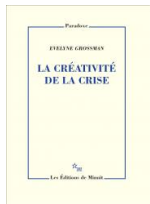


---

# Pour *ne pas* en finir avec la crise : éloge de l'instabilité

To *not* end the crisis: praise for instability

**Isabelle Perreault**



Évelyn Grossman, *La Créativité de la crise*, Paris : Éditions de Minit, coll. « Paradoxe », 2020, 124 p., EAN 9782707346124.

## Pour citer cet article

Isabelle Perreault, « Pour *ne pas* en finir avec la crise : éloge de l'instabilité », Acta fabula, vol. 22, n° 7, Notes de lecture, Août-septembre 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13651.php>, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.13651

---

Isabelle Perreault, « Pour *ne pas* en finir avec la crise : éloge de l'instabilité »

Résumé - « Que faut-il entendre [...] dans ce terme si érodé de "crise" ou plutôt comment en réactiver l'écoute tant son pouvoir d'inquiétude semble émoussé, comme si la crise, au vu de la liste sans fin des bouleversements annoncés, était devenue notre horizon quotidien? » (p. 85). Telle est la question que pose Évelyne Grossman, en ouverture du troisième et dernier chapitre de *La Créativité de la crise*. Professeure de littérature moderne et contemporaine à l'Université Paris Diderot, ancienne présidente du Collège international de philosophie, cette spécialiste de l'œuvre d'Antonin Artaud poursuit la démarche précédemment amorcée de s'emparer d'une condition pathologique comme d'un outil herméneutique. En continuité avec ses deux ouvrages antérieurs (*L'Angoisse de penser*, 2008 ; *Éloge de l'hypersensible*, 2017), la crise du sujet, depuis la simple panne d'inspiration jusqu'à la plus profonde dépression, s'ajoute à l'angoisse et à l'hypersensibilité dans l'arsenal de ces états psychiques qui, aux confins de la folie, deviennent de véritables opérateurs de lisibilité pour appréhender la littérature et la philosophie du xxe siècle.

Mots-clés - Créativité, Crise, Littérature, XXe siècle

Isabelle Perreault, « To *not* end the crisis: praise for instability »

Summary - "What is to be understood [...] in this so eroded term of 'crisis' or rather how to reactivate listening to it so much its power to worry seems blunted, as if the crisis, in view of the endless list of announced upheavals, had become our daily horizon?" (p. 85). This is the question posed by Évelyne Grossman, at the opening of the third and final chapter of *La Créativité de la crise*. Professor of modern and contemporary literature at the University of Paris Diderot and former president of the Collège international de philosophie, this specialist in the work of Antonin Artaud continues the approach she has taken in the past of using a pathological condition as a hermeneutical tool. In the continuity of her two previous works (*L'Angoisse de penser*, 2008 ; *Éloge de l'hypersensible*, 2017), the crisis of the subject, from the simple lack of inspiration to the deepest depression, is added to anguish and hypersensitivity in the arsenal of these psychic states which, at the borders of madness, become real operators of legibility to apprehend the literature and philosophy of the 20th century.

## Pour *ne pas* en finir avec la crise : éloge de l'instabilité

To *not* end the crisis: praise for instability

**Isabelle Perreault**

---

« Que faut-il entendre [...] dans ce terme si érodé de “crise” ou plutôt comment en réactiver l'écoute tant son pouvoir d'inquiétude semble émoussé, comme si la crise, au vu de la liste sans fin des bouleversements annoncés, était devenue notre horizon quotidien ? » (p. 85). Telle est la question que pose Évelyne Grossman, en ouverture du troisième et dernier chapitre de *La Créativité de la crise*. Paru début 2020, au seuil d'un basculement planétaire qui allait insuffler une toute nouvelle actualité à la *crise* telle qu'elle intègre déjà nos existences de manière permanente, l'ouvrage ne partage avec la « crise sanitaire » du SARS-CoV-2 qu'une coïncidence temporelle. Difficile, pourtant, d'être insensible à ses accents curieusement prophétiques, à cette inquiétante familiarité qui serait symptomatique de cette *épistémè* de la crise sous laquelle Myriam Revault d'Allonnes fédérait, en 2012, les modalités modernes de la pensée et du vivre. Symptôme, en effet, que la généralisation à tous les domaines de l'activité humaine du terme de « crise », à l'origine médical, tend à oblitérer. Issu de la médecine hippocratique de la Grèce antique, rappelle Grossman, *krisis* se rapporte à la phase décisive, *critique*, de l'évolution d'une pathologie où l'issue, encore incertaine, peut prendre le chemin de la guérison comme conduire à l'aggravation, éventuellement à la mort. Ce point critique exige alors une intervention clinique par laquelle le soignant *discerne* les symptômes, pose un diagnostic et *décide* du pronostic approprié qui marquera l'inévitable dénouement, positif ou négatif. En ce sens, la crise est inséparable d'un jugement *critique*, ainsi que l'exprime sa parenté étymologique avec *kritikos* (capable de discernement) et *krinein* (distinguer, poser un jugement, décider), et, partant, contiguë à toute opération philosophique. Elle s'inscrit en outre dans une durée circonscrite et contingente, temporellement déterminée par l'issue de la maladie : à la crise succède fatalement la *sortie* de crise, et celle-ci contient en germe les ferments d'une innovation éventuelle, un effort d'invention extraordinaire apte à « génére[r] des forces créatrices », selon la proposition développée par Edgar Morin et reprise par E. Grossman comme levier théorique dès les premières pages de l'ouvrage.

