

Dans le prolongement de la pensée guillaumienne : l'inscription dans le système de la langue du *pathique* et du *gnosique* définis par Erwin Straus¹

Catherine Chauche²

Résumé : Cet article entend démontrer que *la dimension pathique* et *la dimension gnosique*, deux notions-clés définies par le psychiatre allemand Erwin Straus, peuvent être envisagées dans la perspective de la théorie guillaumienne. *La dimension pathique* concerne le sentir pur des phénomènes, c'est-à-dire la communication préverbale immédiate, alors que *la dimension gnosique* relève de la perception des phénomènes par le biais des processus de la pensée et de la langue. La lecture grammaticale de la nouvelle de Malcolm Lowry, *Elephant and Colosseum*, décrit la manière dont une métaphore animalière peut articuler ces deux modes dans le discours de l'écrivain.

mots-clés : *dimension pathique / dimension gnosique / sentir pur / percevoir / patence.*

Abstract : This paper argues that *the pathic mode* and *the gnostic mode*, two key-notions coined by the German psychiatrist Erwin Straus, can be envisaged in the light of the Guillaumian theory. *The pathic mode* refers to the sheer sensing of phenomena, that is to immediate, preverbal communication, whereas *the gnostic mode* has to do with perception through the logic of thought processes and language. The grammatical reading of Malcolm Lowry's short-story, *Elephant and Colosseum*, will show how an animal metaphor may articulate these two modes within a writer's discourse.

key-words : *the pathic mode / the gnostic mode / sheer sensing / perceiving / patence.*

*

Dans « L'esthétique des rythmes »³, texte consacré à la genèse de l'art, - plus précisément, la peinture, la sculpture et la danse - le philosophe français Henri Maldiney s'appuie à la fois sur la notion de *pathique* définie par Erwin Straus ainsi que sur la première chronothèse du français et la théorie de l'aspect selon Gustave Guillaume pour définir ce qu'il appelle *l'être du rythme*⁴ : il place ainsi Straus et Guillaume côte à côte, mais sans esquisser clairement un lien possible entre leurs théories respectives. Notre propos sera donc d'envisager la possibilité de ce lien, mais nous le ferons à partir d'une autre forme d'art, la création littéraire. Nous

¹ Texte de la communication donnée au colloque de l'AIPL en Juillet 2015 à Québec.

Publication électronique : www.revista-studii-uvvg.ro, Arhiva 2017, volumul XIII, numarul 1 (48) 2017.

² Maître de conférences honoraire, habilitée à diriger les recherches, a enseigné la littérature anglo-saxonne à l'Université de Reims. Actuellement, rattachée au CIRLEP (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues et la Pensée) à Reims, elle poursuit sa recherche spécialisée dans l'analyse de textes littéraires et de tableaux, à partir d'une méthode phénoménologique associée à la théorie guillaumienne. A publié *Langue et monde*, Paris, L'Harmattan, 2004. « Catherine.Chauche@sfr.fr »

³ Maldiney, Henri, *Regard Parole Espace*, p. 201.

Chauche, Catherine, *Grammaire de la présence : l'apport de Gustave Guillaume à la réflexion de Henri Maldiney*, communication au colloque à Cerisy, Juillet 2014 : « Maldiney perçoit dans la forme artistique qu'il définit comme *Gestaltung*, ou forme en voie d'elle-même, un processus très proche de ce qui se déroule pour le verbe au mode quasi-nominal. En effet, comme le substantif⁴ qui est en incidence interne puisqu'il se prédique lui-même, la forme s'autoforme en déployant son temps intérieur. Elle est donc, à son tour, en incidence à elle-même, procès qui se déroule dans le temps impliqué. Mais ce procès ne s'oppose pas au temps expliqué de l'univers. Au contraire, il y a coïncidence puisque nous sommes dans l'espace-temps monadique de l'œuvre dans lequel le temps d'univers n'est autre que celui de l'œuvre elle-même. Ce que Maldiney formule de manière aussi pertinente que concise : *une forme s'explique en s'impliquant elle-même.* » On aura compris que *l'être du rythme*, selon Maldiney, se déploie dans une autogenèse quasi grammaticale qui opère le passage du chaos à l'ordre de l'œuvre d'art.

présenterons d'abord la notion de *pathique* associée par Straus à celle de *gnosique*, puis nous tenterons de montrer comment, par le biais d'une nouvelle intitulée *Elephant and Colosseum*, dans laquelle il conjugue les thèmes de l'écriture et de l'animalité, l'écrivain anglo-canadien Malcolm Lowry a mis au jour ce qui pourrait être l'un des passages grammaticaux du *pathique* au *gnosique*.

