où Hitler fait allusion à un jeune Juif qui pourrait être Wittgenstein (mais qui pourrait aussi être n'importe qui d'autre) : "À la Realschule, je fis la connaissance

d'un jeune juif avec lequel nous nous tenions tous sur nos gardes, mais simplement parce que différents incidents nous avaient amenés à n'avoir dans sa discrétion qu'une confiance très limitée" (Billot : 126). Dans le même esprit, on trouve aussi dans le récit l'extrait d'un discours prononcé par Hitler en 1938, lequel est commenté par Abraham Lutz : Hitler, à cette occasion,

affirma regretter "qu'un certain chercheur international de vérité qu'il connaissait bien ne soit pas présent pour tirer enfin les leçons de l'Histoire". Autour de lui personne ne comprit l'allusion au logicien – "chercheur de vérité" est une expression que l'on trouve sous la plume de Wittgenstein dans une lettre adressée à sa sœur Mining – non plus qu'à sa nature 'internationale' – Wittgenstein écrit en allemand, enseigne à Cambridge, médite en Norvège – et tous considérèrent cette phrase comme une référence étrange mais anodine à son passé (127).

Bien entendu, au terme de l'intrigue, Nathan réussit à soutirer à Wittgenstein la confession qu'il espérait entendre : à la Realschule de Linz, Hitler et lui auraient été de très proches amis mais, pour diverses raisons, leur amitié se serait mise à devenir de plus en plus lourde pour Wittgenstein. Hitler comptait notamment sur le soutien de Wittgenstein, dont le père était un grand mécène, pour faire connaître son travail artistique. Mais Wittgenstein, fidèle, jusque dans la fiction, à son obsession pour la vérité, aurait fini par révéler à Hitler qu'il n'appréciait pas son travail, réduisant à néant, par le fait même, toutes ses ambitions. Naturellement, Hitler en aurait terriblement voulu à Wittgenstein. À un moment où Wittgenstein se serait trouvé particulièrement vulnérable, Hitler s'en serait pris à lui et aurait entraîné les autres élèves à déchaîner leurs foudres sur lui. À la suite de cet épisode, Hitler aurait été renvoyé de la Realschule; Wittgenstein, quant à lui, aurait été accusé d'avoir dénoncé son camarade. On reconnaît aisément, à travers cette intrigue, la trame des *Désarrois de l'élève Törless*, de Robert Musil – roman qui constitue l'un des principaux intertextes du récit de Billot (le titre de son livre est, à cet égard, on ne peut plus révélateur). Dans le roman de Musil, des adolescents, tour à tour victimes et bourreaux, explorent toutes les nuances de l'intimidation et de la brutalité – on a d'ailleurs souvent dit à propos du roman de Musil qu'il laissait pressentir, en raison de la violence qu'il dépeint, les atrocités de la Deuxième Guerre mondiale.

À première vue, cette fiction semble avoir été construite sur de solides ancrages référentiels : tout ce qui concerne la famille de Wittgenstein, son enfance, ses difficultés avec ses camarades de classe (hormis tout ce qui a trait à Hitler), sa maladie, ses derniers moments passés chez les Bevan – tout cela est attesté (la lecture de la coûteuse biographie de Ray Monk permet de s'en assurer). Billot se sert aussi beaucoup, pour affermir la vraisemblance de son récit, de ce que Barthes nomme des "biographèmes", c'est-à-dire ces "quelques détails, quelques goûts, quelques inflexions" (Barthes 1971 : 14), ces quelques traits épars que lègue de lui-même un homme et qui concourent à "l'irruption désinvolte