Pour autant, c'est au-delà du *topos* de la « crise féconde », érigé en véritable poncif de l'histoire littéraire qui en a souvent repris la scénographie, qu'E. Grossman pense la crise, en laissant jouer et bouger cet espace de tension qui s'aménage entre créativité et stérilité. Davantage qu'une traversée chez les paralyés modernes de l'inspiration et les crises existentielles provoquées par la blancheur vide de la page, c'est dans la profonde et périlleuse entreprise de restructuration du sujet créateur au xx<sup>e</sup> siècle que nous engage *La Créativité de la crise*. Il ne s'agit donc pas simplement pour l'auteure de revisiter l'imaginaire du traumatisme créateur ni de reconstituer, amplifiée par les nouvelles pathologies des écritures du xx<sup>e</sup> siècle, une typologie moderne des crises créatrices, comme s'en amusait déjà Roland Barthes dans sa *Préparation au roman*, non sans une pointe d'auto-consolation face à sa propre absence d'œuvre (p. 21-22). Par le truchement des auteurs avec lesquels elle a l'habitude de sonder la conscience moderne aux limites de ses basculements (Artaud, Beckett, Blanchot, Deleuze, notamment), E. Grossman entend plutôt renverser le motif : non pas faire de la création une réponse à la crise, mais voir dans la crise la *condition* de l'écriture. Mieux, loin de se contenter d'intervertir aussi facilement la séquence des termes, elle cherche à déplier les mécanismes qui rendent possible la transition entre *crise* et *créativité*, et souligne l'importance de les considérer en action, dans le dynamisme de leurs interactions. Entre « crise de la créativité » et « créativité de la crise », selon l'itinéraire auquel nous convie la structure tripartite de l'essai, il y aurait une activité intensive qui alimenterait le déséquilibre et empêcherait les pôles de s'immobiliser en une opposition stérile ou, à l'inverse, d'incorporer le carrousel (tout aussi vain) de leur oscillation perpétuelle : « Réinsérée dans la vitalité d'une dynamique pulsionnelle, [la crise de la créativité] suppose le libre jeu des articulations entre forces de déliaison (la mort, le vide) et forces de liaison (la vie, le désir) » (p. 18). Entre « crise de la créativité » et « créativité de la crise » donc, il y aurait la dissolution d'un sujet créateur — stable, unaire, assuré de ses moyens —, voire la désintégration « du sujet tout court » (p. 60), et la pulsion créatrice, collective, ludique ou désespérée, de sa réorganisation.

## Crise du sujet créateur

Professeure de littérature moderne et contemporaine à l'Université Paris Diderot, ancienne présidente du Collège international de philosophie, cette spécialiste de l'œuvre d'Antonin Artaud poursuit la démarche précédemment amorcée de s'emparer d'une condition pathologique comme d'un outil herméneutique. En continuité avec ses deux ouvrages antérieurs (*L'Angoisse de penser*, 2008 ; *Éloge de*

*l'hypersensible*, 2017), la crise du sujet, depuis la simple panne d'inspiration jusqu'à la plus profonde dépression, s'ajoute à l'angoisse et à l'hypersensibilité dans l'arsenal de ces états psychiques qui, aux confins de la folie, deviennent de véritables opérateurs de lisibilité pour appréhender la littérature et la philosophie du xx<sup>e</sup> siècle. La corrélation entre le syndrome de la page blanche et la dépression paraît sans doute peu évidente, mais E. Grossman en resserre d'emblée les mailles en s'appuyant sur le diagnostic du sociologue Alain Ehrenberg. Selon lui, la prévalence de la dépression dans les sociétés contemporaines découlerait d'une injonction à être *créateur* de soi-même dans un monde qui nous affranchit de nos limites. Fruit de l'idéal capitaliste de l'individu autonome, accentuée par un désengagement du collectif, la dépression serait donc affaire d'un sujet en mal de consistance, entée sur une ontologie problématique car impermanente, instable et entièrement personnelle, privée d'extériorité créatrice et, *a fortiori*, de tout lien libidinal. Elle fournirait une réponse désespérée, une résistance passive au « fantasme de toute-puissance » que réalisent nos sociétés néo-libérales et en lequel serait loisible de voir, dans une perspective freudienne, le symptôme d'une régression. Prolongeant le fil psychanalytique qui oriente ce chapitre liminaire, Grossman rappelle alors que la subjectivité s'enracine dans l'expérience originelle d'un arrachement : projeté hors de la sphère symbiotique maternelle où « je » et « non-je » procèdent d'une même plénitude indifférenciée, l'enfant (*infans* : celui qui n'est pas encore doué de parole) entame le processus de sa subjectivation sous le signe de la crise. En recourant au modèle de la « position dépressive » forgé par Melanie Klein, l'auteure scelle la condition du sujet parlant — et *a fortiori* créant — à l'expérience inaugurale de la perte. En lieu et place de la coalescence maternelle, la tutelle de la langue de l'Autre inscrit l'être comme *sujet*, au sens plein du terme, bridant dès lors définitivement la possibilité de retrouver l'omnipotence initiale. Ce n'est plus seulement du tarissement de l'inspiration créatrice qu'il est question, mais du manque comme condition *sine qua non* de la formation psychique et discursive de l'individu.

Cette remise en contexte du cadre psychanalytique à partir duquel E. Grossman pense la crise permet de poser ceci : que bien au-delà de la pratique artistique *stricto sensu*, toute expérience subjective s'origine dans le caractère problématique, incertain, des liens entre la singularité du sujet et son aptitude à habiter un langage qui serait le sien propre. Réfléchir aux réserves créatrices de la crise exige de redéfinir le sujet, non plus comme stase au sein d'une téléologie identitaire ou sous l'angle d'une conquête et d'une libération du « Soi » authentique, mais dans le mouvement perpétuel de ses fluctuations, au cœur des processus de désorganisation et de réorganisation qui se révèlent à plein au moment de la crise. Non pas proprement un sujet, donc, mais la somme indéterminée de « nouveaux modes de subjectivation » (p. 80), soutient-elle *via* une formule de Deleuze. Aussi

