



CLASSIQUES
GARNIER

HARVEY (Robert), « Rêveries d'un promeneur solidaire », *in* CALLE-GRUBER (Mireille), DEGENÈVE (Jonathan), OGAWA (Midori) (dir.), *Les Écritures paradoxales de la passion. Pour Bernard Alazet*, p. 51-61

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08979-7.p.0051](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08979-7.p.0051)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

HARVEY (Robert), « Rêveries d'un promeneur solidaire »

RÉSUMÉ – Le pari sera que pour rejoindre l'étranger à soi, il faut pouvoir être étranger à soi-même. La thèse, qui s'inspire de Bernard Alazet, sera que le couple formé par la mendicante de Battambang et le vice-consul de Lahore s'approche asymptotiquement de la dynamique qui lie Jacques et son maître. Le passeur sera donc Diderot : le Diderot non pas des contes philosophiques, cependant, mais Diderot critique d'art.

MOTS-CLÉS – Solidaire, solitaire, Vernet, Denis Diderot, sublime

RÊVERIES D'UN PROMENEUR SOLIDAIRE

« Elle marche, écrit Peter Morgan¹. » Au premier pas d'une de ces études aussi essentielles qu'exquises dont Bernard Alazet est coutumier, il écrit à propos de l'errance de la mendicante dans *Le Vice-consul* (1966) :

Si le personnage est lancé dans le monde qui s'invente sur la page à partir du sème de la marche, c'est sans être un instant abandonné du geste qui l'invente lui-même comme signe écrit, et qui rappelle par là que le mot peut à chaque ligne se dérober et avec lui engloutir le personnage, l'histoire qui avance au gré de ce qui les écrit².

Avant même d'annoncer son intention « d'inverser le propos de cette phrase [initiale] du *Vice-consul* » en l'alignant sur le titre qu'il prête à son analyse – à savoir « Elle marcherait, et la phrase avec elle³ » – Bernard Alazet pose la condition incontournable pour comprendre l'algèbre qui sous-tend le rapport entre le narrateur intradiégétique et son personnage : le récit ne peut fonctionner (« *marcher* ») qu'en emboîtant le pas de celle qui marche. La promenade discursive ne serait donc jamais solitaire, puisque l'écrit est solidaire de la marche.

1 Marguerite Duras, *Le Vice-consul* [1966], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 545. Désormais abrégé en V-C dans le texte.

2 Bernard Alazet, « Elle marcherait et la phrase avec elle : la phrase, le neutre, l'androgynie chez Marguerite Duras », in Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2005, p. 29. Désormais abrégé en EM dans le texte.

3 *Ibid.* Autres études sur la mendicante du *Vice-consul* : Madeleine Borgomano, « L'Histoire de la mendicante indienne : une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique* 12, n° 48, novembre 1981, p. 479-493 ; Najet Limam-Tnani, « La Mendicante et la prostituée : la quête de la femme totale chez Marguerite Duras », *Revue tunisienne des langues vivantes*, 1994, p. 77-95 ; Marie-Soleil Roy, « La pêcheuse chassée du jardin : autour de la marche mendicante », *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 49-70.

Or, qui dit solidarité implique un dénominateur commun minimal entre les conditions de possibilité d'une morale. Reconnaître l'altérité de l'autre comme l'envers du sens que j'ai de mon identité, est la première étape vers le respect infini que je lui porterais à l'enseigne d'une éthique durable. Mon écart par rapport à l'autre, son étrangeté font partie intégrante de ce projet de paix perpétuelle. Quant à ces formes de marche que l'on désigne comme promenade, flânerie, randonnée... et dont l'errance de la mendicante durassienne est paradigmatique, elles vont étroitement de pair avec la démarche, si j'ose dire, de toute une série de philosophes préoccupés par la question de l'éthique. Frédéric Gros nous rappelle leurs noms dans un essai récent : Nietzsche et Rousseau, bien sûr, mais aussi Kant, Hölderlin, Thoreau et bien d'autres.

