

le portique

Le Portique

Revue de philosophie et de sciences humaines

28 | 2012

La beauté des villes / La ville de l'étranger

L'étranger, la Cité.

Pour des résistances sensées dans une communauté pathétique (d'après une lecture du roman de M. Henry L'Amour les yeux fermés)

The Foreigner and the City (a reading of M. Henry's novel L'Amour les yeux fermés)

Der Ausländer, die Stadt. Für vernünftige Widerstände in einer pathetischen Gemeinschaft (nach einem Lesen des Romans von Michel Henry „Die Liebe mit zugetanen Augen“)

Francesco Paolo De Sanctis



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2579>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 8 février 2012

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Francesco Paolo De Sanctis, « L'étranger, la Cité. », *Le Portique* [En ligne], 28 | 2012, document 3, mis en ligne le 08 mai 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2579>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

L'étranger, la Cité.

Pour des résistances sensées dans une communauté pathétique (d'après une lecture du roman de M. Henry *L'Amour les yeux fermés*)

The Foreigner and the City (a reading of M. Henry's novel L'Amour les yeux fermés)

Der Ausländer, die Stadt. Für vernünftige Widerstände in einer pathetischen Gemeinschaft (nach einem Lesen des Romans von Michel Henry „Die Liebe mit zugetanen Augen“)

Francesco Paolo De Sanctis

Le regard, oui, le regard des habitants d'Aliahova,
mais aussi celui de tout étranger qui, comme moi,
fut un jour envoûté par cette ville [...].
M. Henry, L'Amour les yeux fermés, p. 7.

I. La question du « style » littéraire du roman

- 1 La ville où se déroule le roman *L'Amour les yeux fermés* (prix Renaudot 1976) s'appelle Aliahova. Présentée comme « ville », elle semble plutôt une cité-État. L'autarcie la rend un non-lieu ; la simplicité de la vie et la magnificence de ses œuvres artistiques, un lieu idéal pour y vivre. Aliahova est une utopie qui n'est pas régie par des « concepts » philosophiques utopistes. Le libre épanouissement de la vie n'a rien d'utopique pour Henry. C'est donc la philosophie elle-même, telle qu'elle a été esquissée par Michel Henry en tant que *phénoménologue*, à *manifeste son fondement* dans le roman sous le modèle d'une ville. Le présent travail développera les conséquences de cette dernière phrase, à partir du « statut » d'étranger de son personnage principal et du dégageant littéraire (le « style ») de cette même manifestation.
- 2 Le style romanesque par lequel advient cette manifestation acquiert ainsi toute son importance. Aucun principe externe ou d'ordre social n'y règne, comme dans le géométrisme de Campanella. Armé de pinceau plutôt que de plume, Sahli, étranger venant d'un pays lointain et défavorisé, chercheur à l'Université d'Aliahova, racontera de

la *destruction* de la ville. Dans un récit à la première personne, il présentera celle-ci comme « la plus belle des villes ». Henry lui-même l'a définie « la ville idéale »¹. Une « utopie » donc, seulement si l'on songe au jeu de mots de More entre eu-topos et ou-topos, « un non-lieu de bonheur ». Une cité-État, entourée juste de peu de terres dévouées à l'agriculture, dont l'autarcie est le signe de la simplicité des mœurs des habitants. Aliahova est dessinée sur le modèle des villes byzantines et de celle de la Renaissance, Florence, Gênes, Venise notamment ; ses places portent des noms pseudo-italiens (choix stylistique propre déjà au *Rivage des syrtes* de J. Gracq, qui influença probablement le roman).