Les dimensions pathique et gnosique selon Erwin Straus

Erwin Straus (1891-1975) est un psychiatre allemand réfugié aux États-Unis dans l'entre-deux guerres et dont l'œuvre majeure, *Du sens des sens* (1935), est conçue comme une étude qui vise à une refondation totale des principes de la psychologie. Cet ouvrage s'ouvre, dès l'introduction, sur une contestation vigoureuse de la psychologie classique qui, à partir du dualisme cartésien, sépare l'âme (*res cogitans*) et le corps (*res extensa*) pour reléguer le sujet dans un espace de pure abstraction et concevoir le vivant comme une mécanique entièrement déterminée par son milieu et animée par des réflexes. Selon Straus, cette réification du vivant a atteint son point d'incandescence à la fin du XIX^{ème} siècle avec la théorie des réflexes conditionnés de Pavlov et a ainsi empêché de penser le vivant comme « sujet du sentir » dans sa relation avec le monde. Straus cite de nombreuses observations cliniques qui viennent confirmer l'hypothèse selon laquelle l'organisme est doué d'un sens immanent au corps, qui sous-tend le comportement du vivant. Ce qui revient à dire que le sujet biologique est possesseur d'un « organisme expressif » qui réagit en répondant à ce qui a du sens pour lui, qu'il s'agisse d'un animal ou d'un humain. Dans cette perspective et en prenant appui sur la phénoménologie de Husserl, Heidegger et Binswanger, Straus parvient à une description de l'expérience du sentir qui permet une compréhension intérieure des comportements dits normaux et dits pathologiques. En voici les grandes lignes dans le résumé que propose Marie Gérard :

Il s'agit d'une expérience préobjective et expressive. Le sentir, c'est la manière dont le monde s'offre à moi simplement comme présent, comme là. C'est la tonalité affective selon laquelle on appréhende l'« il y a », la transcendance, alors que le monde n'est pas encore monde et que le sujet n'est pas une conscience mais un vivant en général. Autrement dit, pour Straus, tout sentir est un se sentir... Le sujet n'est pas extramondain, il s'éprouve lui-même quand il fait l'expérience du monde... « Dans le sentir, le "Je" et le "monde" se déploient simultanément pour le sujet sentant ; dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde. »⁵

Ce présent du *se sentir* ou *ressentir*, Straus l'appelle *le moment pathique* constitutif de l'espace, du temps, et du se mouvoir dans le monde. Il correspond à la « communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore préconceptuelle, que nous avons des phénomènes », précise Maldiney (*Regard parole espace*, 190). Ce maintenant dont relève le pathique, poursuit ce dernier, n'est pas l'instantané qui toujours se répète à l'identique, mais le présent perpétuel, l'infinitude du monde qui palpète et sollicite tous nos sens. Il ne s'agit pas non plus d'« un retour du moi sur lui-même... Un tel retour impliquerait, en effet, un moi séparé, faisant fonction de sujet et opposé à un objet qui serait en face. » (188, 189).

⁵ Gérard, Marie, « Canguilhem, Erwin Straus et la phénoménologie : la question de l'organisme vivant », p. 5.

