VOYAGE À LAVERSINE

DU MÊME AUTEUR

Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture
Seuil, 1972

Ruptures/cultures
Minuit, coll. « Critique », 1976

Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture
Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1984

L'Origine de la perspective
Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1987
nouvelle éd., coll. « Champs », 1993

Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique I
Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1992
nouvelle éd., coll. « Champs », 1997.

Traité du trait. Tractatus tractus
Réunion des musées nationaux, 1995

Skyline. La ville Narcisse
Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1996

Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca
Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1997

L'Amour m'expose. Le projet « Moves »
Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2000

La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie
Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001

La Peinture en écharpe. Delacroix, la photographie
Bruxelles, Yves Gevaert éditeur, 2001

Fiction & Cie



Hubert Damisch

VOYAGE À LAVERSINE

Seuil
*25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e^*

COLLECTION

« Fiction & Cie »

DIRIGÉE PAR DENIS ROCHE

ISBN 978-2-02-139685-0

© Éditions du Seuil, mars 2004

© François Rouan pour les dessins, mars 2004

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

25, bd Romain-Rolland, Paris XIVe
25, bd Romain-Rolland, Paris XIVe

Au *Voyage au Congo* d'André Gide

PROLOGUE

Je m'étais donné pour règle de profiter de chacun des courts séjours en clinique que m'imposa, des années durant, la présence dans mes reins de multiples cailloux pour prendre le temps de lire (ou relire) tel livre trop longtemps ignoré ou tenu en réserve. La lecture prenant dès lors place dans un moment, une nuit d'attente et de retour égotiste sur soi, qui ne manquait pas de colorer le choix des textes, dans lesquels ce qu'on tient pour le « sujet » se trouvait régulièrement impliqué sous ses espèces les plus physiques, sinon charnelles. Ainsi de la *Vie de Henry Brulard*, que je n'avais jusqu'alors jamais lue de bout en bout, non plus que le *Journal* du même Stendhal. Ainsi, pour de tout autres motifs, et de façon sans doute plus surprenante, du *Voyage au Congo* d'André Gide, tandis que prenait forme le projet dont le texte qu'on va lire est le fruit, ou la trace.

Quel hasard – ou quelle prescience ? – m'aura poussé, descendant ce jour-là l'escalier, à prendre au dernier moment sur les rayons de ma bibliothèque

cette autre manière de « journal » (journal de voyage : mais celui de Stendhal l'est aussi, pour une bonne part) dont j'avais feuilleté récemment chez un ami, non sans envie, l'édition illustrée des photographies de Marc Allégret que nous avions pu admirer, quelques mois auparavant, aux Rencontres d'Arles ? Sans doute me faudrait-il faire ici état de la ressource qu'aura longtemps constituée pour moi l'œuvre de Gide, dans ce qu'elle a tout ensemble de plus subjectif, de plus autonome, et de plus directement engagé dans le siècle, avec une égale et infrangible qualité d'écriture : coup sur coup, j'avais relu, deux ans auparavant, *Si le grain ne meurt*, partie du *Journal* et, au lendemain d'une courte excursion en Tunisie, celui des années de guerre. Sans parler du recours (du lat. *recursum* : « retour en arrière ») que je ne cessais d'y trouver dans les moments de doute ou d'absence, quand il me semblait avoir perdu le fil, – un recours bien évidemment lié, entre autres raisons plus obscures, au bénéfice intime autant que formel que Gide excellait à tirer de ce qu'il tenait pour le « génie grammatical » de la langue française. Aux marques laissées sur la page de garde et dans ses marges, je reconnais avoir acquis (et lu pour la première fois) cet exemplaire du *Voyage au Congo* en 1945, à l'heure (celle de l'immédiat après-guerre, j'avais alors dix-sept ans) où je rêvais de partir pour l'Afrique ou l'Océanie, et je me perds en conjectures sur ce qu'a pu