- 3 *L'Amour les yeux fermés* est un roman écrit en traits de pinceau présentant le temps du passage d'une utopie à une *dystopie*. Ces deux extrêmes font du récit une allégorie en plus de mettre en scène une polémique contre les pensées et les événements politiques de son temps. De surcroît, la philosophie de son auteur se glisse inlassablement entre les lignes. Le roman est donc essentiellement hybride. Cela est riche de sens.
- 4 La présence de sa philosophie est plus que tout révélatrice. Henry ne fait pas mystère *d'imposer* sa propre philosophie au lecteur, tout comme sa *propre* esthétique. La littérature, jusqu'à l'intrigue, semble un moyen de transposition stylistique de sa phénoménologie. C'est lors que la monstration des sensations de l'étranger aimant une ville autrefois ravissante surenchérit paradoxalement la prise de parole du philosophe sur l'écrivain littéraire. Les belles descriptions de la belle ville, deviennent souvent des *descriptions belles d'une ville belle*. La beauté est imposée au lecteur dans son idéal comme dans son événement. Et la faiblesse de l'intrigue, pris entre les deux moments *dichotomiques* du destin de la ville, imprègne le récit lui-même d'énonciations extra-diégétiques.
- 5 L'enveloppe théorique et l'alourdissement des palais et des places décrites d'une beauté qui semble *nécessaire* rendent le roman un exercice d'écriture gratuit. En guise de funeste Némésis de cet exercice alors, le sens philosophique prend le dessus sur le fait littéraire. La ville est un enchantement, mais un enchantement déclaré tel, montré comme devant-enchanter-l'étranger et donc le lecteur (ce dernier se trouve obligé à accepter de se prendre pour Sahli et d'accepter les émotions de celui-ci). L'enchantement devient pure affectation. Et la philosophie présente dans les dialogues truquent l'Utopie d'Aliahova : elle est narratologiquement insincère, répétant telle quelle le programme du phénoménologue, puisque, lorsqu'elle ne ressurgit pas *explicitement* dans les descriptions, elle est énoncée par le...discours direct de ses personnages ! Signe de cette grave *dictature diégétique*, les adjectifs choisis : ils sont souvent de l'ordre du ravissement : « magnifique », « beau », « extraordinaire », etc. Un tel choix n'est que l'indice, en plus des probes sentiments de l'étranger vers la ville, d'une volonté d'arrimer au propos de la beauté la conception de la beauté du lecteur : les édifices doivent être « magnifiques », « beaux », etc., sous peine de perdre le sens du récit et, en partie, l'esthétique phénoménologique dont le style baigne.
- 6 Le contraste qu'on pourrait dégager, par exemple, à travers une confrontation à *The Dubliners* de Joyce, est intéressant : dans ce recueil de nouvelles, chacune portant sur un personnage ou sur un groupe de personnages, c'est *la ville elle-même* à la fois le narrateur et le personnage principal. Les individus ne sont que l'organe d'une parole qui se profère dans les limites de l'histoire du début du siècle et de leurs intrigues, histoire de but en comble *littéraire*, si par littérature nous entendons un texte dont le sens s'agence suivant des *correspondances non-complètement révélées sinon dans la diégèse*. On parvient chez Joyce à

l'idée nouvelle (et vouée à des finalités aussi non-littéraires, dans le dernier chapitre par exemple) que *les intrigues construisent eux-mêmes le cœur de la ville* avant que le cœur même des personnages.

- 7 *Le Rivage des Syrtes* semble procéder, lui aussi, dans cette direction, comme la plupart des œuvres narratives à même de capter le lecteur dans la liberté féconde d'un message qui peut être même extra-littéraire (dans le cas de Gracq, politique). Le tissu social qui se défait dans la ville d'Orsenna se tire au clair, page après page, à travers des trames obscures – l'espionnage, la curiosité, l'*hybris* du personnage principal, Aldo. L'auto-destruction de la ville révèle les mêmes visages de la décadence de son État – au point que les instances destructrices iront obscurément se confondre à ce qui avait constitué la ville depuis toujours. L'éso-térisme des nuits à la ville Aldobrandi, où les rencontres se font suspectes dans l'ambiguïté des personnages et des dialogues, ainsi que l'ennui de l'attente d'une guerre oubliée depuis 300 ans contre le Farghestan, ennemi par-delà la mer, ont un objectif la communication du *malaise* de la situation d'Orsenna – un malaise qui ne capitulera qu'*après la dernière page* du roman. Le non-dit garde la fonction précise de sur-exposer, justement, ce qui est à dire. La *normalité* recèle les potentialités d'une chute bien plus nuisible et manifesté de manière patente que la débauche *explicite* et explicitée dans les rues de la ville d'Aliahova.
- 8 Revenons au roman. Le récit commence par le début de la fin. Sahli, l'étranger, homme cultivé, amant de l'art, est un estimateur du patrimoine politique, social, mais surtout artistique et culturel de la ville qui l'accueille. Ce patrimoine est en train d'être ruiné par les mœurs « imbéciles » (l'un des mots les plus répétés du roman, calque négatif des adjectifs pompeux dont il a été question ci-dessus) des habitants les plus violents, capable de prendre le dessus sur les autres – ceux-ci désormais ayant perdu l'habileté dans l'art de la guerre. Le roman parut en 1976. Il n'est pas difficile d'y retrouver une référence à ce qui s'était passé en France au mois de mai huit ans auparavant.
- 9 Les finalités polémistes et *allégoriques*, loin de nuancer ou transposer, accentuent les problèmes diégétiques du roman. À la fois pamphlet et plaidoyer contre les mouvements spontanéistes, juvénilistes, fainéantistes et partouzards, en plus des longues descriptions maniéristes, et déclamations en toute ligne des thèses philosophiques de son auteur directement par la bouche et le discours direct de ses personnages : on assiste à une véritable *manipulation* de la psyché des personnages, infligée par un Léviathan omniscient sur la vision des personnages et sur leur agir, aplati dans la dichotomie vie/mort, amour/scatologie. Tout cela, qui suffirait déjà, est encore plus gênant pour autant que, en lisant un entretien lors de la parution de son roman, Henry frappa Sartre d'une critique qu'on peut facilement lui appliquer en retour : *La Nausée* et *Le Mur* ne seraient que des thèses sur l'angoisse : Sartre « ne cesse pas d'être philosophe »². Si l'*imprinting* philosophique de Sartre dans ses romans est indubitable, il est aussi clair qu'une prétendue philosophie étalée dans ses romans ne vient que de l'histoire elle-même, qui se prête donc à une polysémie *de iure*. Roquentin ne ressent la gratuité du Tout de l'étant que pour autant que le peu d'intrigue de son existence est le sordide qui se dégage lentement autour de son existence. Le sentiment d'absurde où il renferme sa vie déborde d'une tristesse avant tout non-dite. L'insensé des arbres dans le parc et des « salauds » bien habillés qui se déversent dans les rues le samedi ne sont nullement maîtrisés ni soumis à une sollicitation autre que celle que la manifestation à la situation de Roquentin. La polygraphie éclectique de Sartre a-t-elle mérité ce pauvre abaissement ?