E. Grossman se garde-t-elle d'introduire la crise dans une structure linéaire de nœud et de dénouement, encore moins de céder au cliché christique de la mort et de la résurrection dans l'œuvre comme palingénésie. Certains passages de l'essai ne tarissent d'ailleurs pas d'ironie à l'égard de l'inflation discursive autour des récits de « résilience », de l'humiliation complaisante et du fantasme de persécution de certains, ou du *topos* de la création post-traumatique dans une démarche thérapeutique ou autofictionnelle ; l'auteure accentue même la portée masochiste, voire morbide qui sous-tend de telles configurations. En-deçà du mythe de la « fécondation de l'artiste par le néant » (p. 24), de l'éveil d'une vocation artistique au sortir d'un événement traumatique, tel un long coma (Germain Roesz), une chute à cheval (Montaigne) ou un épisode dépressif particulièrement violent (Pierre Guyotat), elle distingue une fascination pour la blessure, investie d'une puissance véritablement procréatrice : l'« événement effractant » (*ibid.*), mutilation charnelle ou déchirure morale, apparaît alors chez certains créateurs (masculins) comme la béance à entretenir, la plaie à triturer pour que ne cessent de se rejouer, en un même souffle, mise à mort et mise au monde de soi par soi.

## La blessure ontogénétique : la crise comme mise au monde à/de soi

En revisitant, *via* le motif de la blessure, le fantasme d'auto-engendrement du sujet par l'art, E. Grossman donne un tour d'écrou supplémentaire à la dualité quelque peu rabâchée entre création et procréation. Néanmoins, elle en repense le partage en-dehors des divisions sexuelles, selon leur possible contiguïté au sein d'une même instance. *La Créativité de la crise* est l'occasion pour l'auteure de déplier cette tendance contradictoire à l'œuvre chez des auteurs éclipsés par ces grandes figures de la panne sèche et de l'incapacité d'écrire que furent Barthes ou, de manière occasionnelle, Foucault ou Deleuze. En s'engageant avec ce dernier dans l'œuvre de Joë Bousquet, emblème sacrificiel dont il admire le stoïcisme et l'assentiment résigné à ses souffrances, E. Grossman discerne une activité libidinale intense (curieusement absente des analyses de Deleuze) qui creuse à même l'écriture de Bousquet la ferveur désirante que sa chair inerte, paralysée d'une balle reçue à l'échine pendant la guerre de 1918, n'est plus apte à éprouver. Les extraits de l'œuvre et des correspondances qu'elle collige découvrent à l'inverse une imagerie perverse où l'obsession de la sodomie redouble la sacralisation de sa blessure dont il ne se lasse pas « d'explorer la trouée de corps à ouvrir pour y pénétrer de force et s'y remettre extatiquement au monde » (p. 29). L'exemple de Bousquet, dont l'écriture fiévreuse, excessive, animée d'une grande violence

sexuelle jouit par procuration *par* et *dans* la chair des mots, évoque le motif phallique de la plume et de son jet d'encre « spermatique » (p. 40), qui assimile depuis toujours le geste de l'écriture au désir masculin. Or E. Grossman déplace ici les implications de la figure : parce qu'elle incarne le « centre vivant de son écriture du jour où il comprend que c'est précisément "cette insuffisance qui est créatrice" » (*ibid.*), la blessure retourne son infirmité émasculatrice en androgynie toute-puissante, où le scripteur masculin et le réceptacle féminin fusionnent en une neutralité asexuée et jubilatoire. La création et la procréation ne constituent plus les apanages d'une division sexuelle opposant le masculin artiste et le féminin géniteur, mais participent d'un même foyer créateur insufflant un « trouble dans le genre », pour emprunter l'intitulé fameux, ou, à tout le moins, concevant « une écriture du Neutre hors engendrement paternel<sup>1</sup> », comme le formulait ailleurs E. Grossman à propos de la sensibilité barthésienne et son éthique de la nuance<sup>2</sup>.

Les deux cas de figures qui succèdent illustrent un semblable mode d'identification malaisée entre les postures du masculin et du féminin, révélatrice, selon Freud, du trouble hystérique. Entre Louis Calaferte, créateur cyclothymique pour qui des phases de dépense créatrice immense s'enchaînent à de profondes périodes d'angoisse et à la mise en place de stratégies punitives pour le moins complaisantes, et Jean-René Huguenin, romancier mort très jeune après la parution d'un seul titre, qui s'impose un régime « martial » (p. 38) d'écriture porteur d'une intransigeance morale pour conjurer la déliquescence de son époque, les linéaments qui assimilent la crise de la créativité à une situation libidinale névrotique apparaissent de plus en plus patents. Même chez un auteur aussi prolifique que Georges Simenon, dont la vélocité scripturale (cinq romans en moyenne par an) n'a d'égale que son énergie sexuelle débordante (« 10 000 femmes, prétend-il, dont 8 000 "professionnelles" » (p. 40)), une semblable agitation — des troubles anxieux — se dégage de sa biographie et révèle une situation intérieure conflictuelle. Tout porte à croire que l'héroïsme viril dont il investit l'écriture camoufle en réalité une négativité dépressive et, à l'instar de Bousquet, Calaferte et Huguenin, une crise du sujet désirant.

<sup>1</sup> Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2017, p. 12.

<sup>2</sup> Une nuance, justement, s'impose : contrairement aux réappropriations galvaudées auxquelles a donné lieu le concept chez certains théoriciens des identités de genre, le Neutre barthésien ne conduit pas à l'indistinction à tous crins du féminin et du masculin à l'intérieur d'une catégorie tierce, qui représenterait une troisième instance « non-binaire ». Il réfère plutôt à « tout ce qui déjoue le paradigme », c'est-à-dire « l'opposition entre deux termes virtuels dont j'actualise l'un pour parler, pour produire du sens » (Roland Barthes, *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Traces écrites », 2002, p. 31) : ce supplément, ce dévoiement survient au cœur même du binarisme et échappe à l'ascendance des oppositions tranchées par le jeu des différences ténues, d'imperceptibles tensions, par le miroitement subtil et difficilement saisissable qui impulse un mouvement, une échappée dans le sens et fait signe vers un implicite sans parvenir à clairement l'articuler. Dans ce cas précis de la binarité sexuelle, l'intervention du Neutre médiatiserait une perméabilité des modes de jouissance, un dépassement de leurs exclusions, l'interchangeabilité des formes d'excitabilité.

