



« Moi seule en être cause... ». Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse

Jean-Pierre Vidal

Volume 27, Number 3, 1999

L'imaginaire de la fin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030570ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030570ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Considering rhetoric not as a mere ornamental apparatus but as the very core of discourse, this article tries to show that specific figures are linked to the apocalyptic discourse, at least within Literature and the various « private » apocalypses it presents. An analysis of Tolstói's *The Death of Ivan Iltch* and Corneille's *Horace* illustrates the functioning of these rhetoric figures.

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vidal, J.-P. (1999). « Moi seule en être cause... ». Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse. *Protée*, 27(3), 45–55. <https://doi.org/10.7202/030570ar>

MOI SEULE EN ÊTRE CAUSE... » LE SUJET EXACERBÉ ET SON DÉSIR D'APOCALYPSE ÊTRE CAUSE...

JEAN-PIERRE VIDAL

Je marche entre deux éternités

Diderot (Salon de 1767)

Ça s'appelle une compensation colossale. Le phantasme absolu comme s'avoir absolu en sa gloire la plus endeuillée : s'engloutir pour être auprès de soi, faire de soi une bouchée, être-devenir (en un mot bander) son propre mors.

Derrida (Glas)

Certes on ne se tient pas quitte de l'apocalypse par une formule; il faut pourtant avouer ici d'entrée de jeu que le parti pris de cet article qui, on le verra, considère, loin de toute perspective religieuse, l'apocalypse comme une fatalité discursive, s'énonce en un aphorisme dont on souhaiterait que ce qui suit éprouvât non pas peut-être la justesse, mais du moins la congruence à ce type de discours : imaginer l'apocalypse est une façon de se venger à l'avance de sa propre mort.

Ainsi, au moins dans sa dimension prédicatrice, le discours apocalyptique a-t-il tous les dehors d'une rétribution anticipée, au plein sens de l'oxymore qui situe l'effet avant même la cause et la vengeance avant l'offense. Nous le verrons d'ailleurs, le discours apocalyptique ne dit pas seulement la fin des temps au plan de l'énoncé, il opère aussi au niveau rhétorique ce que j'appellerai une mise en paradoxe du temps par le biais de ces figures – analepse, hyperbate, anaphore – qui disent l'impensable du désir et la toute-puissance du langage et de la fiction qui s'en déploie. L'apocalypse c'est aussi ce rêve éveillé en forme de réassertion du sujet menacé, rêve d'un quant-à-soi éternel auquel les sortilèges du langage viennent prêter la force irrésistible d'une épiphanie. Car s'il faut décidément une fin, le plus grand scandale du sujet, individuel et collectif, ce n'est point tant qu'elle ait lieu mais que son avènement ne touche, justement, que ce sujet, ainsi outrageusement cerné. Le scandale de la fin c'est qu'elle soit élective et ponctuelle. L'humoriste Francis Blanche eut, dit-on, sur son lit de mort (naturelle), ce bon mot : « Pourquoi moi, Seigneur ? » Et tout est là en effet. Celui qui enfin ne peut plus nier, comme le

fait même d'être en vie, justement, l'incitait «naturellement» à le faire, qu'il va mourir, crie à l'impossible, à l'inadmissible, à l'injustice, et hurle au monde. Agonisants, c'est aussi de colère que nous mourons. Aussi voue-t-on volontiers à la mort l'univers entier, mais en disant du même souffle (divin, il va de soi, car Dieu commence où nous finissons) que, pour ce qui est de sa ponctualité inéluctable, ce n'est, au fond, un piège que pour les méchants qui, eux, y resteront pris, quand le sujet du discours, lui, s'en échappera encore, sauvé, élu, et cette fois-ci pour de bon. Le temps ici encore s'absente à lui-même. L'élu meurt et ne meurt pas tandis que les méchants meurent plutôt deux fois qu'une. Qu'est ce discours sinon le jeu logique et rhétorique de qui, face à l'impensable de sa propre mort, active le seul recours qui lui reste : l'imaginaire mais épandu à l'aune de la réalité, dans une sorte de mathématique du déni : puisque je dois mourir je ne mourrai plus jamais mais eux, au contraire, ils vont mourir deux fois. Comme si je me départais de la mienne en doublant la mort des autres, la somme restant toujours la même. La mort scandaleusement individuelle se noie en effet dans la mort unanime de l'apocalypse et sa ponctualité – l'événement de ma mort se perd dans l'abolition pure et simple du temps. On serait tenté de dire que c'est la même logique de l'indifférenciation salvatrice qui agit ainsi sur le temps, pris à ces deux niveaux différents, subjectif et objectif, si de ce temps enfin mort ne resurgissait... une autre vie, éternelle, divine par définition, inconcevable parce que au-delà du temps. La rhétorique avait un nom pour ce sursaut étrange où quand tout est fini reste encore quelque chose et qui vient rétroactivement se placer avant la fin ; elle nommait cette figure (car c'en est une) : l'hyperbate. Plus encore qu'une métaphore, la «vie» éternelle est une hyperbate : c'est une vie qui n'est pas «la» vie mais ne se conçoit que comme un autre de cette vie qu'elle efface.

Pas de discours apocalyptique sans hyperbate, du moins encore une fois, dans sa dimension prédicatrice. Car, au contraire, l'autre dimension du discours apocalyptique, celle qui n'annonce qu'en termes de