- 10 Nous avons donc écarté les équivoques : l'intérêt de *L'Amour les yeux fermés* se jouera alors sur une base avant tout *non-littéraire*, mais philosophique et paradigmatique. L'étranger intégré et fier de faire partie d'une *civitas* utopique, est le *judas* où Aliahova investira son destin. Le témoignage de Sahli, le récit lui-même donc, réalisera *l'intégration de l'étranger* à la ville jusqu'à la dernière brique et même au-delà.

II. La phénoménologie de l'architecture

- 11 Henry avoue avoir été inspiré par les tableaux de l'école de Dürer et notamment par la « représentation non-illustrative » d'Altdorfer. Comme celui-ci traçait un paysage comme porteur de l'humanité l'habitant, ainsi le philosophe transpose à la ville sa vision de l'homme, ou mieux, en tant que phénoménologue, sa vision de l'essence de l'homme : la « vie ». *Le paysage, dans ce cas la ville, doit être, en tant que construction humaine, la « mise en figure », la figuration de la vie. Bâtir une ville, la (d)écrire, est la vie qui se manifeste à l'échelle urbaine.* La « phénoménologie de la vie », titre du programme henryen, est justement cette même manifestation. *L'Amour les yeux fermés* nous raconte donc d'un retour à une autarcie *vitale*, tout comme, de manière intuitive, ce tableau d'Altdorfer montre que la bataille d'Issos n'est pas plus un événement concernant l'histoire que la nature elle-même.



(A. Altdorfer, *Schlacht bei Issus*, 1529, Munich, Alte Pinakothek)

- 12 Ce qui entoure les événements des habitants à Aliahova n'est pas un paysage naturel, mais *architectural*. Les monuments sont rendus comme la sédimentation vivante de l'histoire de la ville. « Vie » et « ville » n'ont pas seulement une ressemblance phonétique. En cela réside le « roman philosophique », imbu des tropes henryens expliquant l'analogie entre la ville et les forces vitales³. Selon la phénoménologie henryenne, sentir la monumentalité de la vielle ne peut advenir qu'à l'intérieur d'une expérience subjective.

13 La forme littéraire renverra ainsi continuellement au sentir d'un sujet. Mais, dans une utopie bientôt s'inversant en son contraire, *l'étranger deviendra le sujet par excellence*. Privilégié à cause de son ancrage dans la communauté par son travail (intellectuel), Sahli admire Aliahova. L'admiration pour la ville le situe au-delà de ses origines et au-delà du lieu où il demeure. Il peut donc plus facilement ressentir ce qui est enseveli dans la plupart de ses concitoyens. L'utopie d'Aliahova est alors moins « créée » par un consensus universel, que par la parfaite *intégration* de l'étranger. Et c'est la beauté d'Aliahova à activer, plus que tout, l'idéal de l'intégration de l'étranger. Une intégration qui n'est pas seulement celle au sein de la communauté actuelle (qui est en effet sur la voie de disparition), mais aussi celle léguée par nos ancêtres. C'est un lien à la fondation de la ville comme principe phénoménologique.