Lié à une énergie pulsionnelle mal calibrée, le schème primitif de la mise au monde, modulé à la situation de l'écrivain, tourne à vide ou, plutôt, achoppe lorsque l'assise subjective de sa restitution — l'inconscient refoulé du névrotique ou à ciel ouvert du psychotique (p. 47) — n'a de cesse d'en rayer la mécanique. C'est du reste ce que l'œuvre et la « genèse érotico-procréatrice du processus créateur » (*ibid.*) d'Antonin Artaud, sur lesquelles revient le chapitre au moment de conclure, permettent de condenser : la pensée artaldienne se *conçoit* dans l'incarnation d'une écriture, sorte de corps-langage à partir duquel l'œuvre peut « prendre » et le sujet créateur parvenir à l'individuation. Or l'écriture, qui fixe le sens des mots, étriqua la pensée qui ne parvient pas à émerger dans le corps vivant d'un langage forcément cadavérique ; la terre brûlée des mots fait entrave à toute entreprise de subjectivation, « la mise au monde de l'idée échoue » (*ibid.*) et l'œuvre n'est qu'un succédané de l'idée, la « raclure » (p. 48) d'un embryon de pensée mort-née. La création rejoue ainsi exemplairement la violence de la procréation, pensée sur le modèle de l'avortement, la mère ne pouvant enfanter que des êtres-pour-la-mort : toute œuvre, pour Artaud, n'est donc que matérialisation d'un échec annoncé.

## Généalogies dégénérées : (pro)créer à plusieurs

Tant dans la fascination qu'exerce sur certains créateurs masculins la parturition, suscitant une imagerie (morbide) de la trouée et du stigmaté, que dans l'impuissance phobique qu'elle alimente, penser la créativité au prisme de la « mise au monde d'une œuvre » (p. 46) semble bien souvent mener à l'impasse. Modelée sur la fécondité des femmes dont l'envie masculine aurait justifié l'exclusion millénaire des sphères créatrices (à en croire Françoise Héritier dont E. Grossman rapporte les thèses), le fantasme de l'autogamie *via* la création littéraire constitue en fait la pierre d'achoppement du binôme « création/procréation ». Au risque de tuer l'auteur et, à travers lui, le sujet-créateur-géniteur à l'origine de l'œuvre, la crise de la créativité n'est véritablement créatrice que si elle anéantit le moule familial, « théologico-paternel[l] » (p. 62), où couler la création-conception, et qu'elle amène à penser l'écriture par le biais d'une *extériorité* ou, mieux, d'une multiplicité qui en gomme la souche généalogique.

Si le scénario sodomite de Bousquet, empêtré dans son désir frustré, échoue à soustraire la créativité au modèle de la procréation, c'est qu'il demeure tributaire, semble-t-il, d'un sujet désirant prisonnier de sa libido. Prenant appui sur l'incongruité qu'évoque l'idée d'une panne d'inspiration dans le dispositif automatiste surréaliste, E. Grossman montre, au seuil du deuxième chapitre,



comment l'écriture à plusieurs a pour effet une heureuse éviction du sujet et, ce faisant, une libération du langage « sans crise ni interruption douloureuse » (p. 51). Approchée à travers le manifeste et le cadavre exquis, celle-ci déploie un champ de forces qui s'entrechoquent dans une prolifération d'images poétiques et de figures fortuites. Nul ne saurait donc reconstituer ni départager les contours d'un sujet-auteur puisque c'est précisément le fruit de la rencontre, et non l'origine de celle-ci, qui fait le sens et l'intérêt de l'œuvre. Autre atteinte à la métaphore fécondatrice qui retient l'auteure : l'entité Deleuze-Guattari, dont l'œuvre qu'ils conçoivent en partage ne constitue en rien une subsomption de leurs deux pensées en une voix unique ni ne « rejoue la fascination des surréalistes pour la révolution communiste » (p. 64), mais engage plutôt « l'invention d'un autre mode de subjectivation dans l'écriture » (*ibid.*) qui serait « trans-subjecti[f] » (p. 62). Cette *impersonnalité* revendiquée s'approche assez peu, en réalité, des trouvailles hasardeuses et de la collision des langues en autant de « "merveilleux précipité[s] de désir", comme disait Breton » (p. 58), et encore moins des modulations qu'elles subissent chez Blanchot, lorsqu'il assimile l'aventure surréaliste à l'attention — la tension ? — du « murmure infini ouvert près de nous, sous notre parole commune et qui semble comme une source intarissable<sup>3</sup> ». En clair, l'élargissement du sujet ne passe pas, chez eux, par une plongée en-deçà de la parole pour atteindre les nappes d'une étrangeté intime ni par la poussée vers une extériorité sourde du langage, ce contre-chant obstiné dont seule l'écriture garde l'empreinte ; il table plutôt sur le foisonnement, occasionné par la rencontre avec l'autre, des « multiplicités qui le[s] traversent » (p. 65) : « Leurs livres à deux, ses livres à lui [Deleuze], agencent des constellations de voix s'entrecroisant dans des ensembles de séries modulables » (*ibid.*).

Du reste, la pratique philosophique deleuzienne ménage peu d'égards à la rectitude des concepts qu'il commente, tant dans son travail conjoint avec Guattari que lorsqu'il élabore son propre (anti-)système de pensée. D'une posture de « faussaire » librement assumée, le « philosophe, selon Deleuze, est un déviant : il vole des idées, emprunte sans prévenir, par-derrière, trahit » (p. 67). Après l'unité transcendante du sujet discursif, *exit* son originalité : la « trahison créatrice », le dévoiement délibéré de l'histoire de la philosophie composent le *modus operandi* de la philosophie deleuzienne. Celle-ci, raille-t-il, fonctionne par « une sorte d'enculage ou, ce qui revient au même, d'immaculée conception. J'imagine arriver dans le dos d'un auteur, et lui faire un enfant, qui serait le sien et qui serait pourtant monstrueux<sup>4</sup> ». Grâce à l'esprit scabreux de Deleuze, E. Grossman sanctionne l'obsolescence de l'analogie procréatrice et en épuise la pertinence sémantique : à

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, cité p. 54.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, cité p. 67.

l'aune de la configuration suggérée par l'auteur de *Logique du sens*, non seulement l'idée de « paternité » d'une œuvre apparaît fantaisiste — du moins d'un point de vue anatomique —, mais la conception même de cette œuvre ne répond plus des critères d'originalité qui gouvernaient jusqu'alors l'histoire de l'invention philosophique.