d'un autre signifiant" pour désigner ce même homme : dans le cas de Wittgenstein, on pourrait citer son obsession pour la vérité, son goût pour les romans policiers, sa fascination pour Weininger, entre autres. Le récit apparaît donc comme étant très bien ficelé et il semble n'y avoir aucune équivoque quant à la façon dont l'auteur s'est servi des faits dits véridiques pour construire sa fiction. En revanche, le traitement qu'il fait de l'œuvre de Wittgenstein mérite d'être questionné – même si, bien sûr, on y trouve aussi un certain nombre d'allusions *innocentes*. Billot s'amuse notamment à jouer sur la nuance établie par Wittgenstein entre dire et montrer. À titre d'exemple, dans un passage où Wittgenstein parle de la façon de dessiner d'Hitler, il dit : "Il savait aussi croquer... l'expression d'un professeur... la grimace d'un élève... à la façon de Rudolf von Alt... C'est cela qu'il faut comprendre... voyez-vous... il *montrait* la réalité qu'il entendait décrire..." (Billot : 185). On trouve aussi, dans les propos que tient Wittgenstein, plusieurs références faites à *De la certitude* qui paraissent irréprochables. Ainsi, dans une lettre à Nathan, Wittgenstein dit avoir travaillé "à la rédaction d'une longue séquence de remarques sur la connaissance" (71-2). À propos de ces remarques, il ajoute :

Ce qui m'obsède depuis quelques mois, c'est l'équation du point ultime à partir duquel le doute devient absurde, ce point que Moore a essayé vainement de décrire en de fastidieux développements. Si la vérité doit avoir une définition [...], ce serait ceci : un minuscule point de géométrie d'où le doute est absent (72).

(On trouve, chez Ray Monk, un passage similaire : "la cible en question, c'était le point à partir duquel le doute devient absurde – la cible dont il estimait que Moore l'avait mal visée" [565].) S'il n'y a rien de préjudiciable dans les exemples qui précèdent, tel n'est pas toujours le cas dans ce récit où la philosophie de Wittgenstein est souvent mise au service de la fiction et, à cette fin, complètement pervertie. Nathan lui-même se fait le porte-parole de ce détournement : "Je compris ce jour-là que ma mission consistait à convaincre Wittgenstein d'inverser la dernière phrase du *Tractatus* : 'Ce qu'on ne peut taire, il faut le dire'" (Billot : 86). Dans cette perspective, la nuance entre dire et montrer se trouve aplatée sous le vulgaire prétexte d'un "secret" indicible (mais ô combien prévisible) – secret qu'il faut arracher coûte que coûte de la bouche du philosophe, puisque Wittgenstein lui-même n'y a peut-être pas accès : "Je pensai qu'elle [la dernière proposition du *Tractatus*] pouvait être un "aveu" inconscient, celui d'un homme qui *pressent* et qui jamais ne parviendra à dire ce qu'il *pressent*...". S'il ne s'était agi que de ces exemples, il n'y aurait pas eu lieu de soulever les réserves que nous avons émises. Mais la dégringolade rhétorique se poursuit (à mesure que Nathan s'enfonce dans ses réflexions) :

La maigre et sombre conclusion du *Tractatus* devenait ainsi plus limpide que les centaines de pages de *Mein Kampf* ou du *Mythe du XXe siècle*, plus limpide encore que les milliers de phrases prononcées durant les meetings et les grand-messes nazies [...] la prophétie avait emprunté pour s'écrire le

chemin inattendu de la logique mathématique (87).