14 Voici l'incipit du roman :

De la fenêtre étroite de ma chambre on embrasse la ville entière d'un seul coup d'œil. Prenant appui sur les toits aux tuiles pâles qui, dans leur alignement irrégulier, témoignent du travail opiniâtre des générations d'autrefois, le regard, comme porté par la perfection des formes légères des multiples édifices et suivant la loi inflexible de leur enchaînement rigoureux, glisse de l'une à l'autre, sans pouvoir se fixer nulle part, après s'être abandonnée à la courbe voluptueuse des lourdes coupes dont Aliahova est si friande et si riche, escaladant les larges terrasses sur lesquelles des architectes de génie ont disposé, comme en des strates superposées selon le jeu savant d'un étage progressif, l'âme de cette ville [...] ⁴.

15 Sentir « l'âme de cette ville » comporte que l'expression architecturale dans *l'étranger* acquiert une portée *universelle* du simple fait du surgissement de la matière du sol :

Animer une façade, disait-il, faire surgir du sol de puissantes forces ascensionnelles pour les écraser sous les poids d'une corniche en surplomb, susciter partout des tensions qui s'additionnent ou se combattent, afin que, se joignant au geste de la pierre et répétant en lui les poussées des colonnes et des pilastres, le corps du spectateur s'éveille à lui-même et, mettant en branle, au moins sur le mode imaginaire, ses propres pouvoirs, s'abandonne à leur jeu et devienne tout entier vivant, c'est de l'architecture [...] ⁵

16 Or, l'étranger n'est ni un *touriste* ni un *sans-papier*. Il est en plus le « héros » au sens diégétique. Il est amoureux de la fille du Grand Chancelier, Déborah, et sera aimé en retour. « Héros », dans le double sens, moderne et ancien : 1) le personnage principal, et 2) l'étranger qui s'intègre à la ville et, à la ruine de celle-ci, s'échappant de la destruction, portera avec soi son héritage spirituel, avec Déborah (celle-ci étant la « dynastie » de la ville). Une nouvelle progéniture sauvera donc enfin la ville dans l'esprit et dans le sang, dans une sorte de métissage en chiasme.

17 Dans le récit de la promenade nocturne des deux amants, peu avant l'épanouissement de leur sentiment, et précédant le déclenchement de la folie collective, les descriptions de l'architecture de Aliahova se font traits aussi de leur amour (qui est aussi union cosmique, union de tous les habitants d'Aliahova et de l'histoire de la ville elle-même). L'esthétique de ces lieux est celle des sentiments. Tout comme le rapport des organes, fonctions, membres dans le corps, ainsi l'architecture :

Et si maintenant vous vous tenez au beau milieu de la Seigneurie dans l'éblouissement du grand midi, tandis que, semblable à un liquide en fusion dans le creuset de la coquille, la lumière qui s'écoule d'une dénivellation à l'autre du pavement projette mille gouttes dont l'éclat vous aveugle et qui, sous les lourdes corniches, la violence des ombres elle aussi devient intolérable, si, assailli par l'excès de cette vibration et menacé de vous dissoudre en elle, vous fermez les yeux, c'est la même force en vous que vous retrouvez, au creux de votre être jaillit la

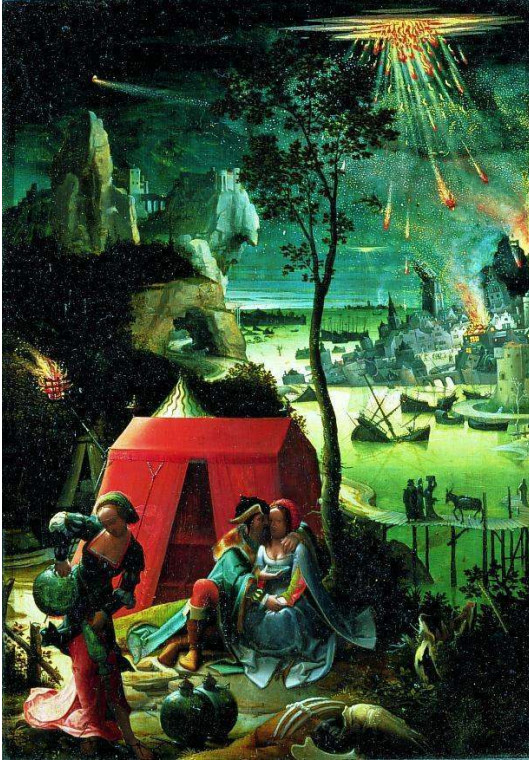
poussée qui se diversifie à travers vous et – comme un fleuve pour apaiser sa puissance se ramifie à l'infini – développe ici un bras, là une jambe, un œil, se perd dans la nappe de la parole, engendre la structure de votre corps pour se frayer en grondant un chemin à travers lui. Ce qu'il nous est donné d'apercevoir, nous l'éprouvons d'abord en nous-mêmes [...] ⁶.