Toutefois, il ne faudrait pas en conclure que ce moment fusionnel du moi avec le monde relève de la parfaite béatitude. La rencontre avec l'Ici de l'immédiateté du monde peut autant susciter la frayeur, l'angoisse, que l'attrait parce que l'homme y est dépouillé de repères devant la béance de l'univers. (*R.P.E.* 203). Pour expliquer cette expérience, Straus prend l'exemple du paysage qu'il oppose à la géographie dans laquelle l'ensemble de l'étant est thématiqué, mesuré par des coordonnées ; au contraire de l'espace géographique, le paysage est le lieu où tout homme peut se perdre totalement, c'est le cas d'Angelo, le héros du *Hussard sur le toit* de Jean Giono qui, déambulant sur les toits de Manosque d'où il surplombe les gouffres sombres des ruelles et des cours intérieures se voit pris au piège d'un « mystère très amer » : « Quand les limites s'effacent entre réel et l'irréel et que l'on peut passer librement de l'un dans l'autre, le premier sentiment qu'on éprouve, contrairement à ce qu'on croit, est le sentiment que la prison s'est rétrécie. » (168). Mais, le paysage n'est pas seulement le lieu de l'être-perdu, c'est aussi le lieu où l'artiste, tel Cézanne ébloui par les bleus de la Provence, s'enivre des couleurs, s'émerveille devant le Réel, qui n'est en fait que la proximité des choses trop souvent recouverte par la routine du quotidien et, sait déjà que, par son art, il va mettre en forme le chaos⁶. A cet instant unique, le pathique devient *patence*, c'est-à-dire lieu spatio-temporel de l'émergence en tant que communication avec l'ouvert du monde ou *apeiron*. On aura compris que le rapport à la géographie qui ne saurait être de l'ordre du pathique est de l'ordre du gnosique, de « la logique du cerveau » que Cézanne oppose à « la logique des sens ». On vient de quitter le domaine du sentir pour se rallier au *percevoir*, premier niveau de l'objectivation qui filtre les sensations éprouvées au contact pre-verbal avec les phénomènes et qui nous prépare à une saisie conceptuelle du monde à travers la langue.

Les deux dimensions pathique et gnosique qui ont été définies cohabitent en l'homme et, ainsi que nous allons le voir, cohabitent dans le langage. Ce que résume la simple formule de Straus : « Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot ». Maldiney la cite à plusieurs reprises et explique que, si le sentir est un mode pathique d'être-avec-le-monde, la sensation reste une certitude qui ne met pas en doute la réalité du monde. (*R.P.E.*, 221). La lecture que nous proposons de la nouvelle de Malcolm Lowry « Elephant and Colosseum »⁷ vient, semble-t-il, à point nommé pour illustrer la théorie d'Erwin Straus.

La perte des repères : lecture de la première partie de la nouvelle « Elephant and Colosseum », (pp. 159-183)

Il s'agit d'un récit d'une longueur de 90 pages qui se déroule dans la ville de Rome où Kennish Drumgold Cosnahan, écrivain né sur l'Ile de Man, située dans la Mer d'Irlande, vient de se rendre pour rencontrer l'éditeur / traducteur de son roman intitulé *Ark from Singapore (L'arche en provenance de Singapour)*, devenu un best-seller aux Etats-Unis où il s'est exilé. La première partie du récit qui occupe les deux tiers du texte est consacrée à l'errance de Cosnahan, incapable de trouver l'inspiration pour un deuxième roman depuis

⁶ Anecdote citée par Maldiney dans *Regard, parole, espace*, p. 206. Notons la majuscule au mot Réel défini comme « ce qu'on n'attendait pas - et qui toujours pourtant est toujours déjà là. »

⁷ « Elephant and Colosseum », est extraite du recueil *Hear Us O Lord from Heaven Thy Dwelling Place*, Oxford University Press, 1961, version 2009.

la mort de sa mère qu'il n'a pas réussi à voir une dernière fois. Après plusieurs heures d'errance dans Rome, il finit par se rendre compte qu'il s'est trompé d'adresse et aurait dû se rendre à une adresse similaire à Turin. Revenant involontairement sur ses pas, il se retrouve dans le zoo de Rome, non loin de la Villa Borghese où il reconnaît l'héroïne de son roman, l'éléphante Rosemary, qu'il avait accompagnée et réconfortée lors de son transport de Singapore jusqu'à ce zoo, vingt ans auparavant. La deuxième partie du récit décrit l'instant magique de la reconnaissance mutuelle et immédiate entre Cosnahan et Rosemary, puis déploie le processus de résurrection symbolique de Cosnahan qui retrouve confiance en lui et en ses capacités d'écrivain en devenant « un membre conscient de l'espèce humaine ».