Quelques pages plus loin, dans les notes écrites par Lutz à l'intention de Nathan, on trouve des accusations plus accablantes encore : "Puisque nous soupçonnons que Wittgenstein est le point zéro de la Shoah, il convient de recueillir sa confession avant que d'autres, moins scrupuleux, ne soient tentés d'en faire mauvais usage" (90). Le jugement est sans appel : Wittgenstein, selon Lutz, serait coupable de s'être tu et d'avoir masqué "ce qu'il savait au milieu de raisonnements trop sophistiqués pour que nous y ayons accès au risque de nous condamner tous : la dernière proposition du *Tractatus* est un arrêt de mort pour plusieurs millions de frères, un arrêt de mort subtil certes mais un arrêt de mort tout de même" (91). Enfin, pour couronner le tout, dans une lettre adressée à Nathan, Wittgenstein explique que le *Tractatus* comporte en réalité deux parties : l'une écrite, celle que l'on connaît, et l'autre non écrite (il s'agit ici d'une allusion à la lettre que Wittgenstein a écrite à Ludwig Von Ficker, en 1919, dans laquelle "il dit que le sens de son livre est éthique, mais que l'éthique en est la partie non-écrite" [Hadot : 19]). Or, Billot fait de cette métaphore un postulat : dans la partie non écrite du *Tractatus*, se trouverait "l'autre vérité, la vérité concrète, empirique et donc impure" (Billot : 150), vérité qui consisterait en ceci – et rien de moins – que Wittgenstein serait responsable, en raison de son silence, de l'Holocauste. Nathan, dans toute cette affaire, a le beau rôle, celui de réparer la faute commise à l'endroit de l'humanité en "accouchant" Wittgenstein de sa confession, et ce, à la demande même du philosophe : "aidez-moi à refermer le *Tractatus* et contraignez-moi à vous "montrer" distinctement – puisque je ne parviens pas à le "dire" – le contenu des propositions manquantes" (151). Ainsi donc, au sortir de ce récit, il nous faut retenir que la seule connaissance contenue dans le *Tractatus* se résume à l'annonce prophétique de l'Holocauste (plus de vingt ans avant son temps); tous les énoncés du *Tractatus* qui traitent de la distinction entre dire et montrer ne sont que la manifestation discrète de ce secret qui n'a pu être dévoilé autrement; enfin, les "propositions manquantes" du *Tractatus* (comme si la partie non écrite de l'ouvrage devait nécessairement être faite de propositions!) auraient révélé, si elles avaient été rédigées, la nature même de ce terrible secret. Il y a de quoi, en somme, rester perplexe.

Une fois cette lecture achevée, une question ne peut manquer de nous tarauder : jusqu'à quel point peut-on se permettre, dans la fiction, de déformer la pensée d'un philosophe? Comme nous l'avons montré, la vie et l'œuvre de Wittgenstein, dans ce cas-ci, ne sont pas seulement reprises par la fiction; elles apparaissent comme ayant été modifiées, falsifiées, pour répondre à une hypothèse qui peut paraître, certes, séduisante, mais qui ne repose finalement sur rien d'autre qu'un fait divers. Non seulement Billot reproduit à travers ce récit une erreur qu'on reproche souvent à la biographie, c'est-à-dire l'explication bête de l'œuvre par la vie, mais en plus, cette explication, cette surinterpré-

tation, devrait-on dire, s'accompagne d'une entreprise de falsification qui invalide le principe même de sa démarche. À sa décharge, on peut toujours imaginer que Billot a subi l'influence d'ouvrages "historiques" comme celui de Kimberly Cornish (1998), dont les prémisses sont à peu près les mêmes (fixation sur la photo de classe prise à la Realschule de Linz, obsession pour la rencontre de Hitler et de Wittgenstein à la suite de laquelle Hitler serait devenu antisémite, ainsi de suite). Jackie Assayag, dans un article très rigoureux, a d'ailleurs établi que Cornish avait tort d'évoquer "Wittgenstein à propos d'une phrase de *Mein Kampf* alors que cette citation du 12 mars 1938 concerne en réalité les rapports entre l'Autriche et l'Allemagne" (1999 : 184); coïncidence ou non, Billot reproduit cette erreur à l'identique. Assayag mentionne également que Cornish fait allusion au prince Ludwig Adolf Wittgenstein, se réjouissant "de l'association de ces deux prénoms au regard du thème du double" (183, note 8). On trouve aussi dans le récit de Billot pareille allusion (203) et pareil rapprochement entre les deux noms. Si ces exemples ne suffisent peut-être pas à garantir l'influence de l'ouvrage de Cornish sur celui de Billot, il n'en reste pas moins que Billot commet, à l'instar de Cornish, deux fautes graves : d'une part, il "réduit le drame historique qu'est l'Holocauste à une inimitié entre deux jeunes Autrichiens" (Assayag : 187); d'autre part, il fait de la première œuvre de Wittgenstein rien d'autre qu'un "délirant *Tractatus illogico-ideologicus*" (186). On peut donc, au moins pour ces raisons, révoquer en doute la légitimité de la démarche qui fonde *Le désarroi de l'élève Wittgenstein*.