conclusion d'un déchiffrement, celle qui ne voue à rien qu'à l'imparable nécessité des signes, le discours que je dirai, donc, de Cassandre, ce discours nie toute hyperbate et renvoie au contraire le sursaut à l'avant de l'apocalypse. Être attentif aux signes annonciateurs c'est, au-delà de cette attention, prendre garde et peut-être changer le cours des choses pour que l'apocalypse n'advienne pas. La révélation ici «donne» le temps. Le temps de surseoir à l'actualisation. Si, au plein sens du mot, l'apocalypse est l'adéquation parfaite d'un dire prévisionniste (ou prophétique) et d'un voir advenu, les deux coïncidant enfin dans l'éclat de l'événement pur, celui qui du même coup met fin au langage et au sujet parce qu'il comble toutes les distances où, l'un par l'autre, ils s'ébattaient, si l'apocalypse met fin au temps parce que la singularité humaine s'y résorbe définitivement, si l'apocalypse est la fin des fins, y compris en tant qu'épuisement de tous les possibles, alors le sursis que le discours de Cassandre appelle, fût-ce par la négative, de ses vœux, devient le lieu par excellence du sujet, ce sursaut toujours reconduit, cet être dont l'inaccomplissement forme la vie même. Se souvenir de son futur, placer l'éternité dans l'éphémère de ses actes et de son engagement, se cramponner à toutes les distances, être dans l'écartèlement d'un rapport au monde en forme de déictique, tels sont les effets et les fins du discours de Cassandre. La rhétorique avait un nom pour cet autre sursaut où pour que rien ne finisse il faut jouer de la répétition, mais transformante, variationnelle, ouverte dans la quasi-identité du même et de l'autre, le sujet étant lui tout entier pris dans ce «quasi», comme si s'énonçait là le toponyme par excellence et comme si de cet espace occupé naissait le nomadisme de la vie, de cette coïncidence l'envol de ce sujet ; la rhétorique nommait cette figure (car c'en est une) : l'anaphore. Mais c'est au sens particulier que Kristeva donne à ce terme que cet article fera appel quand il s'agira de définir le discours apocalyptique comme une folie déictique, le déport syntagmatique d'une situation foncièrement et irrémédiablement paradigmatique.

Plus qu'au discours de Cassandre, c'est, mon titre l'indique, au discours que je dirai de Camille¹ que ma

réflexion s'attachera ici. C'est le discours de l'imprécation performative: puissé-je voir votre apocalypse, dit en substance Camille, et qu'elle m'emporte avec vous. Point d'hyperbate ici non plus, sinon celle, implicite, qui fait que d'autres peuples survivront à l'*Urbs* rayée de l'orbe. L'apocalypse ici reste d'une certaine façon «privée» et l'on voit d'ailleurs mal comment un regard attaché à lire le discours de la fin en littérature pourrait discerner autre chose que ces fins toujours privées, fussent-elles, comme ici, celle d'un peuple entier. Mais ce qui nous retiendra surtout dans cet extrait de l'*Horace* de Corneille, c'est l'élasticité constitutive de cette sphère privée, la façon dont elle fluctue avec l'espace de l'Autre. Car, une recherche prochaine le montrera, on l'espère, les textes canoniques, au premier rang desquels celui de Jean, jouent de la dialectique un/quelques/beaucoup/tous (réduite en le «quelques/beaucoup» des élus de l'hyperbate), selon une stratégie qui a tous les traits d'une cérémonie, qui est même, à mon sens, la pure «formule» de tout cérémonial et de tout rituel. Avec toutes les ressources de la rhétorique la plus maîtrisée, la plus sonore, la plus rythmée (le rythme est le pouls même de l'apocalypse, j'y reviendrai), le texte de Corneille offre une superbe illustration de cette cérémonie de mort que le sujet, au bout de sa rage encore amoureuse, entreprend de déployer comme un thrène que le bras vengeur d'Horace transformera en épithalame: «Va dedans les enfers joindre² ton Curiace».

Mais avant d'en venir nous-même à ces extrémités, il serait bon de passer par un des textes de l'histoire de la littérature qui montre le mieux le scandale insupportable de la mort privée dans son rapport à l'Autre, y compris dans la forme logique la plus concentrée (et en même temps la plus généralisante) que puisse prendre ce rapport, celle du syllogisme: *La Mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï.

Curieusement, cette longue nouvelle représente une sorte d'hyperbate dans la syntaxe biographique de Tolstoï: c'est en effet après avoir abandonné l'écriture, avec un certain fracas médiatique, pendant près de dix ans, qu'il l'a écrite, comme un remords ou un sursaut

de désir. Peut-être pour régler son compte non pas à la mort, bien sûr, mais à son angoisse.

LE GRAND ORDINAIRE DE LA MORT

«L'histoire révolue d'Ivan Ilitch était à la fois très simple, très ordinaire et parfaitement atroce»³. Ainsi le commentaire qui, en début de deuxième chapitre, s'attache à l'histoire du malheureux juge, place-t-il d'entrée de jeu le récit de sa mort sous le signe d'une dualité un peu paradoxale puisque l'histoire d'Ivan Ilitch est à la fois ordinaire et atroce. Ordinaire comme une vie, atroce comme la mort qui la clôt, est-on tenté de lire d'abord. Mais ce n'est pas si simple: la fin du texte nous apprendra en effet que c'est plutôt la mort qui est ordinaire et la vie d'Ivan Ilitch qui fut «atroce»⁴, dans sa banalité même, celle d'un homme toujours soucieux des convenances et de l'approbation de la bonne société et qui pour cette raison aura vécu jusqu'au bout le «divertissement» pascalien. Rien ne dit mieux cette inversion radicale que la mort imminente fera subir au sens de la vie d'Ivan Ilitch que ce médaillon «accroch[é] à sa chaîne de montre [...] portant la devise *Respice finem* [...]» (*ibid.*, p. 79). Il l'achète à sa sortie de l'école, quand l'avenir semble s'ouvrir à lui si radieux que la traductrice elle-même s'y laisse prendre et, oubliant son latin, n'entend là que ce qu'il veut bien entendre, lui: «Considère ton but» (*ibid.*, notes, p. 273), comme si cela ne voulait pas dire aussi «Envisage ta mort!» Ce médaillon est décidément une anamorphose aussi imparable que celle des *Ambassadeurs* de Holbein; une vanité mesure le temps du juge et l'Ecclésiaste ne le lâche pas.

Mais il est un autre embrayage sémantique commandé par cette ouverture de chapitre: très simple et très ordinaire en vérité la mort de quiconque mais parfaitement atroce celle du sujet. Ce «à la fois» balise en effet le seuil de l'altérité, il conjoint les autres, tous les autres, et ce «moi» qui ne leur est décidément pas commensurable. Il ouvre les guillemets du scandale de la mort du sujet.