## Le centre évidé du sujet

Ressaisie à la lumière du programme surréaliste et de l'espace littéraire blanchotien, puis retournée en creuset jubilatoire de contresens chez Deleuze, la crise de la créativité change de foyer : elle décentre l'intériorité du sujet créateur, congédié aux périphéries d'une œuvre qui « parle » à sa place, non comme le truchement vers son intimité ou son inconscient, mais comme pure *altérité*<sup>5</sup>, comme pure *virtualité*. La mort de l'auteur, que E. Grossman réaffirme ici en substance, entraîne avec elle une subversion de la notion d'œuvre, laquelle se dématérialise et se disperse dans un réseau d'interrelations électives et de traces spectrales de la voix d'autrui en puissance dans l'écriture. Mais à l'inverse de la pure textualité créatrice à laquelle rêvait la théorie des années 1960 et 1970, l'impersonnalité que cherche à délimiter l'essai excède les frontières matérielles du livre et les aléas de la combinatoire du langage ; elle loge plutôt, suppose l'auteure, dans les pourtours de l'œuvre, là où opère une énergétique d'influences, de réappropriations et de réagencements de soi par le biais d'une nécessaire *extériorisation* du sujet, déporté hors de lui-même. Celui-ci, par ailleurs, n'est jamais seul dans sa parole et dans sa pensée, la trame de son discours se tisse toujours déjà d'une pluralité d'instances qui, « s'agrégeant ou se défaisant dans des formes provisoires et flexibles » (p. 70), parlent en nous et pensent à notre place<sup>6</sup>.

Pour préciser ce qu'il retourne du processus d'excentrement du sujet, E. Grossman relève un seul cas de figure, illustré par une mosaïque sélective de citations, dont on pourra regretter la concision des mises en contexte et le caractère parfois expéditif de certaines démonstrations. Les textes de Deleuze, Blanchot et Foucault, en effet, auraient « créé entre eux l'espace inédit d'une œuvre : une œuvre virtuelle sans doute, en ceci qu'elle n'est nulle part rassemblée ni lisible en tant que telle » (p. 67-68). La lecture croisée des trois penseurs, resserrée autour des textes

---

<sup>5</sup> On reconnaît là le substrat de la pensée blanchotienne de l'écrivain, qui n'écrit qu'à condition de consentir au pouvoir de néantisation de l'écriture et du dessaisissement de soi.

<sup>6</sup> Cette réflexion apparaît déjà dans plusieurs chapitres de *L'Angoisse de penser*, notamment celui où E. Grossman déplie la « poétique philosophique » d'Emmanuel Lévinas. Nous pouvons en effet lire en ces pages « qu'au commencement même de la pensée, il y a toujours de l'Autre (au moins un autre) qui pense à ma place, en moi, avec moi. Je suis fait de cette multitude d'autres, vivants et morts, présents et revenants, réels et imaginaires, qui continuent à penser et à parler à travers moi » (*L'Angoisse de penser*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 34.)

qu'ils se sont mutuellement consacrés<sup>7</sup>, définit une topologie virtuelle, affleurant à la jointure de leurs œuvres mais absente de chacune d'entre elles lorsque prises isolément, que l'auteure nomme magnifiquement « entre-écriture », d'après la notion d'*entretien* définie par Blanchot. Cette idée constitue sans doute la contribution la plus forte de l'ouvrage. Creusant un procédé qu'elle avait ailleurs relevé chez Derrida<sup>8</sup>, E. Grossman s'intéresse moins aux modes d'adresse à l'autre ou aux usages du commentaire et à ses déclinaisons qu'à ce qui advient *entre* l'œuvre et sa réinterprétation, dans l'intervalle où s'élabore et se métamorphose un autre soi, revu et augmenté par le détour en l'autre. Dans cette entre-écriture, chacun (s)écrit *dans* la pensée d'autrui, faisant de cette dernière le levain de sa propre écriture ; il s'agit alors pour ces penseurs de prolonger les propos du locuteur d'élection, au risque (parfois délibéré) d'en travestir le sens, pour les agréger à leurs propres configurations intellectuelles. Ce mode de subjectivation est toujours en même temps *défiguration*<sup>9</sup>. S'amalgament alors les voix, mais plutôt que de donner à entendre une polyphonie concertée, avec des notions communes à la clef, s'impose une instance tierce, qui met en sourdine les énonciations individuelles et dont ni Blanchot, ni Deleuze, ni Foucault ne peuvent revendiquer le monopole. Mobile, malléable et désincarné, le sujet de l'entre-écriture n'existe pas ou, plus exactement, il n'existe qu'en tant que virtualité produite par une entre-lecture et une entre-pensée à la croisée des trois œuvres.