- 18 L'étranger et l'autochtone réunis au même endroit se « constituent » (au sens phénoménologique) dans la place de la Seigneurie dans un hymne à la joie de l'homme, à sa lutte perpétuelle contre les limites imposées (la force de gravité), dans la relance du désir d'échapper aux règles, dans l'élan vers des nouvelles formes harmonieuses. L'architecture répète les *lois mêmes de la vie* : l'effort, la résistance, l'harmonie des formes et la régénération éternelle de ce principe vital propre à tout vivant. La beauté des monuments rend ce qu'on pourrait appeler « l'occupation d'un sol public » une expérience immédiate (et *pathétique*) de la *communauté*.
- 19 Prenons les arcades : ne sont-elles pas justement une reprise, à chaque fois, de la nécessité *vitale* de bâtir un endroit où chercher un abri (ce besoin primaire), un défi contre la chute du plafond (l'arc, qui distribue le poids uniformément) et ensuite, surtout, une envie vers les hauteurs nouvelles, vers le ciel, vers ce qui dépasse la taille d'un simple humain ? Démonstration d'une civilisation avancée est ensuite la *décoration*, nécessité que l'architecte ressent pour ne pas créer simplement un lieu d'abri, mais un *spacieux* abri. Toute activité humaine est toujours animée par une sensibilité de type esthétique, qui lui garantit, à travers des formes toujours différentes selon les époques et les écoles de pensée, d'être appréciée par tous justement en tant que produit du génie humain, en résolvant l'éternel conflit parmi les moyens et les conditions de notre vie (gravité, mais aussi religion et tradition, qui sont toujours historiquement déterminées) et exaltation de soi, hymne et « grandiloquence », pourrait-on dire, du génie. La pratique ou *praxis* des génies diffère, mais leur produit est universellement passible de jouissance esthétique.
- 20 C'est pour cela que nous pouvons aimer une cathédrale gothique et un temple païen : l'expérience pathétique ne regarde pas le « contenu » stylistique (mais peut cela s'appliquer au roman lui-même ?). Aliahova vibre à l'intérieur du corps sensible de l'étranger. C'est précisément ce que les habitants d'Aliahova n'étaient plus capables de faire.

III. La chute

- 21 Pour résumer, selon les mots de Henry lui-même :

Toute la force de mon livre est là : la vie est une force qui demeure victorieuse aussi longtemps qu'elle croit en elle-même. Or la croyance qui a fait Aliahova est celle de la Beauté. J'entends par là cette force qui à une époque de techniques précaires avaient donné à des hommes la capacité d'édifier cette ville magnifique, ces palais parce que spontanément, en circulant dans ses rues, en s'imprégnant des formes monumentales de leur cité, ils souhaitaient se mouvoir dans l'exaltation ⁷.



[L. de Leyde, *Les Filles de Loth*, 1509, Paris, Musée du Louvre]

- 22 Dans cet entretien, Henry déclare avoir réinterprété (à la fin du livre) ce tableau du maître hollandais. Le choix fictif de l'« hécatombe » et la référence Babylone sont la victoire de l'« imbécilité ». La structure manichéenne, l'accomplissement total du mal, l'incommunicabilité des deux mondes sinon que par l'amour les yeux fermés dissuadant et sauvant Déborah, redoublent les problèmes stylistiques. Le lecteur est ainsi contraint d'aller chercher le *fondement* de ces faiblesses, et donc de revenir encore à la réflexion plus proprement philosophique, imposée de plus en plus par les dialogues.
- 23 Aliahova est en proie aux « imbéciles ». Leurs traits sont : le jeune âge, une promiscuité sexuelle orgiaque, les lectures de Duerf et Niets⁸, l'attachement au pouvoir, et surtout l'indifférence aux Beaux-Arts et à la culture au profit d'une révolution sous le signe de la destruction du passé. Si cela fut une attaque à une philosophie de la civilisation où l'Éros n'est plus embrigadé par des idéologies mais restitué à son instinct ludique (Marcuse ?), ou encore si cela fut dirigé contre le « devenir animal » (Deleuze ?), *L'Amour les yeux fermés* restera toujours (et involontairement) grotesque, inapte à faire jouer sa critique. Et il n'atteindra pas le but plus que ne le fera un vieillard se plaignant de l'actuelle disparition de la mi-saison.
- 24 Si cela fut aussi une attaque contre le structuralisme (déjà en phase décroissante en 1976), il faut dire que, à travers la lecture de son Marx (paru la même année du roman), Henry atteindra le but qu'il se donna. Renier la pensée de l'événement politique impersonnel, de Deleuze jusqu'à Badiou, signifie penser que la « voyance du 68 », la formule « du possible, sinon j'étouffe »⁹, ne peut se produire que dans une renonciation à la considération de l'individu, et donc encore plus, pourrions-nous dire, de l'individualité irréductible de l'étranger et de son intégration. Si le lieu de constitution du « corps de vérité » (à l'occasion les corps des maoïstes¹⁰) est la collectivité, c'est que nous renonçons à la pensée de l'individu. Si la société impose ses propres buts, c'est le principe même de la