Mais si, comme Bernard Alazet nous le rappelle souvent et à juste titre dans l'œuvre que nous célébrons ici, pour Marguerite Duras, « écrire c'est n'être personne⁴ », la marche de la phrase de Peter Morgan en solidarité avec la mendicante (ou celle, a fortiori, de Jacques Hold en solidarité avec Lol V. Stein) dépend d'un état ontologique qui n'est pas aussi radicalement coupé que cela de l'ipséité. En effet – et ce n'est qu'une intuition, à ce stade, de ce que je souhaiterais développer ici – pour qu'il y ait solidarité avec un autre qui ne peut s'exprimer ou ne s'exprime pas, il faut que le sujet de l'énonciation soit hors de soi en même temps qu'il préserve sa maîtrise de la langue. En somme, pour rejoindre l'étranger à soi, il faut pouvoir être étranger à soi-même.

Cette exigence est mise à rude épreuve dans le scénario de *La Femme du Gange* (1973). De l'étrangère qu'était la mendicante au début du cycle indien, nous passons à l'étrangeté qu'incarnent plusieurs personnages comme le voyageur et, surtout, celui qui est carrément aliéné : le Fou. « Il est là, il marchait, il marche, n'a pas plongé dans la lumière indienne. N'a pas cessé, dans l'égaré parfait, d'être présent à S. Thala⁵ ». Pourtant, la démarche du Fou manque totalement de destination. Si Peter Morgan peut dire que la mendicante cherche la Plaine des Oiseaux, le Fou est « enchaîné à son inlassable va-et-vient au bord de la mer⁶. » Et puisque cet avatar européen de la mendicante a la « tête-passoire traversée

4 Marguerite Duras, *Le Navire Night* [1979], in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 451.

5 Marguerite Duras, *La Femme du Gange* [1973], in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1468. Désormais abrégé en FG dans le texte.

6 Florence de Chalonge, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1857.

par la mémoire du tout, ici incorporée aux murs » (*FG*, p. 1470), il a lui, comme elle du geste discursif de Peter Morgan, besoin de la solidarité dans la marche des autres rôdeurs de la plage – et surtout de celle de la Femme – non pas pour se souvenir de tel ou tel événement – même du plus traumatisant événement imaginable –, mais pour éviter d’oublier qu’il *est* : « Le Fou la regardant oublie le “coup” de mémoire. Il reste interdit, encore hagard de l’accident dont il a été l’objet » (*FG*, p. 1472).

À quoi tient cette solidarité minimale qui passe de Peter Morgan à la mendiante ou de la bande de somnambules au Fou de *La Femme du Gange* ? Dans l’œuvre de Marguerite Duras, on sait bien depuis au moins *Hiroshima mon amour* et *Une aussi longue absence*, que la pratique partagée (ou non) de la marche ne sert ni à arriver à la connaissance de quoi que ce soit, ni à oublier : il en résulte le maintien de l’intersubjectivité des consciences, aussi ténu que soit ce lien social. Mais si le récit de Peter Morgan, à l’instar de l’errance de la mendiante, comme Bernard Alazet l’affirme, respecte tout de même une certaine linéarité, les déplacements des multiples personnages de *La Femme du Gange* sont étirés, déchiquetés, accomplis dans un état hébété, coupés en mille tronçons. Ces êtres « amincis, dépossédés, ignorants, passifs » sont bien devenus « au fil de leur histoire “ce que les autres appellent des restes” ». Mais, comme Florence de Chalonge nous le rappelle, devenir « reste » est, pour Duras, « le principal⁷. » On voit déjà le même va-et-vient, la même navette insensée et un pareil désarroi ou indécision au bord de la folie dans « Les Chantiers ». Par un semblable dispositif de marche solidaire dans cette nouvelle de 1954, deux êtres désemparés arrivent à créer une communauté d’amants.

Dans *La Femme du Gange*, c’est comme si, en ramenant d’Indochine le principe de la marche solidaire, en le « domestiquant » au cœur de l’Empire, Duras faisait métastaser toute la violence coloniale non pas sur le *corps* des Européens, mais dans la *forme* que prend leurs déplacements. Ce n’est qu’à condition d’accepter la condition de reste que je peux m’approcher de l’autre plus « autre » que tous les autres. La marche de la phrase arrive-t-elle à suivre la marche de particules aussi élémentaires, d’électrons si diffus ? « [L]e Fou attend. Encore. Il ne sait plus quoi. Attend. » (*FG*, p. 1473) et « Le Fou. Fidèle à la mer, le Fou.

7 *Ibid.* Voir Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 68.

Il va, traverse, revient. Très longtemps. Piétinement de l'image. Le film est-il terminé? Oui » (*FG*, p. 1504). Impasse donc ?