Notons d'abord que le récit inclut nécessairement et simultanément les deux dimensions pathique et gnosique : en effet, le discours littéraire, de l'ordre de la connaissance, ne peut proposer qu'une transcription de l'expérience pathique forcément antérieure - même si cette antériorité relève d'une durée opérative minimale - et éventuellement un commentaire de cette expérience dont le vécu demeure dans la latence du récit. Dans le discours littéraire, seule *l'expressivité*, ce que nous appellerons le style de l'écrivain va permettre de rendre la *Stimmung* ou tonalité de l'expérience pathique qui, sous divers aspects dans cette nouvelle, relie le protagoniste à sa propre animalité et à celle de l'autre. Comment Lowry s'y prend-t-il pour suggérer la perte des repères spatiaux et temporels dans la première partie de l'errance romaine de son personnage?

Dès le départ, il se concentre sur les états d'âme de Cosnahan qu'il aborde, en focalisation interne, à partir du seuil d'actualisation⁸ du prétérit de narration dont l'ascendance assure la dynamique du récit. Cette dynamique est cependant tempérée, comme neutralisée, dans la première partie, par la vocalité moyenne qu'induit le fréquent recours au mode nominal et quasi-nominal qui fait se succéder de manière mécanique des images totalement réifiantes : Cosnahan se voit comme une version du stéréotype de l'éternel écrivain assis pour l'éternité dans la ville éternelle : « ... he felt like an eternal writer eternally sitting in the eternal city, eternally reading precisely the same sort of notices from which he always precisely derived precisely the same eternal feelings... » (164) et s'identifie au spectre de Nicolas Gogol au nez resplendissant, «with a tragic beaming nose and smoking a cigar » (176). D'autres images réifiantes affluent, celle de son identité qu'il voit se dupliquer à l'infini, « some endless mirrored reduplication » (164) à mesure qu'il lit les critiques favorables sur son roman ou qu'il décline les noms de ses ancêtres et de ses frères qui ont tous pris des chemins de traverse ; et enfin, c'est le défilé félinien des prêtres catholiques qui envahissent la ville de Rome :

There were priests clamping along in heavy boots and black socks, in shoes and white socks. And here were majestic priests with cobalt blue sashes and cobalt blue cottons marching down the front of their jet black robes, imperial ones in scarlet robes,

⁸ Ainsi que l'explique André Joly dans « Actuel, actualité, actualisation », *Modèles linguistiques*, XV, pp.55-67, la pensée de l'écrivain de fiction s'évade de l'étroitesse du seuil d'actualité qui correspond au maintenant du présent strict et le transcende en se déployant dans un présent large qui inclut le temps de la mémoire et le temps de l'imaginaire. Ce *présent de pensée* peut circuler n'importe où dans le temps, en posant un *seuil d'actualisation* à l'aide d'expressions lexicales comme « ce jour-là » par opposition à « la veille » et « le lendemain », (« on that very day », « the day before », « the day after »).

imperial ones in scarlet robes tall solemn ones carrying their hats behind their backs »⁹ (199).

Partant de la Roche Tarpéienne d'où l'on précipitait les condamnés à mort à l'époque antique, Cosnahan subit en même temps le bruit assourdissant de la circulation, « the titanic thunder and confusion of the traffic » (210). Tantôt il se sent hors du temps, « in a time warp » ; tantôt il se voit comme emporté dans le flot d'une existence non-maîtrisée, « life being a permanent flood » (160) qui le plonge dans le sentir douloureux d'un réel insignifiant. De plus, ses réminiscences littéraires inscrivent ces sensations, négatives, engloutissantes, dans la métaphore de l'Enfer de Dante qu'il voit transposée dans la jungle urbaine : « Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura »¹⁰ (159).