communauté et de l'intégration du différent qui est tuée. Derrière l'ombre de la dispersion des individus dans la « société », même les causes les plus nobles (libération de toute forme d'autorité, de refoulement, de censure, etc.) sont autant de manières de restaurer un fascisme, un contrat avec la mort. La destruction d'Aliahova est la destruction du libre partage du travail (dont les grands œuvres monumentales sont l'aboutissement) fait entre des individualités : les individus et non la société se mettent au travail pour creuser des puits, aimait répéter Henry. Le développement de l'individu au sein d'une société lui octroyant sa singularité propre est la réalisation de la téléologie propre de l'une comme de l'autre. La dictature du collectif ordonne une mise à l'écart de la sensibilité de l'individu et de son désir créateur, en annulant aussi, paradoxalement, la créativité venant de l'individu. Si « l'homme a besoin de manger, boire et quelque chose d'autre »¹¹, il le fait pour pouvoir s'émanciper spirituellement : prétendre une imposition de libération du désir iconoclaste de création est ainsi la prison la plus sombre. Dans une société où « l'art » serait imposé, on observerait un *asservissement de l'individu à la recherche de ses besoins primaires*, en brutale inversion de la dialectique vitale (on pense tout de suite au style henryen lui-même sur son lecteur, certainement). Le collectivisme est cette prétention, et c'est pour autant qu'il forme ce type de « prétention » ontologico-phénoménologique, et non pas une « réalité », qu'il est un joug. Dans une société collectiviste, l'intégration de l'étranger n'est pas possible. Ce fut le sort des régimes dits « communistes ». Une société dont le but est de faire de l'art à tout prix, prétendant la venue de l'événement, ne travaillerait plus et donc la satisfaction des besoins primaires ne serait plus assurée : la dialectique immanente qui dynamise et élance l'individu vers l'art ne démarrerait pas. Toute activité humaine se transformera en consensus, la philosophie en répétition, l'art en pure démantèlement des œuvres déjà faites.

- 25 Devant la destruction de la plus belles des villes, l'étranger reste alors le paradigme *politique* et, au niveau du récit, *littéraire* de *l'esseulement monadique* que tout homme maintient. Un esseulement dont les aspects anthropologiques et sociaux ne sont que le reflet d'un esseulement ontologico-phénoménologique. En même temps, l'étranger fixe l'ordre même des questions politiques et littéraires autour de la « culture » au sens henryen. Celle-ci est « la vie réellement possible [s'il y a de la vie et non pas de la mort, elle est culturelle] [...] la vie [qui] amorce en toute émotion, sensation ou impression une œuvre culturelle que l'on peut prolonger par le désir et l'effort jusqu'au paroxysme du bonheur où la vie se réjouit d'être la vie en toute sa richesse »¹². L'étranger demeure en creux de la destruction tout comme de la construction de la ville.
- 26 Lorsque la mort va « triompher »¹³ sur la vie, lorsque certains *autochtones se lassent de la ville, de sa beauté*, l'étranger l'absorbe et s'échappe. *La Barbarie* dédie des passages difficiles à cette question : comment la vie engendre-t-elle la mort ? Si parler de « pulsion de mort » fut pour Henry un non-sens (la Vie ne peut pas désirer la mort par elle-même, car elle n'en a aucune notion, elle est rivée à elle-même et elle ne relève que d'elle-même), la mort a la même origine de la culture qu'on vient d'évoquer : l'accroissement de soi que toute culture provoque, se heurte *dans sa propre image de soi* contre un événement qu'elle juge « anonyme », à savoir délié de sa racine vitale. Dans cette production illusoire se trouve l'être-mortifère même de toute société, l'origine de l'anonymat et des sociétés qui aliènent ses citoyens et, sans doute, ses étrangers intégrés et même ceux qui ne le sont pas. Cette « maladie » n'appartient donc pas à l'architecture qui, même si dans un style à chaque fois particulier, est la forme même de l'universalité du *sentir*. « Car l'arrêt comme tel, au fond, n'est jamais possible », les habitants d'Aliahova porteront l'accroissement de

la vie à son auto-négation, « le refus et l'inversement »¹⁴. Le paradoxe est alors total : l'imbécilité se lasse d'elle-même et se transforme en destruction, hécatombe, à savoir s'épuise de sa propre impossibilité¹⁵. Elle devient simplement meurtrière.