### Une enquête philosophique

Ce roman policier, de facture assez traditionnelle, présente quelques caractéristiques du roman d'anticipation : l'intrigue, parue en 1992, se déroule en 2013, dans un monde où la technologie est omniprésente. Bien entendu, c'est un monde dans lequel les valeurs ont "changé". Par exemple, la lutte contre la criminalité y est devenue une priorité : dans cette perspective, de nouveaux moyens ont été mis en place pour éradiquer le crime, moyens parmi lesquels figurent l'institution du coma punitif comme châtiment (en lieu et place de l'emprisonnement à perpétuité) ainsi que l'invention de programmes informatisés destinés à cataloguer les criminels potentiels. Le programme Lombroso, qui joue un rôle de première importance dans le roman, est l'un de ces dispositifs. C'est un programme qui répertorie les individus dits NVM-négatifs, c'est-à-dire les hommes "dont le cerveau souffre de l'absence d'un Noyau ventriculo-médian (NVM), lequel inhibe le Noyau sexuellement dimorphique (NSD), zone préoptique du cerveau humain mâle, siège des réactions de l'agressivité" (Kerr : 51). (En bref, les hommes porteurs de cette faille neurologique seraient plus susceptibles que les autres de commettre des crimes violents.) L'élément déclencheur de l'intrigue consiste en ceci qu'un tueur en série s'est mis à assassiner des hommes diagnostiqués NVM-négatifs; c'est donc dire qu'il a réussi à s'infiltrer dans le système

Lombroso et à mettre la main sur les informations confidentielles qui y étaient contenues. Tous les NVM-négatifs se sont vus attribuer des noms de code : celui du tueur n'est nul autre que Ludwig Wittgenstein. Ce tueur suit toujours le même protocole : il tire six balles dans la tête de ses victimes au moyen d'un pistolet à gaz silencieux. Or, comme les motifs du tueur semblent indéfinissables, l'affaire est classée difficile : il est donc nécessaire qu'elle soit confiée à un inspecteur d'expérience. C'est ainsi que l'inspecteur principal Isadora Jakowicz, surnommée Jake, affiliée à la police de Londres, s'en trouve chargée, même si elle s'intéresse d'ordinaire aux tueurs en série multiples qui s'en prennent aux femmes. Le roman est construit de façon à ce que les points de vue du tueur et de l'inspecteur nous soient montrés en alternance, de telle sorte qu'on assiste tout à la fois à la préparation des crimes (par l'intermédiaire du journal du tueur) et à la progression de l'enquête. On apprend, au fil du récit, que le tueur a effectivement réussi à s'infiltrer dans le système Lombroso, mais avec l'unique intention d'effacer son nom et son numéro des fichiers du système; cependant, une fois infiltré, il a décidé de conserver les informations concernant les autres NVM-négatifs : "il serait faux de dire que je savais déjà ce que j'allais faire de cette liste. [...] Il s'agissait d'un geste purement instinctif" (69). Mais il s'est ensuite mis à les abattre, préférant pour victimes les hommes dont les noms de code correspondent à des noms de philosophes ou d'écrivains : Darwin, Byron, Kant, Saint Thomas d'Aquin, Spinoza, Keats, Locke, Charles Dickens, Bertrand Russell, Socrate, Descartes, Hegel – on finit par nous apprendre que tous les noms des NVM-négatifs ont été sélectionnés dans le catalogue des Penguin Classics... Quant à la justification de ses actes, elle va comme suit : "j'avais acquis la certitude qu'il me fallait non seulement suivre mes impulsions vis-à-vis de mes congénères NVM, mais qu'il s'agissait là pour moi d'une obligation morale" (89). Évidemment, jusqu'à la fin de l'intrigue, le tueur ne cessera de chercher à se disculper aux yeux de la société. En témoigne cet extrait de sa conférence sur le crime parfait (conférence qu'il adresse, par téléphone, à Jake et à son équipe) : "Il est vrai que je ne puis prétendre avoir tué des hommes estimables, dont la mort éveillerait la pitié. Ceux que j'ai supprimés auraient sans aucun doute fait eux-mêmes de nombreuses victimes. Chacun trouve sa vocation meurtrière là où il peut [...]" (273).