signifier cette lecture pour le faux naïf que j'étais et qui crut devoir feindre durant quelques semaines de préparer le concours d'entrée à une école placée sous le sigle, lui-même en trompe-l'œil, de la « France d'Outremer ». Je n'ai certes pas à me flatter d'un faux pas aussi lamentable, bientôt oublié, et qui me revint fugitivement en mémoire, douze ans plus tard, comme le souvenir d'un mauvais rêve, quand je signai, en pleine guerre d'Algérie, le Manifeste des 121 sur le droit à l'insoumission : mais le fait est que rien dans ce livre, hormis la dénonciation sans appel du système colonial, non plus que dans mon milieu familial, lequel m'avait poussé par défaut à cette bévue qui eut à tout le moins le mérite de m'introduire à la rive gauche, au Quartier latin et, de fil en aiguille, à la philosophie, par la voie des *Temps modernes* et de nouvelles rencontres, de nouvelles amitiés, de nouveaux liens, – rien, disais-je, n'était alors susceptible de m'instruire de ce qu'il pouvait en être du métier d'ethnologue, auquel j'aspirais de toute évidence obscurément, ni même à en nourrir en moi le soupçon. Il me fallut, pour m'en aviser, en passer par l'enseignement de Merleau-Ponty, la lecture de Lévi-Strauss et celle de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, et pour finir le détour par le musée de l'Homme et le certificat d'ethnologie, dont l'option « sciences » était alors de règle pour tout apprenti philosophe qui entendait pousser plus avant ses études.

Ce que j'admire, d'entrée de jeu, dans cette relation de voyage (un voyage fait par Gide et Allégret, prétendaient-ils, « pour le plaisir », à la différence des administrateurs et des commerçants qu'ils eurent à l'aller pour compagnons de traversée), c'est la façon dont, à l'instar d'une tragédie de Racine, toute l'information nécessaire à la compréhension de ce qui va suivre est fournie au lecteur dès la deuxième page de ce qui se présente cependant moins comme un texte qui obéirait à une construction délibérée que comme une suite de « carnets de route », tenus au jour le jour, et faits de notes prises d'abord « pour soi-même », « au courant de la plume » :

> – Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas ?
> – J'attends d'être là-bas pour le savoir.
>
> Je me suis précipité dans ce voyage comme Curtius dans le gouffre. Il ne me semble déjà plus que précisément je l'aie voulu (encore que depuis des mois ma volonté se soit tendue vers lui); mais plutôt qu'il s'est imposé à moi par une sorte de fatalité inéluctable – comme tous les événements importants de ma vie. Et j'en viens presque à oublier que ce n'est là qu'un « projet de jeunesse réalisé dans l'âge mûr » ; ce voyage au Congo, je n'avais pas vingt ans que déjà je me promettais de le faire ; il y a trente-six ans de cela.

Un « projet de jeunesse réalisé dans l'âge mûr » : la proposition, d'être ainsi placée entre guillemets, prend figure de citation, « arrangée » de Vigny, comme il est dit en note dans l'édition de la Pléiade ; mais aussi bien de cliché, de formule rhétorique, et sans que rien ne soit dit des motifs qui avaient pu pousser le jeune homme à former, à son heure, un pareil projet. Celui (le projet) avec lequel je devais pour ma part renouer en 1994, et qui est à l'origine du mince volume que le lecteur tient à présent entre ses mains, remontait lui-même à 1958. Soit, là encore, et par une curieuse rencontre, à exactement trente-six années plus tôt : à ceci près qu'à la différence de Gide j'avais à cette date dépassé depuis longtemps l'âge de vingt ans et celui des « projets de jeunesse ». Sous le titre *Les Voisins*, l'idée était de m'appliquer à un mode dialogique de réflexion et d'investigation qui aurait pour ressort formel le positionnement, en tant que tel sans cesse à reprendre ou à corriger, de cet « autre » auquel peut se trouver confronté, dans sa pratique même, celui-là qui ne manie que des mots et s'essaie à penser par les voies qui sont celles du langage. L'autre, pour parler bref, de qui écrit, à savoir le peintre, censé qu'il est user des couleurs et de diverses substances et matériaux, tout en travaillant sur les codes qui seraient ceux de la figuration ou de l'abstraction, quoi qu'on entende par là : un « visuel », dirait-on, ainsi que le voulait la rhétorique

fin de siècle à laquelle déférait encore Freud quand, prenant modèle sur Charcot, il en opposait le type à celui des « auditifs » ou des « moteurs », chez lesquels les mots auraient le pas sur les images ; mais un, aussi bien, qu'on ne s'y trompe pas, pour qui peindre c'est penser, au même titre qu'écrire, à quoi il s'emploie à l'occasion. Soit un propos dont je ne vois que trop bien, aujourd'hui, à quel point il pouvait être daté : Jean Paulhan, Francis Ponge, Jean Dubuffet, d'autres encore, l'avaient à l'époque poussé assez loin, chacun pour sa part et dans les formes qui lui convenaient, longtemps avant moi, et avec un bonheur auquel je ne pouvais prétendre. D'où la vertu d'un tel décalage dans le temps, et du retour en arrière qu'imposa, à trente-six années de distance, la relance de cet ancien projet.