Comme tel, il reprend en miniature l'architecture narrative de la nouvelle qui commence par le regard de l'Autre sur l'événement intime, ainsi, comme il se

doit, objectivé : le chapitre premier, en effet, nous fait voir des juges en suspension d'audience qui discutent tandis que l'un d'eux lit un journal : « Messieurs ! dit-il, Ivan Ilitch est mort » (*ibid.*, p. 63). Tout le reste de la nouvelle constitue donc une gigantesque analepse qui rendra d'autant plus poignants et dérisoires les efforts d'Ivan Ilitch pour repousser cette mort que nous savons d'entrée de jeu qu'il est mort. Car jusqu'ici le titre seul n'y suffisait pas, bien des acceptions métaphoriques possibles du signifiant « mort » laissant malgré tout le lecteur dans une relative indécision.

C'est donc la chronique nécrologique que le magistrat défraie. Et le lecteur, quant à lui, se voit présenter le personnage, pour ainsi dire, dans son milieu « naturel », c'est-à-dire social, rien d'autre qu'un juge parmi des juges. Et qui, c'est la loi, c'est la vie, sera remplacé :

Ivan Ilitch était le collègue des messieurs qui se trouvaient là, et tout le monde l'aimait bien. Il était malade depuis quelques semaines déjà ; on disait que sa maladie était incurable. Il était maintenu en fonction, mais on considérait plus ou moins que, s'il décédait, Alexéiev pourrait être nommé à son poste, Alexéiev étant lui-même remplacé par Vinnikov ou par Chtabel. De sorte que, à l'annonce de sa mort, la première réaction de chacun des messieurs réunis dans le cabinet fut de supputer l'effet que cette mort pouvait avoir sur les mutations et les promotions tant des magistrats eux-mêmes que de leurs relations. (Ibid., p. 64)

Et l'on passe aussitôt dans les pensées de chacun pris séparément, de sorte que, du texte du journal au monologue de chacun et, dans le passage cité, de l'amitié inspirée universellement par Ivan Ilitch à l'empressement mis à l'effacer en prenant sa place, le début de la nouvelle suit une courbe qui sera celle de son ensemble : de l'objectivité distraite du groupe à l'irréductible solitude du sujet, de la société à l'individualité la plus nue, du décor au corps, l'agonie d'Ivan Ilitch sera aussi l'ascèse d'une altérité résorbée. Car l'altérité c'est aussi l'aliénation et sur son seuil le malentendu règne, bifide, tel un Janus de la double entente. Rien n'illustre mieux cette inversion en forme de continuité de l'altérité réduite en quelque sorte à une spatialisation que la fin du texte :

« C'est fini » dit quelqu'un au-dessus de lui.

Il entendit ces mots et les répéta en lui-même. « C'est fini la mort, se dit-il. Il n'y a plus de mort. »

Il prit une goulée d'air, s'arrêta au milieu de l'aspiration, son corps se raidit et il mourut. (Ibid., p. 157)

Tout le texte tient donc dans l'espace, symboliquement incommensurable, qui va du « Ivan Ilitch est mort » du début à ce « ...et il mourut ». Car ce dernier soupir, le texte le dit bien, est une respiration... comme une autre, une goulée d'air qui simplement s'interrompt. Ce calme naturel de la mort enfin admise et ainsi, pourrait-on dire réduite, effacée même, n'est que l'ultime torsion, l'ultime volte, l'ultime coup de théâtre d'un cheminement qui se sera imposé à la lecture comme un dévoilement : ce qu'il y a sous le froid constat nécrologique c'est un autre sens du signifiant « mort », un sens habité mais qui à la fin revient au même. À Dieu près. Mais ceci est une autre histoire⁵. Quoi qu'il en soit, l'analepse qui voit le récit, comme je l'ai dit, revenir sur cette mort cette fois du point de vue du sujet, est elle aussi une forme d'hyperbate puisque non seulement ce point de vue vient en quelque sorte s'ajouter à ce qui déjà est clos mais qu'en plus il montre une fin non coïncidente, toujours décalée par rapport à elle-même, une fin qui ne s'accomplit pleinement qu'avec le tout dernier mot du texte, ce passé simple qui vient enfin inscrire dans un présent – et l'on serait tenté alors de parler de présent absolu puisque c'est ici le temps de la lecture qui vient « coïncider » avec le temps de la fiction – le passé composé inaugural où se disait le regard de l'Autre.

Profonde vérité que cette structuration puisque s'il est une chose qui s'avère impossible au sujet c'est bien de « vivre » sa mort, de coïncider avec elle. Le texte de Tolstoï le dit bien : la mort est toujours déportée ou, comme le dit Lacan : « La question de la mort, celle de la naissance, sont en effet les deux dernières qui n'ont pas de solution dans le signifiant »⁶. Avoir une solution dans le signifiant, ce serait accrocher encore (ou déjà) le sujet à une structure qui le maintienne (ou l'inscrive) dans l'horizon de la signification en

donnant déjà encore et toujours forme à sa représentation. Or la mort, comme la naissance, est irréprésentable. Comme les deux éternités dont parle Diderot, celle de l'en deçà et celle de l'au-delà du sujet.

Mais si Ivan Ilitch ne peut, donc, absolument pas coïncider avec sa mort, du moins l'accepte-t-il à la fin dans ce qui représente un véritable dénouement, au plein sens du terme. Mais auparavant, quand le sujet s'éprouve encore dans sa pleine irréductibilité ou, si l'on préfère refuse son être-pour-la-mort, comme dit Heidegger, le scandale qu'il éprouve se manifeste par une sorte de défi ouvert à la logique. Il y est question, encore une fois, du rapport à l'Autre et dans des termes insensés dont la lecture ici ne nous préparera que mieux à aborder la logique numérale à l'œuvre dans les imprécations de Camille. Soit, donc, le célèbre syllogisme de Socrate transcrit ici en Caïus.