Afin d'avancer, de poursuivre ma (dé)marche spéculative, j'en arrive à imaginer le couple formé par la mendicante et le vice-consul s'approchant asymptotiquement de la dynamique liant Jacques et son maître. Contre toute attente, Denis Diderot devrait nous permettre d'y voir un peu plus clair, de comprendre que le Fou de *La Femme du Gange* sait en effet très bien ce qui se passe, ce qui se trame lors de l'interminable errance, puisqu'il fait partie de l'esprit (et donc de la phrase) de celle qui l'a conçu. Le Fou, pouvons-nous dire simplement, est un avatar de la pensée de Marguerite Duras. Cet aliéné sert à frapper de défamiliarisation – voire d'*estrangement* – la pensée durassienne. J'ai abordé cette question il y a quelques années dans le contexte d'un colloque sur l'« art étrange » et l'« artiste étrange ». Il me semblait que posé dans ces termes, le sujet du colloque m'obligeait à aborder aussi la critique d'art. Ainsi entrerait-il en jeu non seulement « la critique étrange », mais aussi « la critique étrange » – c'est-à-dire le cas où c'est le praticien lui-même de la critique qui est étrange ou étranger à quelque norme et non pas nécessairement ce qu'il offre à lire ou à entendre. Et pourquoi pas « la critique *de* l'étrange » aussi ?

Ce fut dans cette veine que j'ai abordé un texte de critique d'art, un texte d'esthétique de Denis Diderot. C'est un texte qui n'est pas particulièrement étrange si ce n'est le rythme dilatoire de la présentation et le fait qu'il semble parfois – souvent même – hors sujet. Quant à l'auteur, il n'est pas plus étrange qu'un autre, si l'on entend par « étrange » quelqu'un qui souffre de troubles psychiques ou qui brise consciemment les normes socio-culturelles de son temps. Par ailleurs, ce texte est parmi les plus connus dans l'histoire de ce domaine de la philosophie qui se nomme *esthétique*. Il présente, pourtant, une particularité qui nous aidera à voir plus clair dans la solidarité qui rejoint l'autre à l'écriture : à savoir que son étrangeté nous parle clairement d'une relation primordiale à la peinture dont on ne parle jamais.

Il s'agit du « Salon de 1767 » de Denis Diderot et, plus particulièrement, de cette partie qui comprend une trentaine de pages où ce philosophe touche-à-tout se penche sur sept tableaux de Claude-Joseph Vernet. Son compte rendu du Salon, en forme de lettre à Grimm, débute par une série d'observations, organisées par peintre – Chardin, Vanloo,

Hallé, etc., tout à fait conventionnelles. Mais, devant le cas Vernet, le critique qu'est Diderot quitte inopinément le Salon à jamais pour le grand air. En fait, il a l'air d'avoir quelque peu perdu la raison, comme un orateur lorsqu'il est soudain hors sujet et n'arrive plus à y revenir. « VERNET / J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée par la beauté de ses sites⁸ ».

Le lecteur contemporain de Diderot, comme le lecteur d'aujourd'hui, sait qu'il est devant un penseur hautement ironique, que celui-ci déploie souvent les moyens extrêmes de la rhétorique pour décaper les idées reçues et même pour se moquer de lui-même si cela sert une idée originale qui peut améliorer le rapport à quelque vérité. C'est ainsi que le texte continue : « [...] la beauté de ses sites. Là, [...] j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde » (S, p. 594). (À la place de la seconde ellipse Diderot énumère, en une phrase d'une longueur proustienne, les activités aussi fébriles que vaines des gens qui sont restés sur place au lieu de se promener.)

Au lieu de parler des tableaux de Vernet, Diderot nous raconte ses vacances de randonneur passées en compagnie d'un ami dont l'identité se révèle peu à peu, par d'infimes indices. Il s'agit de l'Abbé Jean-Paul de Gua de Malves, le brillant mathématicien et premier directeur de l'Encyclopédie. Si je désigne du mot de « vacances » l'exercice auquel Diderot se livre, c'est non seulement parce qu'il décrit l'éloignement du travail que nous appelons par ce mot, mais aussi parce que, pour réussir la nouvelle forme d'observation esthétique que Vernet lui inspire, il faut que l'observateur *fasse le vide* de ce qu'il a appris de l'orthodoxie en la matière. L'observateur se fait *vacant*.