Cette citation de *La Divine Comédie* ne doit rien au hasard car Cosnahan souffre d'incompétence linguistique, cause véritable de ses difficultés existentielles. S'il cite Dante de manière automatique, c'est parce qu'il se sent incapable d'aligner les quelques mots d'italien qui lui permettraient de commander un verre de lait. En réalité, il ne maîtrise véritablement que l'anglais académique, pour lui une langue d'adoption (186), et ne parle plus le vieux gaélique, sa vraie langue maternelle, que par bribes en citant des proverbes ou des extraits de ballades anciennes comme celui-ci : « I am thy dying mother tongue, the first speech of this island race. 'Twas I who kept strangers out... »¹¹ (206). Dans le premier cas, c'est la doxa qui semble l'emporter et, dans le deuxième, Cosnahan s'en tient à la langue orale du petit enfant faites d'associations, de répétitions et d'homophonies, qui, ainsi que le rappelle Catherine Délesalle-Nancey, évoque la *lalangue* du tout petit enfant que Lacan attribue à l'inconscient. Cosnahan en est donc réduit à se présenter comme un écrivain qui pense à moitié en gaélique de l'Ile de Man et pourtant écrit en anglais ; en d'autres termes, encore plongé linguistiquement dans la petite enfance, il ne se donne pas l'accès à une pratique adulte du gaélique qui lui permettrait d'accepter l'altérité d'une langue étrangère comme l'italien. La question qui se pose peut alors se formuler ainsi : après l'assaut du mode nominal sous ses formes substantivales, adverbiales, adjectivales et verbales les plus variées, où Malcolm Lowry va-t-il placer le chaînon manquant entre le potentiel linguistique latent de Cosnahan et son espoir de pouvoir réaliser un nouveau projet littéraire ? Et qu'est-ce que l'éléphante Rosemary a à voir là-dedans ?

La rencontre pathique : lecture de la 2^{ème} partie de la nouvelle, (pp. 184-228)

La question posée nous ramène à Erwin Straus et à la dimension pathique que, selon lui, l'humain partage avec l'animal. Ce dernier vit dans un monde où les

⁹ « Des prêtres qui cheminaient en lourdes bottines, en souliers et bas noirs, en souliers et bas blancs. Ici, de majestueux prêtres ceinturés de bleu cobalt, des boutons bleu cobalt se succédant à l'avant de leur robe d'un noir de jais, des prêtres impériaux en robes écarlates, d'autres très grands et solennels, leur chapeau sur la nuque. », traduction de Claire Francillon et George Belmont.

¹⁰ Début du Chant I : « Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai dans une forêt obscure car j'avais perdu le droit chemin ». Traduction de Gérard Luciani. Folio Gallimard, p. 52.

¹¹ « Je suis ta langue maternelle et j'agonise, de ta race insulaire le tout premier parler, c'est moi qui barrais la route aux étrangers. » trad. C.Francillon et G.Belmont.

présences sont amies ou ennemies, effrayantes ou attrayantes, et réagit grâce à sa capacité à se mouvoir. Ce type d'existence demeure restreint à l'univers du sentir et, s'il y a bien communication avec l'homme, celle-ci est *prélinguistique* et *expressive* puisque l'animal peut réagir, selon le cas, aux intonations de la voix, au toucher, au regard etc...

Dans « Elephant and Colosseum », Lowry, avant les retrouvailles de Cosnahan avec Rosemary, introduit progressivement le rapport à l'animal dans des allusions au lion mythique blessé à la patte et soigné par Androclès ou au chat de Cosnahan Citron-le-Taciturne, puis en évoquant le souvenir d'un éléphant en daim gris que sa mère lui avait envoyé en guise de talisman. Vingt ans plus tard, il lui enverra, avec un exemplaire de son roman, un éléphant en lapis lazuli qu'elle ne recevra jamais. Ces évocations qui restent de l'ordre du souvenir ne changent en rien le sentiment qu'a Cosnahan de son échec littéraire malgré le succès commercial de son roman, d'autant que les seules appréciations négatives qu'il a reçues émanent d'un critique de son île natale. Pour que Cosnahan puisse mener à bien son projet d'un deuxième livre meilleur que le premier, Lowry va lui ménager une rencontre pathique intense, avec l'éléphant Rosemary. Un tel événement se doit d'être authentique : il faut donc que tous les sens soient sollicités, que Rosemary apparaisse comme une créature pleine de compassion (217), et que personne ou quoi que ce soit ne s'interpose entre eux. L'éléphante atteindra alors le statut d'initiatrice et sera : « his first great unselfish love » (224), « son grand amour désintéressé, généreux ».