LE REFUS DU SYLLOGISME

Relisons le début du chapitre VI qui se trouve, et ce n'est sans doute pas un hasard, sensiblement au centre de la nouvelle, en termes de divisions sinon de pages :

Ivan Ilitch voyait qu'il mourait, et il était désespéré en permanence.

Au fond de lui, Ivan Ilitch savait qu'il mourait, mais loin de s'y être habitué, il ne comprenait pas, tout simplement, il ne pouvait pas se mettre cela dans la tête.

L'exemple de syllogisme qu'il avait appris dans la Logique de Kiesevetter: «Caïus est un homme. Tous les hommes sont mortels, donc Caïus est mortel» lui avait paru juste toute sa vie en ce qui concernait Caïus, mais non par rapport à lui. Pour l'homme-Caïus, pour l'homme en général, c'était parfaitement juste; mais lui n'était pas Caïus, il n'était pas l'homme en général, lui il avait toujours été un être tout à fait, tout à fait spécial par rapport à tous les autres; lui, il était le Vania qui avait sa maman et son papa⁷, qui avait Mitia et Volodia, ses jouets, son cocher, sa nounou et, après la nounou, Katenka, qui avait eu toutes les joies, tous les chagrins, tous les engouements de l'enfance, de l'adolescence, de la jeunesse. (Ibid., p. 119-120)

Le syllogisme est un filet mortifère qui vient prendre le sujet au piège de l'Autre; on remarquera qu'en toute rigueur le discours intérieur prêté à Ivan

Ilitch lui oppose cette figure de la réassertion déictique par excellence qu'est l'anaphore. On voit ici en effet fort bien comment la déclinaison anaphorique du nom d'Ivan, de sa famille, de ses amis, domestiques et possessions puis de ses affects et des phases de sa vie s'oppose avec une sorte de rage désespérée à l'inamovible Caïus, objectivé et même objectalisé dans l'armature du syllogisme, éternisé et réifié dans le signifiant sans signifié qu'est le nom, livré seul à la généralisation, ce cancer. Caïus n'a ni temps ni espace humain, il n'est qu'une uchronie, une utopie logique. La mort qui cerne Ivan est renvoyée vers la ponctualité d'un nom ou la diffusion trop unanime de la généralité («l'homme en général»): entre ces deux éternités le sujet prend ses aises dans son histoire et dans ses lieux, le discours lui assure la durée indéfinie qui est le nom propre de l'éternité des hommes. Caïus n'est qu'un point, Ivan, lui, est un réseau, un rhizome même (puisqu'il est au fond question de racines de l'être), ondoyant, divers, assuré de tous les échos que lui donnent les petits autres (pour parler encore lacanien), hommes et choses, de son entourage.

La suite du passage va oublier la mineure du syllogisme et d'une certaine façon refuser la conclusion, parce qu'il s'agit au fond de scinder les prémisses en donnant à «homme» un sens individualisé jusqu'à l'irréductible, en brisant l'équation qui fait de Caïus un homme et en lui opposant en quelque sorte le «moi seul» de Camille :

L'avait-il connue, Caïus, cette odeur du ballon à bandes de cuir que Vania aimait tant? Caïus embrassait-il comme lui la main de sa mère, et l'entendait-il, Caïus, ce bruissement de soie que faisaient les plis de la robe de sa mère? Caïus s'était-il insurgé contre les petits pâtés à l'École de Jurisprudence? Caïus avait-il été amoureux comme lui? Caïus pouvait-il, comme lui, présider une séance? Allons donc!

Eh oui, Caïus est mortel, et il est juste qu'il meure, mais pour moi, Vania, Ivan Ilitch, avec tous mes sentiments et mes pensées, pour moi il en va tout autrement. Et il ne se peut pas que je doive mourir. Ce serait trop affreux. (Ibid., p. 120)

Même si le conditionnel final vient introduire quelque doute assassin, on voit comment le déni

s'organise à partir d'un face-à-face Caius-Vania, l'homme en soi (majeure) et l'homme en général (mineure) cédant la place à l'homme-Vania dans cette spéculativité qui revient, au fond, à nier le temps du « donc » envisagé ici comme le lieu d'une pseudonymie menaçante (Caius valant pour Vania) et donc, comme il se doit, renversé de façon délirante en une sorte de : « donc Vania n'est pas mortel ». Et c'est ici l'irréductibilité sensorielle des instants d'une vie qui s'oppose à la surface mate d'un nom auquel on ne peut associer nulle image, qu'on ne peut en quelque sorte adjectiver, qui ne rayonnera jamais dans une chaîne métonymique. Bien entendu elle se dit par une exacerbation déictique : nul Caius ne connaîtra jamais cette odeur, ce bruissement, cet amour. Ramassé sur lui-même, le sujet s'est porté à l'extrême limite de son rapport au monde, là où il n'est plus que ce qui désigne. Là où l'anaphore n'est plus une déclinaison mais un va-et-vient tenu, le lieu même d'un rapport désigné, mobile et toujours reconduit par sa mobilité même, dans l'espace du « théorique » au sens grec, c'est-à-dire cet espace mental où désigner c'est se faire voir et où, comme dirait Lacan, le « je » est toujours déjà dans le tableau qu'il contemple. Voyons un peu.