IV. Clandestin malgré tout

- 27 L'espoir est remis à mesure de l'individu. L'étranger pousserait par contre l'individualité de l'individu encore plus loin politiquement et esthétiquement. Dans la dichotomie instaurée par le roman, où aucune voie moyenne n'est possible entre la communauté des esprits et celle des « imbéciles », où « la maladie mortelle » apparaît « chaque fois que la séquence pathétique fondamentale qui produit le mouvement de la vie est ébranlée »¹⁶, l'étranger est le seul à survivre, même si son existence est, comme le dira Paul Audi, *en sursis*.
- 28 Si « tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir », pourrait-on dire, si la Vie se crée elle-même *des bribes de résistance* dans sa *clandestinité* comme l'amour de Sahli et Déborah et celle que l'homme M. Henry éprouva quand il prit courageusement le maquis en 1943, c'est que cette condition marginale est phénoménologiquement *réelle*. C'est dans les jours passés dans l'ombre, en outre, qui lui vint l'appel de ce qui est partie inlassable de soi-même : en incognito, aux lumières de la Cité éteintes, que les œuvres de l'humain esprit se retrouvent dans un monde souterrain, non-uniformisé, *underground* – terme qui désigne, dans le dernier chapitre de *La Barbarie*, toute forme de soustraction à la dépersonnalisation et uniformisation médiatique. La transmission de la culture continue par des « individus esseulés » « marqués du même signe »¹⁷. Vivre dans l'obscur, c'est « gagner du temps »¹⁸ : *dans l'attente que la destruction se lasse d'elle-même avant son accomplissement totale*, ou qu'un événement imprévu change le cours de l'histoire. Autrement, il ne reste que la refondation de la civilisation.
- 29 En conclusion, la plus grande possibilité à laquelle *L'Amour les yeux fermés* nous livre est assurément *un propos contraire à son être lui-même un roman, une œuvre, un produit culturel*. Et cela est fidèle peut-être plus que son récit aux intuitions phénoménologiques de l'auteur et à la phénoménologie même du roman. Pour cela il faut lire au-delà des reprises de l'auteur sur son roman. Il faut le prendre au sens fort, tel qu'il se manifeste aux yeux de l'étranger, de cette première personne qui écrit, sans la volonté que cette première personne y met pour l'imposer. Lire Henry par Henry au-delà de son emprise sur le lecteur, de son allégorie, ses symboles, ses images, ses prétextes et ses polémiques.
- 30 La clandestinité du voyage de Sahli au travers de la ville, le *spectacle* de la destruction à partir d'un point de vue caché, est un nouveau *départ*. Le départ de celui qui a participé à la beauté, en a connu les lois mais se trouvera à re-fonder la société et ses œuvres.
- 31 Or, si *l'étranger intégré dans un monde parfait peut se transformer néanmoins en clandestin*, l'étranger renferme des potentialités esthétiques, littéraires, politiques et surtout phénoménologiques. L'étranger se manifeste au-delà du manichéisme allégorique vie/mort, et au-delà d'une intrigue extrême entre utopie et dystopie. L'étranger n'est plus un « stratut » qu'une condition phénoménologique.
- 32 Il faut alors interpréter le passage de l'utopie à la dystopie en sens fort, à savoir : c'est le *passage* qui compte, c'est l'étranger qui compte. L'utopie « n'est pas » ; de la même manière une dystopie « n'est pas » : l'intégration est toujours clandestinité. S'il n'y a que le passage qui compte, si même la meilleure des sociétés n'exclut pas pour autant la

destruction d'elle-même, alors toute occupation de lieu (= tout événement au sein de la cité) nous rapproche de la condition de Sahli.