Nous en venons aux retrouvailles proprement dites. Dans une première phase, Lowry retourne à la dominante du mode nominal et quasi-nominal, non plus pour que le lecteur soit le témoin de l'engloutissement du héros dans le paysage romain, mais pour préparer la *patence*, c'est-à-dire l'émergence positive du Réel et l'émerveillement devant ce Réel qui, selon Maldiney, surgit « tel l'avènement de tout le fond du monde... déchirant tout à coup la pellicule de notre film quotidien », pour nous faire la surprise d'*être* et d'*être là*. » (*R. P. E.*, 207).

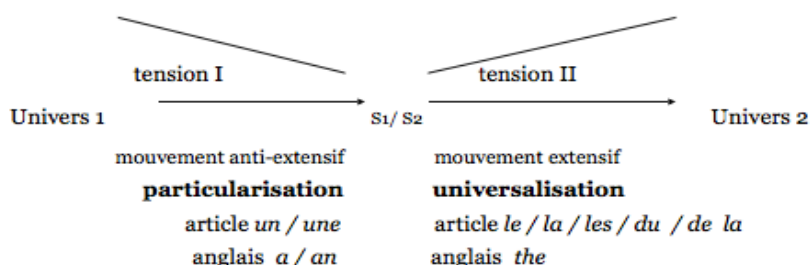
Cosnahan se sent porté - « propelled » (212) - par son amour des animaux sauvages, attiré - « drawn » - par une odeur d'éléphants et de roses, (214), la phrase est suspendue, après les tirets qui entourent le verbe voir, mettant ainsi un point d'arrêt à la prédominance du mode quasi-nominale. Le seuil d'actualisation du prétérit de narration devient alors le gage de l'ouverture purement sensorielle au Réel, tandis que la phrase reste ouverte, seule manière possible d'annoncer le vide linguistique du moment pathique.

Au paragraphe suivant, Lowry ne peut décrire que l'après-coup de ce qui a eu lieu : son personnage reste sans voix, - « speechless » -, tandis qu'en même temps affleurent, au présent de l'instant, les images d'un éléphant objet ou personnage de roman, et qu'apparaît à sa vue, au Zoo de Rome, la vraie Rosemary qui agite les oreilles et le salue dans un immense barrissement. Cosnahan se trouve alors plongé dans l'étrange paix primordiale - « the strange primal peace » - que l'éléphant habite : cette *Stimmung* le met en présence de sa propre animalité et de la singularité de chaque être. Comme l'écrit Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux* : « Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, l'écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des

devenirs-loup »¹². (293-4). Ainsi que le souligne Pascale Tollance commentant Deleuze, il ne s'agit pas d'une simple identification avec l'éléphant chargé de stéréotypes - fidélité, longévité, mémoire - mais plutôt d'une intimité pathique avec l'éléphant nommé Rosemary qui lui fait le don de son doux sourire, de son regard tourné vers un avenir indéfinissable, et qui l'accueille de son cri inimitable. A partir de cette proximité unique avec l'animal qui a subi tant de métamorphoses au cours du récit va s'instaurer le processus du devenir-écrivain de Cosnahan. Reprenant la formulation d'André Jacob, on peut dire que sa *verticalité physique* d'homme debout - *stans* - s'ancre plus profondément dans son corps pour que sa *verticalité symbolique* de sujet possesseur de la langue prenne le relais et ouvre l'accès à la phase gnosique de l'écriture.