L'ANAPHORE, PLI DU MONDE

Il nous faut, pour bien montrer ce qui se joue ici, passer par le sens que donne Julia Kristeva à cette notion, rhétoriquement plutôt insignifiante dans son éloquence un peu scolaire et linguistiquement au contraire capitale puisque c'est en grande partie sur elle que s'assure la cohésion du texte. Si en elle la rhétorique insistait d'abord sur la répétition à effet amplificateur et la linguistique sur la variation dans la désignation d'un sujet toujours clairement identifié bien qu'un peu flottant tout de même, Kristeva va donner toute sa portée à la figure en revendiquant comme la vérité du déictique qu'elle est son aporie constitutive (pas de répétition sans variation, pas de variation sans répétition) et sa capacité de suturer ces deux entités irréductibles et inséparables que sont le monde (ou l'Autre) et le sujet (ou le je). Il s'agit, expressément, d'une pratique de désignation qui

revient aussi à une advenue, simultanément du monde et au monde :

Avant (cette antériorité est spatiale et non temporelle) le signe et toute problématique de signification (et donc de structure signifiante) on a pu penser une pratique de désignation, un geste qui montre non pas pour signifier, mais pour englober dans un même espace (sans dichotomie idée-mot, signifié-signifiant), disons dans un même texte sémiotique, le « sujet », l'« objet » et la pratique. ⁸ (Les guillemets et les caractères romains sont de Kristeva)

On voit bien tout ce que cette notion doit à la *fantasia* des Stoïciens, occupés dans leur théorie du signe, on le sait, à construire le rapport au monde sous la forme d'une continuité s'infléchissant progressivement, de la simple désignation à la connaissance vraie⁹. On voit aussi implicitement l'idée, plus généralement grecque, contenue dans le verbe *theorein* qui, à partir de la même racine qui a donné « Dieu » et « l'apparaître », veut dire à la fois « discerner » et, aussi bien inversement que conséquemment, « se faire voir »¹⁰, par l'entremise de son deuxième sens, fort surprenant, en apparence, dans sa précision et son caractère pratique : « aller comme député d'un État pour assister à des jeux publics ou pour consulter un oracle »¹¹. Curieusement, il sera question, dans *Horace*, des deux, puisque Camille va consulter un oracle qui lui annonce sa mort où elle croit voir un mariage et que ce mariage, avec son Curiace qu'elle ne connaîtra que dans la mort, surviendra à l'occasion de ces jeux publics que représente le combat « singulier » devant le front des troupes des trois Horaces et des trois Curiaces. Mais n'anticipons pas. Ce qui devrait nous retenir ici c'est que pour une certaine pensée grecque (et *L'Apocalypse* de Jean est écrite en grec¹²), toute représentation est une solution de continuité où ce qui se rend présent c'est le regard, le regard comme lien ou mieux comme interface. Ainsi voir c'est non seulement être vu (parce que convoqué dans le présent de la présentation) mais encore, parce que cette représentation implique une distance dans le temps même où elle la comble, être susceptible d'être pris

pour, de valoir pour, d'être le représentant, celui qui parade et se fait voir au nom des autres. Le narrateur de *L'Apocalypse* de Jean n'aura pas d'autre fonction que de marquer cette place du regard comme dévoilement réciproque de l'homme et de Dieu¹³, révélation de leur indissolubilité avant leur « intégration » finale, quand il n'y aura plus de fin. Jean ou le représentant universel, des hommes auprès de Dieu, de Dieu auprès des hommes. Jean ou le passeur (et le passage). Jean ou le miroir sans tain.

On voit bien, dès lors, qu'il s'agit essentiellement de solidarité, au sens étymologique d'« appartenance à un même espace », solidarité entre le sujet et l'Autre, l'homme et le monde, solidarité pour ainsi dire constitutive dans la mesure où, Lacan l'a bien montré avec son stade du miroir, il s'agit de l'émergence du sujet, de son extraction-projection à partir du lieu de l'Autre ainsi rétrospectivement posé comme tel. Encore une figure, mais qui n'est plus rhétorique (à moins d'y voir non seulement une métonymie mais la métonymie même), de la non-coïncidence: pour le sujet, être, c'est toujours être séparé-conjoint, en temps et lieu, mais certainement pas pour les siècles des siècles. Et c'est justement parce que cette non-coïncidence constitutive est une forme symbolique d'éternité que, lorsqu'il est question de ce qui la borne, la mort, le sujet ne peut que la prolonger encore éperdument dans une hyperbate insensée. Car mourir c'est peut-être enfin coïncider, mais avec quoi? Et qu'est-ce alors qui coïncide, puisque, par définition, ce ne peut être le sujet?

Si imaginer l'apocalypse est, comme je le prétends, une vengeance discursive, le sujet vengeur va s'occuper tout entier à défaire la solidarité, à l'émettre, à la réduire en poussière, à l'atomiser. Comme si son verbe imprécateur était aussi un arpentage, un mesurage de la distance entre lui et l'Autre, une distance à vivre comme un rythme dont chaque moment l'assure de sa survivance en précipitant mais lentement la fin des autres, il va répartir, diviser les maux et les hommes, les élus et les maudits, un tiers par ci, un tiers par là, sept ici, sept là, et puis douze mille de chacune des douze tribus d'Israël pour un

total de cent quarante quatre mille (voir Jean, encore). Car il tient soigneusement ses comptes. Le fomentateur d'apocalypse a la manie du nombre, c'est un apothicaire et un collectionneur. Ou encore, comme Camille à qui nous arrivons enfin, une enragée des opérations mathématiques fondamentales: diviser, multiplier. Car décidément l'Autre au regard du sujet a une géométrie variable.

LA FAMILLE SPÉCULAIRE ET LA VARIABILITÉ NUMÉRALE

On devrait représenter *Horace* dans un labyrinthe de miroirs: tout s'y redouble et tout s'y répercute jusqu'à cet infini qu'évoquent deux miroirs placés face à face. La situation dramatique est un palais baroque où les personnages – comme dans tout Corneille d'ailleurs – se débattent dans un labyrinthe de dilemmes, de choix et d'apories, qui symbolise peut-être au fond le politique et ses exigences, ce qui incidemment expliquerait peut-être pourquoi ce théâtre, en ces temps d'extinction du politique, nous est devenu si étranger. Car le politique commence à l'accommodation de l'Autre, c'est-à-dire, sans doute, à la façon dont on s'en accommode mais aussi dont on accommode son image en fonction du miroir qu'il nous tend.