Par ce chapitre pivot, Grossman fait de la « désubstantiation » du sujet créateur le noyau (vide) de sa démonstration ; comme si, pour que crise et créativité demeurent en interrelations fécondes, aucun sujet unaire et organisateur ne devait s'immiscer entre elles pour en fixer les termes et les pétrifier dans leurs oppositions. L'efficacité structurelle de l'ouvrage, qui épouse admirablement son propos, mérite d'être signalée : le centre « géographique » de l'essai, que modélise thématiquement le décentrement du sujet de la création, évite ainsi que les chapitres liminaires fassent indéfiniment ricochet dans leur symétrie en chiasme (crise de la créativité/créativité de la crise). Aussi cette formule, lâchée *in*

<sup>7</sup> Foucault consacre un premier article à l'œuvre de Blanchot (« La pensée du dehors », 1966), puis un second à la pensée de Deleuze (« Theatrum philosophicum », 1970) ; après sa mort précoce, ces derniers feront à leur tour paraître simultanément en guise d'hommage un texte très court et très dense (Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, 1986) et un recueil d'études (Deleuze, Foucault, 1986). Il ne s'agit pas d'un dialogue — ou d'un « triologue » — critique, encore moins d'une correspondance entretenue et relancée à partir d'œuvres qui réagiraient les unes contre les autres. E. Grossman précise d'ailleurs qu'ils n'ont jamais véritablement entretenu de relations substantielles les uns avec les autres.

<sup>8</sup> Dans *L'Angoisse de penser*, E. Grossman avançait déjà que les commentaires que consacre Derrida à l'œuvre d'Artaud pouvaient être lus comme une « brillante démonstration de cette provisoire et joyeuse dissociation de soi dans l'écoute du texte de l'autre qui lui permit d'écrire non pas comme Artaud mais de s'écrire à travers l'écriture d'Artaud. [...] Ce qu'on lit ainsi [...], c'est l'écriture d'un sujet qui serait Artaud-Derrida [...] comme il y eut Deleuze-Guattari. » (Évelyne Grossman, *L'Angoisse de penser*, op. cit., p. 38.)

<sup>9</sup> Dans un ouvrage précédent, *La Défiguration*, Grossman définit ce terme comme le processus d'une « désidentité », c'est-à-dire « l'invention dans les écritures modernes d'une sortie de soi qui défait l'identité personnelle et narcissique (désidentifie), élaborant du même geste les figures plurielles d'une identité en mouvement (des identités). » (Évelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 12.)

*extremis* à la clause d'un chapitre qui feignait de perdre de vue son objet, laisse-t-elle entendre, en creux, la clef programmatique de l'ouvrage :

ce risque de tourniquet stérile existe seulement si l'on fixe les oppositions dans un parcours rectiligne et orienté, une dialectique simplement résolutive. Se « dépendre de soi », comme le dit Foucault, requiert de cesser de se prendre pour un sujet, doué d'une identité fixée, d'une intention d'œuvre arrêtée. La crise de la création surgit précisément quand le processus créateur s'immobilise en sujet. (p. 82-83)

L'apologie d'un (non-)sujet décentré, ouvert, située au centre de la réflexion, accentue la nécessité de penser les ressources créatrices de la crise hors des oppositions binaires ou, peut-être davantage, de penser celles-ci à la lumière de ce qui s'opère *entre* la crise et la créativité, *dans l'intervalle* qui mesure la portée de leurs interrelations. Il s'agit, *in fine*, de laisser la crise ouverte dans ses irrésolutions.

## La *schize* de la créativité

Regagnant les ornières tracées par son étude de la crise créatrice, momentanément désertées par cet *excursus* du côté des écritures collectives du xx<sup>e</sup> siècle, E. Grossman reprend sa réflexion par une variation sur le motif, en interrogeant à nouveau frontalement la notion de crise, dont elle livre (finalement) une définition — un peu tardive au regard du développement de l'ouvrage qui s'oriente alors vers sa conclusion. Si la définition du concept de crise, que nous rappelions en introduction, intervient aussi loin dans l'ouvrage, c'est qu'elle s'appuie au préalable sur la réévaluation de la question du sujet, non plus ancrage d'une identité fixée dans une conscience transcendantale mais principe de subjectivation et d'égarement de soi perpétuels et trans-individuels. À l'horizon de la labilité du sujet foucauldien et de la plasticité de son homologue deleuzien, on comprend le réflexe de vouloir préserver le point de déséquilibre engendré par la crise. L'insécurité inquiète, maintient l'être dans un état de qui-vive défavorable à tout relâchement et, *a fortiori*, à la moindre concession à l'immobilité. La crise s'oppose à la stase, elle est fondamentalement *ek-stase*, cette sortie hors de soi que cherchent à figurer les expériences-limites de la pensée du xx<sup>e</sup> siècle.

La crise, qui peut être « parfois de faible intensité » (p. 87), impulsion topique ou désordre minuscule, est créatrice pour autant qu'elle lutte contre le principe d'inertie ; mais elle existe parce qu'elle est aussi, et avant tout, principe d'incertitude, en (dés)équilibre entre deux alternatives :

« Pourquoi « déséquilibre » ? Parce que, s'il est rompu, surgissent deux risques : d'un côté celui de l'équilibre retrouvé, le retour à la normale (voire à la normalité), à la vie ordinaire ; de l'autre, l'effondrement, la chute, la folie. » (ibid.)

La mise au jour de ce que l'on pourrait qualifier d'esthétique de la crise chez Artaud et Beckett ancre la problématique dans un contexte plus spécifiquement poétique, en montrant, texte à l'appui, comment l'écriture travaille à entretenir le déséquilibre et à différer la cristallisation du sens. Les analyses fines auxquelles se soumet Grossman montrent comment l'exploitation de la polysémie chez Artaud et l'accent mis sur le décalage entre l'anglais et le français chez Beckett, dont l'oreille anglophone entend à distance, comme à deux reprises<sup>10</sup>, prolongent l'hésitation sémantique en éveillant les harmoniques renfermées sous chacun des signifiés. Ces ambiguïtés auditives entrent en tension avec la syntaxe, qui presse le signifiant à s'emboîter au référent convenu en vue de la stabilisation de la phrase. De passagère, la perte d'équilibre se poursuit dans la durée, dont résulte une mise en crise permanente du sens. C'est en outre par le moyen d'une sorte d'*epochè* dans le langage, gardant ouverts les possibles sémiotiques, que ces procédés modélisent le sentiment d'étrangeté radicale avec soi et soulignent le rapprochement entre les expériences de dissociation vécues, à géométrie variable certes, par Artaud et par Beckett : car pour autant que ce dernier, sujet à des troubles anxieux, ait lutté toute sa vie contre la dépression, les épisodes de déréalisation qui accompagnent ces pathologies sont sans commune mesure avec les crises schizophréniques d'Artaud qui le coupent véritablement du monde (*schizein*, précise E. Grossman, signifie littéralement « couper »). Mais au-delà de la radiographie psychique avérée des deux écrivains, c'est une expérience ontologique de la césure que matérialise leur écriture et à laquelle répond cet « art du déséquilibre » (p. 96), perdant pied face à la duplicité du langage. Titubante, l'écriture tangué, mais progresse pourtant et, au rythme de ses vacillements, finit par produire du sens, qui n'est peut-être au fond que le résultat imprévu d'un ratage – autre modalité ek-statique du sujet, renchérit Grossman, prenant appui sur la leçon freudienne du lapsus, qui dénote une intentionnalité de la langue par-delà la conscience de celui qui la parle.