Dans le *voir pathique* des retrouvailles s'est enclenchée la phase seconde du processus de révélation - reconnaissance / *anagnorisis*, (222) - qui peut être assimilée à un *voir de compréhension* de ce qui vient d'être ressenti par Cosnahan. Comment la grammaire du texte s'organise-t-elle autour de ce phénomène ?

De toute évidence, Lowry joue sur les signifiés d'effet du mot *elephant* en se servant de la dynamique du système de l'article anglais qui se déploie d'un extrême à l'autre du tenseur binaire :



Nous commençons par U1, dans la partie gauche du tenseur. Dans tous les emplois de l'article anti-extensif, on trouve les appréciations personnelles de Cosnahan sur son rapport à cet animal envisagé selon la valeur universalisante de l'article anti-extensif. En voici quelques exemples :

- « **an** elephant is, by the way, **an** elephant », / « And **an** elephant, as itself, within its own paradisaical and thundery being as **an** elephant... has its own elephantine virtues »¹³ (216). Ici Lowry insiste sur la singularité de l'espèce éléphant.
- « it was perhaps first necessary to have loved **an** elephant... more than oneself, to have shared, in a measure, the maelstrom, yet also the strange primal peace **an** elephant inhabited »¹⁴ (216). Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'il commente l'expérience du ressentir profond partagé avec l'animal avec lequel Cosnahan a risqué sa vie en s'attachant à sa cage pendant la tempête sur l'Océan

¹² Deleuze cité par Pascale Tollance dans « The Path to Translation : Ex-isting and Becoming in *Elephant and Colosseum's* Divinely Grotesque Comedy ».

¹³ « Car un éléphant est un éléphant... et un éléphant, à l'intérieur de son être paradisiaque et tempétueux.. possède ses propres éléphantines vertus.»

¹⁴ « Pour entendre ces choses, peut-être fallait-il avoir aimé un éléphant... plus que soi-même. Il fallait avoir partagé avec lui le maelström mais aussi l'étrange paix primordiale qu'habite un éléphant.»

Indien. Cet épisode, purement imaginaire, évoque la tonalité fusionnelle de la rencontre pathique selon la description qu'en propose Straus.

On se rapproche ensuite de S1 au centre du tenseur :

L'entrée dans la tension 2 généralisatrice, en S2, toujours au centre du tenseur, s'amorce avec des remarques qui restent très particularisantes mais annoncent la dynamique qui va porter Cosnahan à l'extrémité en tension U2 :

- Lorsque Cosnahan arrive au Zoo, il fait allusion à l'éléphante qui retient son attention, on est dans la fonction déictique de l'article extensif : « it was **the** elephant on the left, the one who had taken Cosnahan's attention » (218) ; c'est aussi l'éléphante rebelle qui a pincé son cornac, « **the** elephant, with innocent eye, had deliberately tweaked him »¹⁵ (219). Puis le souvenir remontant à sa conscience, cette éléphante particulière ne peut que lui rappeler « **the** fictionalized elephant », mais cette fois-ci l'éléphante inauthentique devenue une sorte de stéréotype à laquelle il attribue une fuite rocambolesque sur le bateau puis un retour vers lui, uniquement pour assurer l'unité de l'intrigue, une unité dont il se gausse maintenant, sachant que l'unité authentique sera celle de la rencontre pathique imminente.

C'est en U2 que se situe *the elephant* à son maximum d'extension, avec les nombreux commentaires sur la relation de Cosnahan à ce que nous appellerons *l'éléphant universel* / *l'éléphant absolu* dont Rosemary fut l'incarnation l'espace d'un instant pathique. En voici quelques exemples qui témoignent du lyrisme de Lowry :