La première situation spéculaire que nous offre *Horace*, la plus importante aussi, c'est celle que vivent le frère et la sœur. Horace est marié à Sabine, la sœur d'un Curiace dont Camille a pour amant l'un des frères. On ne saurait rêver intrication plus serrée de ce nœud symbolique en miroir où l'individu, dépris de sa famille biologique (qui, à vrai dire, se limite véritablement à la mère dont il est directement issu), prend part à la circulation des biens et des êtres sans quoi il n'est pas de société: la belle-famille (tous les mythes le disent) est l'aboutissement du tabou de l'inceste et l'antichambre du social, lorsqu'il ne se réduit plus à la socialisation de l'enfant. Dans le drame familial qu'est *Horace*, ce trait se trouve encore souligné du fait qu'il n'y a, sur scène et dans les ressorts du drame même, pas d'autre figure de mère que celle... des états. Mieux même, l'un de ces états, Albe, est présenté comme la mère de l'autre, Rome:

Sabine, dans une tirade d'ouverture dont les imprécations de Camille se souviendront, ne dit-elle pas notamment ceci à Rome à laquelle elle s'adresse : «Albe est ton origine: arrête et considère/ Que tu portes le fer dans le sein de ta mère» (Acte I, scène I, vers 55-56). Discours que reprendra le dictateur d'Albe, dans une adresse devant le front des troupes (Acte I, scène III) qui nourrira lui aussi le discours apocalyptique de Camille, en qualifiant cette guerre de guerre civile et en proposant de la régler non pas par une paix mais par un combat singulier... pluriel: trois champions de chaque côté. Comme par hasard, le choix des princes restera dans la belle-famille: les trois frères Curiace contre les trois frères Horace.

Nous touchons ici au plus près de ce qui fait le rapport, peut-être inattendu, entre Ivan Ilitch et Camille, entre la mort et l'apocalypse: de la mort individuelle ressentie comme scandale à l'apocalypse universelle envisagée comme salut, le sujet parcourt l'espace du nombre de l'Autre en sens inverse. Si Ivan Ilitch voit insensiblement tous ses liens se défaire et, dans une tentative désespérée pour sauver sa mise, va jusqu'à dénier lui-même au syllogisme de la solidarité fondamentale toute vérité dans son cas, Camille, elle, commence par tout réduire, tout ramener à elle avant de multiplier (les maux, les ennemis de Rome) pour revenir à elle à la toute fin et coïncider non pas avec sa propre mort mais avec celle de Rome, dont on n'oubliera pas qu'elle est aussi... sa mère.

Cioran dit, fort justement, que «vivre, c'est s'aveugler sur ses propres dimensions»¹⁴. C'est bien dans cette «surdimensionnalisation» du sujet que le proférateur d'apocalypse croit trouver son salut en forme d'hyperbate discursive: il multiplie comme on divise, c'est-à-dire pour réduire, ralentir, effacer même cette mort qu'il déborde et noie sous le nombre dans toute la furie de son imprécation. Mais cela commence par un corps à corps, une empoignade singulière. Écoutons Camille:

*Rome l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!*

*Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encore mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!*
(Acte IV, scène V, vers 1301 à 1318)

Camille semble ici raturer le palindrome mythique qui vouait Roma à Amor: Rome est ici au contraire le lieu de la mort¹⁵ de l'amour, le lieu de la mort tout court, voué lui-même à la mort; l'anaphore sonne son glas et une sorte de jeu de mot infratextuel¹⁶ encadre la tirade pour en donner en quelque sorte l'armature, de la flamme amoureuse au foudre divin. De l'amour au courroux du ciel «allumé» par les vœux du sujet blessé, du moi le plus intime à l'Autre le plus absolu, c'est tous les états de l'homme que le verbe de Camille arpente. Et ce mouvement est une pulsation, le battement d'un cœur rhétorique dont la contraction serait une réduction au singulier du duel, la dilatation une multiplication jusqu'à l'universelle déflagration.

LE POULS DE LA RAGE

Tout est parti d'un combat singulier, multiplié par trois, puis divisé encore par trois, puisque Horace, compensant la mort immédiate de ses deux frères par un simulacre de fuite qui contraint les trois Curiace, diversement blessés, à se diviser, selon leurs forces, pour partir à sa poursuite, les liquide un par un. C'est déjà dans Tite-Live et la logique numérale, la spécularité et le thème de la fraternité adverse nous disent bien qu'on est encore très près du mythe dans cette proto-histoire de Rome.

Camille, elle, reprenant la stratégie réductrice des deux états, mais pour ravager plutôt que pour épargner, commence par ramener le combat à une affaire entre elle et Rome, autant dire elle et l'Autre, l'individu et l'État, le sujet et l'entité abstraite où se précipite le collectif: «Rome, l'*unique* objet de *mon* ressentiment». Non seulement Camille s'isole mais elle pointe aussi Rome, se posant de toute la force de son opposition réduite au duel, en une sorte de degré zéro de l'anaphore ramenée au geste déictique de Kristeva, sommation et défi. Puis l'anaphore proprement rhétorique déroule ses variations et loin qu'il faille y voir, platement, l'insistance et l'amplification oratoire que nous disent les traités, c'est un découpage en règle qu'elle produit. Après le «elle et moi» du premier vers, le deuxième vers met en scène les hommes (toi et lui) sous la forme du sacrifice offert à Rome en la personne de l'amant *dérobé* à Camille (c'est elle à la fin qui lui sera *rendue* par Horace). Les troisième et quatrième viendront consommer cette guerre intestine en opérant une véritable dissociation familiale. «Rome qui t'a vu naître...» dit Camille, rendant ainsi audible dans son effacement le «nous» que son statut de sœur d'Horace commanderait. Cette position est symétrique de son «Rome, l'unique objet de *mon* ressentiment...». Horace n'est même plus un frère – dans toute cette tirade, jamais n'est évoqué le lien qui les unit – il n'est qu'un «bras» et la fureur de Camille passe vite par-dessus lui, comme si elle ne faisait qu'inverser le parcours des sentiments: l'honneur qu'elle (Rome) lui (Horace) témoigne devient la haine qu'elle (Camille) lui (Rome) porte. Ni frère ni mère, la solitude du sujet blessé dans son amour (dans son narcissisme?) n'autorise plus en regard que l'altérité radicale de la monstruosité. La haine de Camille est une ascèse qui reprend ironiquement et à un autre niveau la ruse d'Horace. Celui-ci avait combattu la supériorité du nombre et son caractère massif par l'extensivité, étirant en ruban, en tablant sur la diversité des blessures et des forces, ce qui eût dû se présenter compact. D'une certaine façon, au plan du discours, c'est la même stratégie qu'applique Camille pour faire le vide autour d'elle.