À lire le journal du tueur, on constate très rapidement qu'il n'a pas seulement pour nom de code Ludwig Wittgenstein : il s'exprime et se comporte à la façon du véritable Ludwig Wittgenstein. On pourrait multiplier longuement les exemples, issus de ses propos, où apparaissent des citations, des paraphrases, des pastiches des textes de Wittgenstein. Mais ces jeux intertextuels ne sont guère autre chose, la plupart du temps, que des mises à plat de la pensée de Wittgenstein. À titre d'exemple, il suffit de considérer ce passage, qui règle de façon plutôt expéditive la question du solipsisme :

Debout ici, derrière ma fenêtre, à regarder l'autre rive du fleuve, je n'avais

aucune peine à m'imaginer choisi, seul. Par tempérament, je suis porté au solipsisme. Ce n'est pas chez moi afféterie intellectuelle, mais attitude morale et mystique, ancrée si profond que si je devais me blesser à la jambe, mes pensées s'en trouveraient boiteuses (282).

Par ailleurs, tout comme le véritable Wittgenstein, le tueur tient deux carnets : "il y a celui-ci, qui contient mon journal et que j'appelle mon Cahier brun. Et un autre, qui contient tous les détails concernant les individus que j'ai exécutés ou que je me propose d'exécuter, et que j'ai baptisé mon Cahier bleu" (139). Mais le jeu de la ressemblance ne s'arrête pas là. Au terme de l'intrigue, on apprend que le tueur, qui s'appelle, en fait, Paul Joseph Esterhazy, travaille dans un hôpital, au laboratoire de pharmacie. Coïncidence : il travaille au Guy's Hospital, où le véritable Wittgenstein aurait travaillé durant la guerre (324). En outre, on apprend qu'Esterhazy appartient "à une riche famille autro-allemande" (360) et que ses parents lui ont laissé un héritage important (héritage qui lui permettrait de vivre sans travailler – mais pour lui, tout comme pour le véritable Wittgenstein, travailler est une nécessité). Enfin, il ressemblerait physiquement au véritable Wittgenstein : il aurait, lui aussi, les yeux bleus, les cheveux châtain bouclés et le visage mince (345). Parmi les autres stratégies employées pour mettre en scène la figure de Wittgenstein, l'auteur a évidemment recours aux biographèmes wittgensteiniens qu'il dissémine dans le discours des différents enquêteurs, de même que dans le journal du tueur. Ainsi, pour n'en donner que quelques exemples, on nous rappelle que "Wittgenstein était absolument fasciné par les romans policiers purs et durs, le genre américain" (196), on convoque sa fascination pour Weininger, on fait allusion à ses frères suicidés et on nous mentionne que le tueur signe ses lettres en employant l'expression "votre frère de sang", tout comme le véritable Wittgenstein avait coutume de le faire (193). Mais la figure de Wittgenstein n'apparaît pas seulement quand il est question du tueur. Jake, qui, au départ, ne connaissait presque rien de Wittgenstein, "hormis quelques éléments biographiques élémentaires relevant d'un bon niveau de culture générale" (120), lit, pendant l'enquête, le *Tractatus* et les *Recherches*. Il lui arrive donc parfois de commenter ses lectures :

Mais maintenant qu'elle avait lu l'ouvrage le plus court mais aussi le plus explosif de Wittgenstein, le *Tractatus*, elle comprenait mieux l'influence qu'il avait exercée sur la philosophie. Hormis le côté énigmatique, pour ne pas dire hermétique, de ses écrits, il y avait l'objet même de sa recherche : comment le langage est-il possible? Il s'agissait là de quelque chose que la plupart des gens, et plus encore les policiers, tenaient pour acquis, alors que cela constituait la matière même de la vie intérieure de l'homme (136).

Il s'agit bien évidemment d'un commentaire simpliste, mais il contribue, comme bien d'autres stratégies employées dans ce roman, à assurer la vraisemblance de l'intrigue et la crédibilité des personnages.