---

<sup>10</sup> E. Grossman développe habilement comment la langue d'adoption de l'écrivain creuse l'écart qui s'imisce entre lui et le monde, en prenant pour exemple le terme (français) assistance, qui frappe Beckett par la structure d'homonymie entre le sens de public qui assiste à un spectacle (audience en anglais) et celui de soutien ou de secours (qui conserve la même graphie en anglais : to assist). Au vu de l'homonymie des deux mots, Beckett joue de l'équivoque et interroge, non sans cynisme, la solitude ontologique du sujet-spectateur à qui personne ne vient en aide : « S'il y a une assistance, pourquoi n'y a-t-il personne qui me tende la main et vienne me porter secours ? » (p. 96) Cette candeur simulée du polyglotte éclaire, moyennant le tremblement du sens, le décalage entre la coupure qui isole la scène de la salle, et le lien de renfort présumément procuré par l'aidant.

## Philosopher à coups de vertiges

Moyennant une transition un peu abrupte, E. Grossman réserve, à rebours de la chronologie, une ultime station de son parcours à Nietzsche, dont l'œuvre est évaluée à l'aune de sa pensée philosophique, se déployant aux limites de l'effondrement, mais surtout dans une perspective poétique, à l'occasion de laquelle l'auteure se montre soucieuse de valoriser la portée novatrice du style, « la puissance du déséquilibre poétique et aphoristique de Nietzsche » (p. 104). On notera du reste que, si Grossman nous dispense d'une historiographie des lectures nietzschéennes chez les auteurs qui l'occupent, elle n'échappe pas totalement au réflexe généalogique lorsque, soulignant l'ascendance sur la pensée du xx<sup>e</sup> siècle de celui qui, selon Bataille, nous aurait « fait don de sa folie [...] pour nous éviter de sombrer à notre tour » (*ibid.*), elle fait de Nietzsche le trublion de la crise créatrice et de sa récursivité. Par-delà le séisme mental qui abrégé prématurément son œuvre et vint symboliquement replier psychè pathologique et pathologisation de la pensée, l'importance de la figure nietzschéenne se mesure au potentiel de *mise en crise* dont il inaugure et investit la démarche *critique*.

Cette heuristique de la secousse, « éloge de la danse et de l'insécurité » (p. 109-110), imprime au discours philosophique la pulsation d'un rythme nouveau. À cet égard, E. Grossman suggère de manière convaincante que la formation philologique de Nietzsche conditionne son refus de réduire la langue à sa faculté d'outil de communication. En effet, il ne s'emploie pas uniquement à une critique conceptuelle du langage, il la met poétiquement en œuvre dans la conduite de son écriture, qui tronque le fil logique de l'argumentaire pour procéder à bâtons rompus, à coups « d'erreur et d'errance » (p. 106), dans les méandres contradictoires de la pensée. Le style nietzschéen, en porte-à-faux avec la rationalité normative et l'analyse méthodique caractéristiques de la philosophie continentale, traduit une démarche intellectuelle empreinte d'affects, exemplaire du musicien qu'il est, *au diapason* — expression nietzschéenne s'il en est — des dissonances et du tempo singulier qui rythme la pensée. Aussi l'aphorisme et la contradiction sont-ils les « éperons », pour reprendre cette figure derridienne, desquels il heurte « le cours ordinaire de la logique et de la syntaxe » (p. 111) pour en saper les fondements. Ces procédés fécondent une lecture du monde visant non seulement à défaire les oppositions dogmatiques entre le vrai et le faux, le bien et le mal, mais à mettre en lumière la nature purement fictionnelle de toute prétention à la vérité, l'absence de socle qui, en réalité, les soutient. Il n'est pas étonnant que le court essai que Deleuze consacre à Nietzsche en 1965, convoqué explicitement par E. Grossman, oriente la démonstration de celle-ci comme un fanal venant éclairer à rebours près d'un siècle de critique créatrice : « À l'idéal de la connaissance, à la

découverte du vrai, Nietzsche substitue *l'interprétation* et *l'évaluation*<sup>11</sup> ». La vérité, notion périmée à laquelle le philosophe se doit de renoncer, n'est pas à *chercher*, mais à *produire*, d'un coup de marteau, interprétation provisoire encline aux balancements de la pensée et du langage.

On pourra ainsi s'étonner que l'injonction de philosopher « à coups de marteau et [...] percevoir pour toute réponse ce fameux "son creux" qui indique des entrailles pleines de vent<sup>12</sup> » n'ait pas été relevée par E. Grossman lorsqu'elle commente la nécessité, pour Nietzsche, « de s'élever contre la métaphysique qui détiendrait le monopole du langage discursif [et] de *l'effonder*<sup>13</sup> » (p. 111), dans la mesure où les stratégies de déstabilisation du fil argumentaire, de la cohérence et du sens sont au cœur de sa lecture de l'œuvre. Il nous semble en fait que l'auteure, tout occupée à suivre les métaphores de la vague, de la corde du funambule, du pli et du plissement qui la maintiennent dans un orbe deleuzien, rate ici une occasion d'élargir l'empan de la crise créatrice à l'élection de l'oreille, chargée de tout un imaginaire romantique qui l'assimile à la folie, comme organe de prédilection du sensible au détriment de l'œil, instrument jusqu'alors privilégié de la raison socratique et de la clairvoyance philosophique.