Vient ensuite la multiplicité des maux qu'on appelle sur Rome et cela commence, puisqu'on était parti d'une guerre fratricide, par une multiplication, au contraire, des ennemis extérieurs¹⁷, progressivement grossis, boule de neige de peuples, depuis les voisins (la famille encore) qu'on appelle à «saper ses *fondements*», comme Camille répudiait, elle, ses commencements natifs, jusqu'aux points cardinaux et aux «bouts de l'Univers». La multiplication des peuples se jouera de la multiplicité des obstacles («et les monts et les mers») et sera suivie «naturellement» par la guerre intestine, au pied de la lettre même, puisqu'il sera question d'«entrailles» à déchirer. Naturellement parce que le va-et-vient à quoi se règle l'altérité s'applique maintenant à Rome, comme une sorte de virus que lui aurait injecté Camille¹⁸, et que tout ce qui se dresse pour séparer Rome de sa fin («monts», «mers», «murailles», le «naturel» de la succession, sa continuité, sont assez soulignés par la paronomase) devra être abattu.

Mais il ne suffit pas que sa fin soit humaine, qu'elle soit ce corps qui s'éventre, ce sujet que les petits autres liquident, il faut que l'Autre s'en mêle. Le «courroux du Ciel» viendra relayer la haine de Camille, la foudre venger sa flamme et réduire en poussière le lieu («ses maisons en cendre») et son héros («tes lauriers en poudre»). Ne resteront plus enfin que le grand Anonyme qu'est le dernier homme, au moment où son dernier souffle semble coïncider avec la fin de toute vie, et celle qui vaincra la mort en se la donnant elle-même, en implosant littéralement de joie¹⁹. Dieu seul reste et il suffit, dit-on, mais le texte semble dire ici, en une curieuse hyperbate, que Camille seule reste et il suffit et elle suffit.

POUR FAIRE UNE FIN

L'apocalypse est toujours une cérémonie de l'immanence indéfiniment différée, c'est un jeu de cache-cache avec le temps où le sujet, ce déport, nie jusqu'au bout la ponctualité de sa mort. Et c'est pourquoi en son discours, prédire c'est aussitôt menacer, ne serait-ce que de l'advenir, et menacer c'est faire. Ce n'est pas seulement que l'avenir soit

ponctuellement menaçant, c'est que tout avenir est une menace car tout avenir est immanence de la mort dans un raccourci temporel fantasmatique où l'on voit fort bien à l'œuvre ce que Freud appelle « pulsion de mort » et qui est aussi une sorte d'inertie en forme de passion d'éternité.

Car il ne peut y avoir qu'un imaginaire de la fin, c'est-à-dire non pas rationalisation réductrice, au demeurant impossible (comment véritablement penser la fin définitive – et non la simple éclipse – de celui qui pense cela? Il faudrait pouvoir infléchir le *cogito* cartésien en une sorte de « je pense que je ne suis²⁰ pas », ce qui serait, convenons-en, le plus féroce des paradoxes) mais projection discursive.

Le discours apocalyptique dit que le sujet ne peut prédire sa mort, l'imaginer, la vivre en pensée, que dans une forme paroxystique et comme la mort de tous les autres et même la mort de l'Autre.

Que ma fin soit la fin de tous et même la fin de tout et même la fin de la fin. Telle est, rhétorique parce que faite d'un arpentage de rythme et de nombre, folle parce que blessée par l'inimaginable, insensée comme le sujet en son réduit le plus intime, la profération exacerbée que l'on appelle apocalypse.

Ou littérature.

NOTES

1. Ce n'est pas seulement l'euphonie qui me fait choisir ces deux éponymes; un prochain travail tentera d'expliquer ce qui n'est pour le moment qu'une intuition: le rapport entre le discours apocalyptique et le féminin, perçu avec Hegel comme « l'éternelle ironie de la communauté », mais aussi dans sa dimension biologique (menstruation, gestation) qui donne à la femme un rapport au temps fort différent de celui de l'homme.
2. J'utilise ici une variante de Corneille lui-même à la place du plus habituel « va dedans les enfers plaindre ton Curiace ». Il m'apparaît en effet que tout le texte tend à ce « joindre » qui représente, au fond, la véritable apocalypse de Camille: comme les justes seront unis à Dieu par-delà la mort, Camille rejoindra son idole, celui qu'elle a osé mettre au-dessus de Rome. Horace est un ange exterminateur parfaitement raisonnable. Il le dit d'ailleurs lui-même: « C'est trop, ma patience à la raison fait place/ Va dedans les enfers joindre ton Curiace ». Mort dedans la coulisse d'une marginale éhontée.

3. L. Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilitch*, trad. de F. Flamant, Paris, Gallimard, 1997, coll. « Folio », p. 76. Toutes les citations renverront désormais à cette édition.

4. À quelques pages de la fin, voici un passage fort éloquent sur ce point: « Ses souffrances morales consistaient en ce que [...] cette idée lui était soudain venue à l'esprit: " Et si, en effet, toute ma vie, ma vie consciente n'avait pas été ce qu'il fallait? " ».

Il lui était venu à l'esprit que ce qui lui apparaissait auparavant comme une parfaite impossibilité, qu'il avait vécu sa vie comme il n'aurait pas dû la vivre, que cela pouvait être la vérité. [...] Sa profession, l'organisation de sa vie, sa famille, l'intérêt porté à la vie sociale et au service, tout cela pouvait être faux. Il avait essayé de défendre tout cela à ses propres yeux. Et soudain il avait senti toute la faiblesse de ce qu'il essayait de défendre. Il n'y avait même rien à défendre », *ibid.*, p. 151. On remarquera la double inversion: le juge, en position d'avocat ou de prévenu, n'a rien...à défendre et la vérité c'est que sa vie a été fautive. Ou la décapante négativité du dévoilement qui fait de cette mort une apocalypse privée à laquelle ne manque même pas le jugement final.