Le jeu entrepris par Diderot dans ce texte, auquel il convie le lecteur, l'invitation à perdre pied, est un jeu très connu : des dizaines de critiques l'ont commenté⁹. Il n'empêche que le jeu reste encore très envôtant pour le lecteur d'aujourd'hui. Nous nous vidons de nos préjugés en matière

8 Denis Diderot, « Salon de 1767 », in Laurent Versini, *Œuvres*, t. IV, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 594. Désormais abrégé en S dans le texte.

9 Voir, entre autres, Kenneth Berri, « Diderot's Hieroglyphs », *SubStance : A Review of Theory and Literary Criticism*, 29, n°2, 2000, p. 68-93 et Jacques Chouillet, « La Promenade Vernet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, avril 1987, p. 69-163.

esthétique pour suivre volontiers Diderot en ses vacances. Nous nous promenons volontiers dans un geste de solidarité avec lui et l'abbé Gua de Malves. Avec cette série d'*esquisses écrites* sur Vernet lors du « Salon de 1767 », le critique – lecteur comme écrivain – se rend étrange(r) dans un tableau. C'est donc ainsi que je pensais pouvoir rejoindre la problématique de ce recueil. Et je m'aperçois aujourd'hui, en écrivant pour Bernard, que dis-je ? en écrivant à Bernard, que le croquis ou dessin de forme verbale ressemble d'assez près à ce paradigme de l'art hybride – film en forme de roman, critique en forme d'aphorismes hétéroclites constellés d'images photographiques – en quoi Marguerite Duras excellait.

Le texte de Diderot sur Vernet (ou qui, s'il n'est pas *sur* Vernet, porte au moins l'entête en majuscules « VERNET ») s'organise selon sept sites que les amis visitent. Et tandis que les deux amis marchent, tandis qu'ils contemplent ensemble (tout en voyant les choses assez différemment), tandis qu'ils s'engagent dans plusieurs conversations à portée philosophique, le narrateur rêve. Voilà donc le motif, du moins pour la partie « rêveries d'un promeneur » où mon titre pastiche celui de Rousseau. Mais pour le « solidaire » que je substitue au « solitaire » de l'original, il est vrai que Diderot – à la différence de Rousseau – *affectionne la compagnie*. C'est toutefois un petit peu plus compliqué que ce simple contraste.

La compagnie de l'Abbé donne lieu, de la part de Diderot, à un texte bavard – là où Rousseau serait peut-être verbeux, mais en solitaire... Le compagnon de l'auteur est « le *cicerone* de la contrée » où ils font leur randonnée (S, p. 594). (Un *cicerone*, étant un guide prolix.) Mais – ironie – c'est Diderot (ou plutôt le narrateur qui dit « je ») qui s'avère être le plus bavard, non seulement dans le récit de leurs multiples conversations, mais aussi comme participant à ces dialogues.

Tandis que l'Abbé qui se contente la plupart du temps de lancer des questions telle : « Quel est celui de vos artistes qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par une touffe d'arbres ? » (S, p. 595), l'Abbé est là pour vanter l'œuvre de la nature et avancer la thèse de l'infériorité de l'imagination d'artiste au regard de la splendeur du monde créé par la puissance divine : « Vous avez beau dire Vernet, Vernet, je ne quitterai point la nature pour courir après son image ; quelque sublime que soit l'homme, ce n'est pas Dieu »

(*S*, p. 596). Alors que le narrateur à la première personne (Diderot) défend un art et un artiste qui ne se seraient pas encore donné la tâche de peindre ce qu'ils sont en train de voir. L'ironie de Diderot réside en ceci : qu'il s'agit bel et bien de tableaux de Vernet et non pas de sites touristiques.

Or, cette série de tableaux est sans doute ce que Diderot a écrit de plus proche d'un traité non pas du beau, mais plutôt du *sublime*. Dans l'histoire philosophique de cette notion, Diderot se fait creuset, transformant les observations d'Edmund Burke en théorie kantienne du sublime. Il y a d'abord, chez Diderot, tout le vocabulaire du sublime (terreur, état d'esprit, enthousiasme) et tous les enjeux tels qu'ils seront repris dans « L'Analytique du Sublime » de la *Critique du Jugement*. L'inspiration de Diderot, dans ce Salon, vient clairement, même explicitement de Burke¹⁰. Témoin ce passage :

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité. [...] La nuit dérobie les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu, l'imagination secoue vivement les entrailles ; tout s'exagère. L'homme prudent entre en méfiance ; le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit ; le brave porte la main sur la garde de son épée » (*S*, p. 633).