*

Il s'agissait entre autres choses de comprendre comment avait pu s'opérer, pour une part à mon insu, le déplacement qui m'aura fait passer du désir d'un « ailleurs » pour le moins fantasmatique (« l'Afrique fantôme ») à la rencontre avec un « autre » qui me fût au contraire des plus proches : l'historien de l'art que je suis finalement devenu, non sans ruer dans les brancards, s'étant substitué à l'ethnologue que j'aurais

secrètement rêvé d'être, sans jamais me déprendre tout à fait du fantasme des lointains. S'il est vrai, comme le professent les anthropologues que j'avais côtoyés au musée de l'Homme où nous faisions nos classes dans la mouvance de Leroi-Gourhan et de Lévi-Strauss, avant de les retrouver à l'École des hautes études et d'y renouer amitié avec eux, au point pour nous d'en venir à réfléchir de concert, dans le cadre d'un séminaire commun, sur les rapports entre l'esthétique et l'anthropologie, – s'il est vrai, j'y insiste, que la question de l'« autre » n'est pas, pour l'anthropologue, un thème que celui-ci rencontrerait à l'occasion, mais qu'elle constitue, selon la phrase de l'un d'entre eux, son unique objet de pensée, à partir duquel se laissent définir différents champs de recherche, et s'il est vrai, encore, que l'anthropologue en traite nécessairement *au présent* (ce qui suffirait à le distinguer de l'historien ?), comment caractériser l'entreprise qui peut être aujourd'hui la mienne, au regard tout à la fois de l'anthropologie (que je me plais à considérer pour ce qui me concerne comme une « vocation rentrée ») et de la profession à laquelle je m'exerce depuis près de cinquante années, – celle d'un historien de l'art qui n'aurait pas tout renié de sa formation de philosophe, ce qui ne saurait aller en l'espèce sans beaucoup de prudence ni quelques préventions à l'encontre des pratiques historisantes ?

Dans cette optique, je serais porté à voir dans le voyage à Laversine, aux environs de Chantilly, où demeure mon ami le peintre François Rouan et où il a ses ateliers, l'occasion de pratiquer ce qu'on se plaît aujourd'hui à nommer une « anthropologie du proche ». Une anthropologie, puisque au présent, mais qui partirait à la rencontre de l'autre non pas seulement maintenant, mais ici, ou non loin d'ici, dans un « là-bas » en fait des plus proches, et sans plus rien de l'effet de distance que cette rencontre pouvait impliquer à l'âge des voyages de découverte et de la colonisation. Étant admis que le site lui-même, tel qu'il se présente désormais (la grande plaine du Nord transformée en zone d'activité déclarée « concertée »), revêt des allures qui, pour nous être – hélas ! – chaque jour plus familières, n'en comportent pas moins leur part, celle-là assurément déconcertante, d'exotisme, tandis que la distance qui le sépare de Paris impose un parcours en chemin de fer ou, pour qui s'y rend en voiture, l'emprunt de l'autoroute A1 et, avant qu'une voie rapide ne rejoignît directement Creil, la traversée (comme on le dirait de celle de l'Atlantique) de la forêt de Chantilly, et le passage devant le château des Condé, avec arrêt obligé – à tout le moins par la pensée – devant le groupe classique où Sénèque reconnaissait déjà, dans ce qui se présente comme un premier essai d'iconologie avant

la lettre, l'image de la circulation des bienfaits qui, passant de main en main, ne laissent pas de revenir à leur auteur : autrement dit l'emblème de l'échange déclaré symbolique, par don et contre-don, lequel constitue depuis l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss l'un des objets, sinon l'un des fantasmes favoris de l'anthropologie moderne. Il nous sera arrivé plus d'une fois de nous retrouver, celui que je désignerai désormais, par commodité, sous le sigle FR et moi (HD), devant les Trois Grâces de Raphaël, pour voir dans la ronde et l'entrelacs de leurs bras, combien gracieux en effet, le modèle ou la métaphore d'un texte dans la trame duquel nous aurions tour à tour à passer nos fils. Fils de pensée, fils de discours, fils d'écriture autant que de lecture (ainsi qu'il en allait pour Gide, lequel lisait La Fontaine au Congo, et Bossuet, – le *Traité de la concupiscence*, qu'il jugeait bien décevant, hors le titre, – sans oublier Conrad : il s'agira plutôt ici, au premier chef, outre Gide lui-même (et Conrad, qui fait sa plus constante référence), de Freud et de Lacan, de Meyer Schapiro ou encore du sinologue et comparatiste François Jullien et, par son entremise, d'un peu de Laozi, mais aussi bien, à l'occasion, de Paul Celan, dont il me fut donné de découvrir les textes en prose alors que je mettais la dernière main à ce journal de voyage); mais fils aussi bien graphiques, si nous devions songer à une édition illustrée : d'un commun accord, nous déci-