5. Une autre histoire que déroulerait la comparaison entre *La Mort d'Ivan Ilitch* et une autre nouvelle très proche que mon édition a eu l'intelligence de lui adjoindre: *Maître et Serviteur*. Dans cette nouvelle, le magistrat est devenu un paysan riche et affairiste, qui prend un malin plaisir à duper les autres et qui, à la fin, trouve la mort dans une tempête de neige, une mort qu'il refusera jusqu'au bout avant de la transfigurer littéralement en sauvant du froid, de son cadavre couché sur lui, son valet, Nikita. Pour lui aussi, ce sera fini la mort, mais d'une façon plus explicitement chrétienne. Qu'on en juge plutôt: « Il comprend que c'est la mort et cela non plus ne l'afflige pas du tout. Et il se souvient que Nikita est couché sous lui et qu'il s'est réchauffé, qu'il est vivant et il lui semble qu'il est Nikita et que Nikita est lui, et que sa vie n'est pas en lui mais en Nikita. Il prête l'oreille et entend la respiration et même le ronflement léger de Nikita. " Nikita est vivant, donc je suis vivant aussi ", se dit-il triomphalement » (*ibid.*, p. 236). On notera qu'il y a là comme l'inverse de ce qu'Ivan Ilitch fera du syllogisme de Caïus. Cf. ci-après.

6. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III*, Paris, Éd. du Seuil, 1981, coll. « Le Champ freudien », p. 215.

7. En français dans le texte.

8. J. Kristeva, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, coll. « Tel Quel », p. 95.

9. À ce sujet, cf. J.-P. Vidal: « Rien n'aura eu lieu: prégnance de la métonymie », dans *La Création selon Michel Butor, réseaux, frontières, écarts*, textes réunis et présentés par M. Calle-Gruber, Paris, Nizet, 1991, p. 129-150.

10. Le verbe *apocaluptein*, d'où nous vient l'apocalypse, présente lui aussi, comme bien des verbes grecs, cette « inversion » de sens puisqu'il veut dire à la fois « dévoiler » et « se dévoiler ». En tant que révélation, l'apocalypse va dans les deux sens, elle révèle tout autant le regard (et celui qui le porte) que la vision (et Celui qui la donne) qui l'envahit.

11. *Dictionnaire Bailly*, Paris, Hachette, 1950, p. 932.

12. Du moins c'est ce qu'on prend pour acquis dans la tradition occidentale. B. Dubourg, quant à lui, s'est efforcé de montrer (dans *L'Invention de Jésus*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1989, coll. « l'infini ») de façon qui semble fort convaincante pour le profane, que, tout comme les Évangiles, elle fut originellement écrite en hébreu et volontairement mal traduite dans un grec de pacotille. Il va sans dire que dans la perspective qui est la sienne, les chiffres y prennent un tout autre sens et deviennent chiffre, entre autres par la « technique » de la géométrie.

Ce n'est évidemment pas cette perspective que j'adopte ici.

13. Ivan Ilitch entretenait d'ailleurs avec sa douleur un rapport du même type : « et elle arrivait, et se campait en plein devant lui et le regardait, et lui se pétrifiait, la lumière de ses yeux se voilait... » (*ibid.*, p. 122) et un peu plus loin : « Il passait dans son cabinet, s'allongeait et de nouveau se retrouvait seul avec elle. Avec elle, les yeux dans les yeux, et avec elle il n'y avait rien à faire. Que la regarder et sentir son sang se glacer » (p. 124).

14. E.M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1977 (1949), coll. « Tel », p. 14.

15. Rom(e)-mor(t) serait la version francisée de ce nouveau palindrome. Dans la réplique qui précède immédiatement la tirade de Camille, Horace en donne la formule : « Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur/ Et préfère du moins au souvenir d'un homme/ Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome » (vers 1298-1300). C'est parce qu'elle préférera son amour mort à Rome que Camille mourra pour Rome. Mars efface Vénus du nom de la ville.

16. Sur cette notion, cf. J.-P. Vidal, « L'infratexte, mode du génotexte ou fantasme de lecture », *La Nouvelle Barre du Jour*, Montréal, n° 103, mai 1981, p. 21-54.

17. Symétriquement, lorsqu'il proposait à Rome le combat singulier qui la sauverait du carnage, le roi d'Albe jouait, lui, la carte familiale : « Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles
Où la mort des vaincus affaiblit les vainqueurs,

Et le plus beau triomphe est arrosé de pleurs ?

Nos ennemis communs attendent avec joie
Qu'un des partis défait leur donne l'autre en proie,
Lassé, demi-rompu, vainqueur, mais, pour tout fruit,
Dénué d'un secours par lui-même détruit.
Ils ont assez longtemps joui de nos divorces ;
Contre eux dorénavant joignons toutes nos forces ».

(Acte I, scène III, vers 292-300)

18. L'amour de Camille pour Curiace souligne le fait que la guerre entre Albe et Rome est une guerre civile : lorsque la mort de Curiace viendra la consommer, c'est à l'intérieur de sa propre famille que le discours de Camille viendra la propager, jusqu'à la reduplication virale : Rome elle-même, Rome la mère déniée, sera vouée à déchirer ses « entrailles »...et par leur propre « fruit ».

19. Comme Horace était effacé dans Rome, Rome est ici effacée dans le dernier Romain dont l'éponymie se perd dans l'anonymat de la fin. La symétrie ainsi marquée entre le début de la tirade et sa fin se trouve soulignée encore par le rapport Rome-Camille, de « l'unique objet » à la cause unique (« moi seule ») de son effacement.

20. Et non, comme nous le faisons couramment, « je pense que je ne serai plus ». Car la formule ne rend pas tout le poids ontologique du *cogito* cartésien et de la quasi-simultanéité marquée par son *ergo* comme espace qui ouvre l'*ego*. Je pense que le jeu de mot implicite est dans Descartes.