Si le jeu référentiel mis en place, tout au long du roman, nous apparaît comme étant assez habilement mené, on n'en retire finalement



pas grand-chose. Cela tient sans doute au fait que la vie et l'œuvre de Wittgenstein y sont traitées au premier niveau : rabattues sur l'intrigue, elles ne font l'objet d'aucun approfondissement. En fait, le seul véritable intérêt de ce roman réside peut-être en ceci qu'il rapproche, en quelques trop rares occasions, le principe de l'enquête policière et la philosophie :

L'enquête policière et la philosophie ont ceci de commun qu'elles partent du principe qu'il y a une vérité à découvrir. Notre activité est faite d'indices qu'il nous faut l'un comme l'autre rassembler pour reconstruire une image vraie de la réalité. Au cœur de nos entreprises respectives, il y a la recherche d'un sens, d'une vérité qui, pour une raison ou pour une autre, est demeurée cachée (189).

Au final, nous avons en main un roman honnête, divertissant, sans plus, dont on peut aisément départager les mérites et les torts, mais qui offre, en fin de compte, peu de prise à l'analyse et à la réflexion.

### Wittgenstein, le biographique et la fiction

Considérant que la biographie et le biographique ont souvent fait les frais, pour toutes sortes de raisons, de nombreux préjugés, on peut se demander ce que Wittgenstein aurait pensé de ces trois textes, et plus largement, de tous les dispositifs par lesquels la culture s'est approprié sa vie et son œuvre. Aurait-il été de l'avis d'un Oscar Wilde pour qui "tout grand homme de nos jours a ses disciples et c'est toujours Judas qui écrit sa biographie" (Boyer-Weinmann : 15)? Ou encore, dans un même ordre d'idées, aurait-il endossé la posture d'un Cioran qui, dans *Sylogismes de l'amertume*, s'étonne de ce "que la perspective d'avoir un biographe n'ait fait renoncer personne à avoir une vie" (1952 : 23)? On trouve, dans les *Remarques mêlées*, ce qui pourrait constituer un embryon de réponse :

Il ne saurait y avoir rien de plus merveilleux que de voir un homme dans l'une quelconque de ses activités quotidiennes les plus simples, lorsqu'il croit ne pas être observé. Imaginons un théâtre : le rideau se lèverait et nous verrions un homme seul dans sa chambre, allant et venant, allumant une cigarette, etc. ..., de telle sorte que nous verrions soudainement un homme du dehors, comme nous ne pouvons jamais nous voir nous-mêmes. C'est à peu près comme si nous voyions de nos propres yeux un chapitre de biographie – cela devrait être à la fois effrayant et magnifique (Wittgenstein 1984 : § 4).

Mais si le rideau s'était levé sur sa propre personne, son propre travail, sa propre vie mise en fiction, Wittgenstein aurait-il été saisi de cette même impression de se trouver devant un spectacle tout à la fois magnifique et effrayant? Peut-être aurait-il tenu, dans de telles circonstances, des propos semblables à ceux de Voss – autre figure wittgensteinienne –, dans *Déjeuner chez Wittgenstein* : "mais je hais le théâtre/rien n'est plus répugnant pour moi/mais il en est pourtant ainsi/que nous devons nous résigner précisément/à ce qu'il y a de plus répugnant" (Bernhard 1989 : 87).