Enfin, Diderot avance la thèse d'une certaine folie ou du moins d'un risque de folie (la perte de l'être) qui accompagne nécessairement l'expérience du sublime.

Ma référence à Rousseau dans ce titre qui joue du mot « solitaire », n'est pas tout à fait fortuite. À deux reprises, Diderot se réfère à lui – une fois par allusion à la thèse du bon sauvage (*S*, p. 604) pour le moquer quelque peu, l'autre fois pour évoquer la tension dialectique qui règne entre eux : une leçon que Rousseau le conduit à tirer de leurs parties d'échecs (*S*, p. 617). C'est ainsi que Diderot indique qu'il est tout de même solidaire de celui dont la philosophie diffère tant de la sienne. Mais considérons ce que signifie solidarité diderotienne en matière d'art, en examinant ce qui se passe pour la métaphore dans ce conte. L'utilisation de la métaphore – « tour de tête bizarre » – surgit là où aucun besoin n'existe (*S*, p. 600). Pour exprimer à son camarade

10 Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 1757.

promeneur l'effet que fait sur lui ce qu'il voit dans la nature, Diderot doit (illogiquement) recourir au vocabulaire du critique d'art. La scène naturelle est dite « toile », « vue romanesque », « composition » ; quelque créateur a employé des « couleurs » et des « demi-teintes » ; ce créateur est désigné « artiste » en ce qu'il a réussi à « obscurcir la transparence ».

Qu'est-ce que cela veut dire ? – Cela veut dire que l'auteur prend la métaphore pour la chose en soi, qu'il prend un tableau pour un site représenté, qu'il prend la peinture pour la nature ou même Dieu ! Cependant, comme un tableau en abyme ou une pièce dans la pièce, tel *Hamlet* ou *Saint-Genest* de Rotrou, ce dont il parle est en fait un tableau et non pas la nature. Donc la solution remet le problème en jeu. Mais s'agit-il d'un simple renversement dialectique ? Certes, Diderot est considéré, à juste titre, comme l'un des grands dialecticiens matérialistes du siècle des Lumières. Mais dans le présent contexte, ce n'est pas aussi simple qu'un rapport dialectique à la Hegel. Dans cette promenade chez Vernet, les contraires *se contaminent* et les deux instances sont convoquées pour *se tresser* jusqu'à devenir *composantes d'une même conscience*, au risque de la folie.

Qu'est-ce à dire, encore ? – Cela signifie que la confusion des sens qui s'appelle *synesthésie* (et sur laquelle un grand héritier de Diderot, Charles Baudelaire, s'est penché dans sa critique d'art comme dans sa poésie) peut, selon Diderot, devenir une sorte de « *synesthétique* ». Par un usage tordu de la métaphore, ou plutôt une *rétorsion* finale de la métaphore, Diderot déclare son admiration pour le tableau et abandonne le jeu de la promenade rêveuse : « Oui, mon ami, l'*artiste*. Mon secret m'est échappé et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent et que je m'étais supposé devant la nature, puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon » (S, 625-626).

À l'occasion, donc, de la septième section, Diderot s'adresse ouvertement à nous : au lieu de s'intituler septième « site », cette section porte la rubrique « septième tableau ». Et l'Abbé est résorbé par l'imagination de Diderot. Tout ceci aura été une ruse pour accompagner Vernet à travers les critiques lesquelles lui reprochent de faire et d'avoir fait une œuvre inégale. C'est en tant que philosophe – lui aussi souvent injustement critiqué – que Diderot s'identifie au peintre. Mais cette identification est asymptotique, comme celle qui soude l'acteur à son rôle dans le

Paradoxe sur le comédien en lui permettant une désolidarisation. « Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte, plus l'adhésion est forte, » explique-t-il à l'Abbé. Et c'est justement cette adhésion forte qui fonde la possibilité d'une promenade solidaire là où un « Salon » dans les règles de l'art aurait dû être. Elle est forte, mais pas trop : « Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte ; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible. C'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses » (S, p. 610). Peindre, philosopher, vivre en compagnie de nos semblables, la solidarité existentielle, c'est une distance juste ou, plutôt, pour paraphraser Jean-Luc Godard, c'est juste une distance¹¹. C'est sentir par procuration.