dâmes en fin de parcours de nous en tenir à une série de variations sur le motif de l'échange tel que Raphaël l'a mis en scène sous les dehors du groupe des Trois Grâces. La réussite éventuelle du projet devant se mesurer, en fin de parcours, au fait qu'on ne sache plus dire, pour parler comme le font encore les anthropologues, lequel des deux interlocuteurs aura servi à l'autre d'*informateur*. Ce qui doit s'entendre à la lettre puisque c'est de la forme, et de ses destinées, sinon de ses dessous esthétiques, qu'il sera ici question, par priorité. De la forme, non moins que de l'*informe*, sinon du « sans-forme », pour autant qu'il ne saurait y avoir d'*information* qui ne procède, généalogiquement parlant, à la jointure de l'une et de l'autre (de la forme et de l'informe, ou du « sans-forme »).

*

L'essai d'un livre, donc, à deux voix, mais qui ne se laisseraient pas toujours précisément identifier, ni localiser ; deux voix qui pourraient échanger leurs canaux, sinon leurs rôles, et parler l'une pour l'autre, se chiper – ainsi qu'il arrive au théâtre – leurs répliques ou leurs tirades, et jusqu'à leurs arguments, la réciprocité de l'échange n'allant comme il se doit pas sans surenchère, elle-même symbolique. Un dialogue, mais dont le déve-

loppement procéderait d'une construction dont il ne laisserait rien transparaître, haché que serait ce dialogue, et contrarié son développement, l'un et l'autre (le dialogue et son développement) étant sans cesse interrompus, coupés, déviés, traversés, et constamment relancés, mis et remis en branle et pour ainsi dire en travail par d'autres voies et moyennant d'autres artifices que strictement discursifs, sans trop de respect pour une chronologie qui sera souvent malmenée au point de paraître aberrante : procédés textuels, mais aussi bien artifices de composition, pour ne rien dire d'un apport graphique qui ne saurait se réduire à de simples illustrations et empiétera à l'occasion sur le texte. Un « journal », dira-t-on, à l'exemple encore de Gide, mais sans dates précises, et dont la discontinuité même, la chronologie éclatée deviendraient par l'artifice du montage autant d'éléments constitutifs de la forme. Et cela jusque dans la *feinte*, la dérive calculée, sous le titre ou le prétexte de la « théorie », vers un semblant de fiction, chaque section que comportera le texte brassant des matériaux parfois hétéroclites, amassés au fil des ans et des rencontres, et qui auront fait en chaque occasion l'objet d'une refonte et d'une élaboration spécifique, ainsi qu'il peut en aller d'un tableau.

*

(La référence s'imposant, là encore, au *Voyage au Congo* et au court-métrage qu'en a tiré Marc Allégret, on pourrait songer – ma femme, Teri, s'y sera risquée pendant un temps – à un film qui obéirait à une règle de composition du même type, et dans lequel le collage le disputerait au montage : le thème du voyage constituant, plutôt qu'un fil conducteur, une manière de basse continue, et qui irait développant, par une mise en mouvement concertée, l'idée, proposée dans le livre, d'un travail nomade qui transiterait sans cesse d'un registre, sinon d'un médium, à un autre et qui, jouant systématiquement sur plusieurs *tableaux*, les ferait se mêler, se traverser, s'interpénétrer.)

*

Du voyage, par voie de conséquence, entrepris à un âge plus que mûr, et des raisons auxquelles il obéit, des choix qu'il suppose, et qui prennent un tour toujours plus aigu à mesure qu'on avance en âge. Gide lui-même s'en inquiétait, non sans évoquer implicitement, au passage, les abîmes qu'explore le chef-d'œuvre de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, – ce même Conrad auquel est dédié le *Voyage au Congo*, et qui avait parcouru à pied, en 1890, la région dont il parle dans « ce livre admirable et toujours profondément vrai », et que