## Notes

1. L'expression est de Gottfried Gabriel.

## Bibliographie

- ASSAYAG, J. (1999). "Comment devient-on antisémite? Wittgenstein contre Hitler ou le discours contre la méthode". *L'Homme*, tome 39, n°152 : 181-190, [en ligne]. Adresse URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom\\_04394216\\_1999\\_num\\_39\\_152\\_453670](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_04394216_1999_num_39_152_453670) (consulté le 9 juin 2014).
- BARTHES, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil.
- BERNHARD, T. (1989). *Déjeuner chez Wittgenstein*. Paris : L'Arche.
- BILLOT, A. (2003). *Le désarroi de l'élève Wittgenstein*. Paris : Gallimard, coll. "L'un et l'autre".
- BOUVERESSE, J. (2008). *La connaissance de l'écrivain : Sur la littérature, la vérité & la vie*. Marseille : Agone, coll. "Banc d'essais".
- BOYER-WEINMANN, M. (2005). *La relation biographique : enjeux contemporains*. Seyssel : Champ Vallon, coll. "Essais".
- CIORAN, E. (1952). *Syllogismes de l'amertume*. Paris : Gallimard, coll. "Folio".
- CORNISH, K. (1998). *Wittgenstein contre Hitler : Le Juif de Linz*. Paris : PUF, coll. "Perspectives critiques".
- EAGLETON, T. et Derek J. (2005). *Wittgenstein : le film de Derek Jarman/le scénario de Terry Eagleton*. Paris-Tel-Aviv : Éditions de l'éclat.
- HADOT, P. (2004). *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris : Vrin, coll. "Bibliothèque d'histoire de la philosophie".
- KERR, P. (1994 [1992]). *Une enquête philosophique* (traduit de l'anglais par Claude Demanuelli). Paris : Seuil.
- MARKSON, D. (1991 [1989]). *La maîtresse de Wittgenstein* (traduit de l'anglais par Martin Winckler). Paris : P.O.L.
- MONK, R. (1993 [1990]). *Wittgenstein : le devoir de génie* (traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld). Paris : Éditions Odile Jacob.
- MONTALBETTI, C. (2003). *Le personnage*. Paris : Éditions Flammarion, coll. "Corpus".
- PETERS, M. et JAMES, M. (1999). "Terry Eagleton : Wittgenstein as Philosophical Modernist (and Postmodernist)", in *Wittgenstein : Philosophy, Postmodernism, Pedagogy*, [en ligne]. Adresse URL : <http://faculty.ed.uiuc.edu/burbules/syllabi/Materials/Eagleton.html> (consulté le 9 juin 2014)
- WITTGENSTEIN, L. (2005). *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (2000-2001). *Tractatus logico-philosophicus* (traduit de l'allemand par François Latraverse). Montréal : GRPW.
- \_\_\_\_\_. (1992). "Conférence sur l'éthique", *Leçons et conversations*. Paris : Gallimard, coll. "Folio essais" : 137 à 175.
- \_\_\_\_\_. (1987). *De la certitude*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Remarques mêlées*. Mauvezin : T.E.R.

## Résumé

Dans le domaine culturel, peu de philosophes ont eu droit à une aussi grande popularité que Ludwig Wittgenstein. Ses travaux en philosophie du langage n'ont pas manqué d'inspirer artistes visuels, poètes et musiciens; sa figure, quant à elle, n'a cessé de fasciner cinéastes, romanciers et biographes. Rien qu'en littérature, on compte à présent plus d'une quinzaine d'œuvres romanesques dans lesquelles le philosophe est mis en scène : c'est dire à quel point sa vie et son œuvre offrent matière à fiction. Dans le présent article, l'auteure entend analyser trois de ces ouvrages : *La*

*maîtresse de Wittgenstein* de David Markson (1989), *Le désarroi de l'élève Wittgenstein* d'Antoine Billot (2003) et *Une enquête philosophique* de Philip Kerr (1992).

## Abstract

In the cultural sphere, few philosophers have been as popular as Ludwig Wittgenstein. His works in the philosophy of language have inspired visual artists, poets and musicians; his life has fascinated filmmakers, novelists, and biographers alike. In literature alone there are over fifteen novels in which he appears. This shows how much his life and work offer materials ripe for fiction. In this essay, the author intends to analyze three of these works : *La maîtresse de Wittgenstein* by David Markson (1989), *Le désarroi de l'élève Wittgenstein* by Antoine Billot (2003) and, *Une enquête philosophique* by Philip Kerr (1992).

AUDREY LEMIEUX est doctorante en sémiologie à l'université du Québec à Montréal. La thèse qu'elle rédige explore les langages de la matière dans différentes représentations littéraires et cinématographiques. Ses intérêts de recherche la conduisent à travailler au croisement des pratiques et des disciplines : elle a notamment écrit des articles sur la figure de Sade telle qu'elle est reprise par le cinéaste Jan Švankmajer (*Image [&] Narrative*, vol. 13, n° 4, 2012), sur *Ryan*, un court métrage de Chris Landreth qui rend hommage au cinéaste Ryan Larkin (*@analyses*, vol. 7, n° 2, 2012) et sur la relation biographique qui unit Antonio Tabucchi et Fernando Pessoa (*Temps Zéro*, n° 4, 2010).