Ou, pour le dire autrement : la fonction philosophique du sujet et sa fonction-peintre sont toutes deux en nous tressées. Chaque être pense et sent. Et ces deux fonctions s'alimentent l'une l'autre. C'est comme si l'un – un moi (en termes, disons, psychanalytiques) – et l'autre se tressaient en une personne pour constituer un être éthique. N'est-ce pas le sens des discours sur les « deux manières diverses de veiller et de sommeiller » qui se termine avec cette image étonnante de bizarrerie : « Vous concevez maintenant un peu ce que c'est que le fromage mou qui remplit la capacité de votre crâne et du mien. C'est le corps d'une araignée dont tous les filets nerveux sont les pattes ou la toile (S, 632). » Bizarre seulement si l'on ne reconnaît pas que nos pattes ont une extension nécessaire dans la toile sociale.

Le meilleur philosophe est donc celui qui peut retourner en enfance. « Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper, peut-être ? » ... Tout cela est positif selon la pensée diderotienne... « Ce sont ceux qui sont restés enfants, et à qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses » (S, p. 623). Quant à la *solidarité* qui remplace la *solitude jean-jacquienne*, en empruntant la voix d'un ami, Diderot n'hésite pas à se faire accompagner par lui-même à défaut de trouver une vraie personne autre ; en osant entrer dans ces tableaux, Diderot écrase une distance sacrée entre œuvre et regardeur, anticipant Marcel Duchamp. Cela oblige à une relation de

11 La phrase de Godard est « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ». Elle est citée dans son film (avec le Groupe Dziga Vertov) de 1970, *Vent d'est*.

quasi-identification qui serait l'assise d'une intersubjectivité éthique. En même temps, par cette pénétration du plan peint qui restitue la troisième dimension, Diderot rejoint le peintre – Vernet, en l'occurrence. Autrement dit, chair et esprit, corps et âme sont solidaires. Mais solidaires d'une autre manière que deux amis qui se promènent : l'horizon de cette « synesthétique » s'ouvre sur une éthique.

Il est dorénavant possible d'entrevoir les possibilités collectives – c'est-à-dire solidaire d'autrui – d'une réflexion sur l'art à la manière de Diderot.

Un plaisir qui n'est que pour moi me touche faiblement et dure peu. C'est pour moi et mes amis que je lis, que je réfléchis, que j'écris, que je médite, que j'entends, que je regarde, que je sens [...] Je leur ai consacré l'usage de tous mes sens et de toutes mes facultés ; et c'est peut-être la raison pour laquelle tout s'exagère, tout s'enrichit un peu dans mon imagination et dans mon discours ; ils m'en font quelquefois un reproche, les ingrats ! (S, p. 607).

Il termine sa rumination sur le quatrième site avec une question pour la forme « Pourquoi n'y a-t-il et ne peut-il y avoir de mœurs dans aucune contrée de l'Europe » (S, 612), question dont la réponse préliminaire est tellement pessimiste que nous sommes contraints de suivre jusqu'aux révélations au retour du Salon. Le cinquième site est une invitation au voyage sur ces mers agitées qui peuvent inspirer une solution plus positive quoique pénible. (Celle-ci rappelle certains développements dans *Difficile liberté* d'Emmanuel Levinas).

En fait, il faut encore attendre, même au-delà du « Salon de 1767 ». Et c'est en ceci que l'on voit le rôle déterminant que Diderot a sans doute joué malgré lui (c'est moi qui le lui fait jouer ici) – un rôle de pontage entre tout ce qui lui précédait dans l'histoire de la notion de sublime au dix-huitième siècle (et même en remontant jusqu'à Longin) et le Kant de la *Troisième Critique*. Si cette rêverie de Diderot sur le sublime est une rêverie sublime, que serait une rêverie sublime selon Kant ? D'abord, il faudrait rappeler que l'expérience du sublime est un état d'esprit. Que voulait dire Kant, au juste, par état d'esprit ? Il voulait dire par là un esprit éprouvé par la terreur, échappant de justesse à la mort ou à la folie, reprenant ses esprits, en faisant le bilan de lui-même, s'auscultant, appelant au secours la raison pour épouser le sentiment. Tout comme

il faut sortir du Salon pour comprendre ce qui s'y passe, il faut sortir de soi – être capable d'être hors de soi – pour pouvoir être un étant éthique. Et c'est ainsi que, chez Duras, la marche de l'écriture emboîte le pas de l'autre tout autre.

Robert HARVEY
Stony Brook University