En cultivant *l'auscultation* (étymologiquement, écouter avec attention), Nietzsche élabore une éthique *modale* de la nuance et des « transitions subtiles » (p. 107) qu'il oppose aux dualités figées et manichéistes de la métaphysique. Sa philosophie « expérimentale » est une pensée souple, malléable, qui prend le pli des diverses « hypothèses » qu'il « "essaie" successivement [...] en modifiant l'éclairage, en variant les perspectives, jusqu'à trouver une sorte d'équilibre précaire qui sera peu de temps après soumis à un autre séisme » (*ibid.*). La composition aphoristique, de ce point de vue conforme au bon usage du fragment prescrit par Pascal Quignard, conjure la coagulation du sens en incitant à « renouveler sans cesse [...] l'éclat bouleversant de l'attaque<sup>14</sup> », dans un esprit qui n'est pas étranger au régime de suspension du sens que maintient l'écriture auditivement indéfinie d'Artaud et de Beckett.

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, cité p. 106.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974, p. 9.

<sup>13</sup> Dans un passage antérieur de l'essai, Évelyne Grossman précise ce terme qu'elle reprend à Deleuze comme le geste de priver quelque chose de ses fondements (p. 67).

<sup>14</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard*, Paris, Fata Morgana, 1983, p. 54.

## La créativité de la critique

S'il est tentant d'hypostasier la pensée nietzschéenne — mouvante, contradictoire — en une grappe d'axiomes schématiques (le surhomme, la volonté de puissance, la mort de Dieu, l'éternel retour...), c'est que celle-ci alimente le déséquilibre — et s'alimente à lui — en s'ouvrant à la multiplicité des interprétations. Lire Nietzsche revient à consentir à la déroute de la pensée à perpétuité. Pour faire honneur à l'indécidabilité du discours nietzschéen (duquel s'affranchir, au demeurant, ne serait pas contradictoire avec l'énergie insurrectionnelle de celui-ci), l'interprète devra prêter l'oreille au *processus* de la pensée, à la création *en mouvement* d'une signifiante circonstancielle et éphémère. Il devra « expérimen[er] sans cesse, chemine[r] à travers les significations possibles, sans certitude de trouver le dernier mot sur le sens. » (p. 120) Autrement dit, il devra épouser le mouvement de la vague qui informe le vouloir-vivre (même si la paronomase perd en français sa force de frappe originelle<sup>15</sup>) et les incertitudes du texte, faire sienne la créativité de la crise du sens — et du sens en crise — pour produire à son tour une libre interprétation-création. Ce faisant, il actualisera toute la plénitude sémantique de la *critique* comme geste herméneutique et comme véhicule de la crise.

C'est l'œuvre de l'artiste franco-américaine Louise Bourgeois, à laquelle E. Grossman avait d'ores et déjà consacré un chapitre de son ouvrage précédent *Éloge de l'hypersensibilité*, qui clôt l'essai par une brève coda récapitulative où le lecteur-interprète est amené à prendre conscience du rôle créateur qu'il lui est à son tour convenu d'adopter. Bourgeois, avance l'auteure, « nous force à expérimenter les déséquilibres [...], ce va-et-vient instable entre l'angoisse et la joie : crise créatrice à traverser à nouveau, par chacun de nous » (p. 123–124). Le cheminement s'achève donc par un transfert complet, qui laisse présager une forme de récursivité entre la créativité de la crise dans une démarche artistique et l'expérience de cette crise du côté de la réception esthétique. Le déséquilibre du sens à l'œuvre, dont l'essai n'a cessé d'actualiser la circulation moyennant quelques figures significatives de la pensée moderne, appelle ainsi une *réponse* critique. Le lecteur doit à son tour épouser le mouvement et pénétrer le processus sans chercher à l'immobiliser par une interprétation univoque et définitive ; autrement dit, il doit lui aussi éprouver la créativité de la crise. À maintes reprises, Évelyne Grossman nous met en garde contre les effets délétères d'une circularité infinie entre « crise de la créativité » et « créativité de la crise » ; l'introduction d'un versant esthétique à ce tourniquet brise ainsi la récursivité — sans néanmoins en interrompre le dynamisme — pour

---

<sup>15</sup> « Comme souvent, Nietzsche joue sur la paronomase de deux mots en allemand ; ici der Wille (la volonté) et die Welle (la vague). » (p. 116)



dessiner une triangulation *critique* au sein de laquelle la crise libère la créativité à tous les niveaux (celui du *poïen* et du sujet créateur ; celui de l'œuvre et du sens impersonnel qui la sous-tend ; celui de l'interprète et du récepteur critique.) Pour autant qu'une analyse minutieuse de l'œuvre de Louise Bourgeois passe à la trappe d'une précipitation vers la conclusion, le déplacement du curseur aux arts visuels réitère la responsabilité du sujet-spectateur — son *émancipation*, pourrait-on dire, dans le sillage des travaux de Jacques Rancière<sup>16</sup> — à assumer une interprétation, laquelle, depuis Nietzsche, ne peut être que créatrice.

En somme, ce glissement ultime vers le pôle de la réception réaffirme l'inventivité au fondement de la moindre expérience esthétique et, partant, la nécessité de la crise comme ferment de l'interprétation critique — ce qui, étymologiquement, revient au même.

---

<sup>16</sup> Voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008.

## PLAN

---

- Crise du sujet créateur
- La blessure ontogénétique : la crise comme mise au monde à/de soi
- Généalogies dégénérées : (pro)créer à plusieurs
- Le centre évidé du sujet
- La schize de la créativité
- Philosopher à coups de vertiges
- La créativité de la critique

## AUTEUR

---

Isabelle Perreault

[Voir ses autres contributions](#)