- 33 Au sens phénoménologique, nous sommes tous des étrangers. L'utopie, l'abondance des styles et la soif de culture nous entourent ; mais la dystopie, l'extinction de la sensibilité et les révolutions à la commande sont, qui sait, peut-être déjà à l'œuvre.
- 34 Il faut alors relever le défi de la phénoménologie de la vie et même de son échec littéraire : rendre compte du foisonnement des *imaginaires* comme affectant le processus d'universalisation de la vie dans une singularité qui n'aurait pas peur d'être potentiellement révolutionnaire, sans pour autant s'imposer comme immédiatement conforme aux lois de la Vie. Porter le pouvoir de créer jusqu'à son extrême limite, où la vie n'aurait plus à se déclarer telle, sans retomber dans la mort, mais dans l'effectuation rompant la reconnaissance autochtone et se plongeant au-delà, vers sa propre image immanente : ainsi, notre Aliahova peut se dire refondé à chaque instant. Le contraire, en somme, de ce figurant s'extasiant devant tout, manipulant stylistiquement ses mémoires.

NOTES

1. . M. HENRY, *Autodonation. Entretiens et conférences*, Montpellier, Beauchesne, p. 177.
2. . *Ibid.*, p. 176.
3. . Au niveau de la critique littéraire, il est possible que la faiblesse de l'intrigue soit le revers de la médaille d'une narration trop orientée vers la peinture et vers l'élaboration de conclusions philosophiques.
4. . M. HENRY, *L'Amour les yeux fermés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7.
5. . *Ibid.*, p. 44.
6. . *Ibid.*, p. 61.
7. . M. HENRY, « Narrer le pathos », *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*, PUF, 2004, p. 313.
8. . Dont franchement les biais et du « mot à l'envers » et de l'assonance sont des expédients rendant le roman encore plus caricatural, pour des auteurs qui, de plus, seront largement réévalués neuf ans plus tard par HENRY lui-même dans *Généalogie de la psychanalyse*. Nous espérons alors que cette déformation des noms signifie la caricature que, selon Henry, est perpétrée par les partouzards, et non pas une caricature directe des auteurs eux-mêmes.
9. . « Mai 68 n'a pas eu lieu », dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éd. de Minuit, 2003, p. 215 (texte cosigné avec GUATTARI).
10. . « Variante politique de la physique du sujet de la vérité », Livre VII de *Logiques des mondes*.
11. . M. HENRY, *L'Amour les yeux fermés, op. cit.*, p. 244.
12. . R. KÜHN, « Crise de la culture et vie culturelle », dans J.-M. LONGNEAUX (éd.) *Retrouver la vie oubliée*, Presses Universitaires de Namur, 2000, p. 153.
13. . M. HENRY, *L'Amour les yeux fermés, op. cit.*, 213.
14. . M. HENRY, *La Barbarie* (1987), PUF, 2001, p. 178.
15. . F. SEYLER, « Barbarie ou culture ». *L'éthique de l'affectivité dans la philosophie de Michel Henry*, Paris, Kimé, 2010, p. 323.

16. . M. HENRY, « Sur la crise du marxisme. La mort à deux visages », *Phénoménologie de la Vie. Tome III, op. cit.*, p. 144.

17. . M. HENRY, *La Barbarie, op.cit.*, p. 247.

18. . M. HENRY, *L'Amour les yeux fermés, op.cit.*, p. 153.

RÉSUMÉS

La présente contribution se concentre sur le passage d'un moment utopique à un autre dystopique dans le roman de Michel Henry *L'Amour les yeux fermés* à partir du modèle d'intégration de son protagoniste, un étranger, à l'intérieur de cette communauté idéale vouée à la destruction. À travers les vertus et les faiblesses du roman (à la fois philosophiques et stylistiques), le propos aboutira à considérer un imaginaire clandestin comme potentialité non dichotomique de l'expérience de la communauté.

This paper examines the transition from a moment of utopia to a moment of dystopia in Michel Henry's *L'Amour les yeux fermés*, questioning the model of integration of its protagonist, a foreigner, inside this ideal community doomed to destruction. Through the virtues and weaknesses of the novel (both philosophical and stylistic), the author looks at an imaginary underground and non-dichotomous potentiality of the experience of community.

Dieser Beitrag untersucht den Übergang in Michel Henrys Roman *L'Amour les yeux fermés* zwischen einem Moment der U-topie und einem Moment der Dis-topie. Dies vom Integrationsmodell seines Protagonisten, eines Ausländers, ausgehend, und im Rahmen dieser idealen, aber-der Zerstörung-bestimmten Gemeinschaft.

AUTEUR

FRANCESCO PAOLO DE SANCTIS

Francesco Paolo De Sanctis. Après une maîtrise à l'Université de Bologne en Philosophie (adresse « théorique ») et une courte expérience dans la critique cinématographique, en vertu d'une allocation de recherche, il achève une thèse en cotutelle intitulée « Le phénomène du fondement. À partir de Michel Henry entre l'Université de Strasbourg et l'Université "Ca' Foscari" de Venise ».