- « **The** elephant ! He thought. If ever there was a creation that testified to the existence of Almighty God, and His wild humor, it was **the** elephant... »¹⁶ (215); « Like the Sacred Ibis who has the habit of standing on one leg for hours at a time by the Nile, in a manner which can only strike most human as idiotic, so in its state of deep abstraction, **the** elephant »¹⁷ (217). Cette apothéose de l'éléphant absolu englobe la somme de tous les signifiés d'effet du mot *éléphant* contenus dans le texte – l'éléphant réifié en daim ou en lapis lazuli, l'éléphant de fiction ou l'éléphant virtuel, l'éléphant concret bien vivant. A ces signifiés, il faut ajouter ceux que Cosnahan attribue à Rosemary lorsqu'il se rend compte qu'il a retrouvé l'inspiration et son pouvoir d'écrivain-magicien grâce à cette apparition bénéfique au zoo de Rome : l'éléphant devient alors « sheer wildness », la sauvagerie à l'état pur, « the primal symbiosis of all beings », la symbiose première de tous les êtres ; mais aussi, le guide spirituel, l'incarnation protectrice de la mère décédée, la muse, et finalement se métamorphose en un autre concept, *the blue bird*, l'oiseau bleu, symbole d'espérance et de renouveau.

Enfin, cette extension maximum a un au-delà, avec la tension zéro : c'est ainsi que nous interprétons cette occurrence unique à la toute fin de la nouvelle : « An elephant may serve man, or as a spectacle to man, and as a friend to man, but what he really serves is **elephant**, his higher elephant »¹⁸ (217). Cette citation est importante car, avec André Joly citant Hewson dans sa *Grammaire systématique de l'anglais*, (414), on peut parler

¹⁵ « l'éléphant, en dépit de son œil inoffensif, l'avait délibérément pincé. »

¹⁶ « L'éléphant ! Si une création témoigna jamais de l'existence de Dieu Tout-Puissant et de son vaste impétueux humour, c'était bien celle-là. »

¹⁷ « Comme l'Ibis Sacré qui aime se tenir sur une seule patte au bord du Nil quatre heures d'affilée, position que la plupart des humains ne peuvent que juger idiot, ainsi l'éléphant demeure dans son état de pure abstraction. »

¹⁸ « Un éléphant peut servir l'homme, soit en tant que curiosité, soit en tant qu'ami, mais ce qu'en fin de compte il sert, c'est l'éléphant, l'éléphant en soi. »

d'universalisation discontinue comme dans « man is strong » (413). Cette saisie de la matière en continuité immanente au contenu diffluent, place « man » et « elephant » sur un même plan qualitatif comme deux êtres en devenir, que ne vient cerner aucun article pour les placer dans des catégories scientifiques comme « the elephant », « the lion » etc... Le côté imperfectif de l'universalisation continue - souligné par Hewson - correspond bien à la célébration finale du texte, célébration conjointe de l'animalité et de l'humanité envisagée chacune comme un tout dans son unicité et dans sa variété, « uniqueness » / « variousness », (227).

*

La nouvelle de Malcolm Lowry se lit comme une fable dont le message subliminal est que le pouvoir créatif de l'artiste - ici l'écrivain - dépend de l'intensité de son rapport au *sentir* et à son animalité première, et, plus particulièrement, dépend de l'authenticité du moment pathique qu'il a traversé avant d'écrire et qui se renouvelle dans les phases gnosiques de l'écriture. En témoignent de nombreux écrivains qui, sans connaître ni Guillaume, ni Straus, ni Maldiney, se disent incapables d'identifier le puissant ressentir qui les porte, et encore moins l'origine de ce ressentir, quand ils tiennent leur plume ou se trouvent face à l'écran de leur ordinateur.

Un simple schéma va nous permettre d'approcher linguistiquement le phénomène de la *patence*, ce moment d'ouverture au Réel - qui anime la main et le cœur de l'écrivain, presque malgré lui :

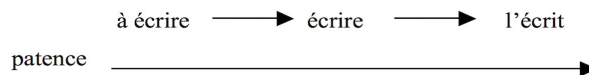


schéma n°2 : mouvement de l'acte d'écriture

Ce schéma prend modèle sur le schéma guillaumien de l'acte de langage qui, en se développant de la langue au discours, se déploie selon trois phases : le *à dire*, le *dire*, le *dit*. Ici, le puissancier du *à dire* a fait place à l'*à écrire* ; l'effection du *dire* devient l'*écrire* du passage à l'écriture, et le *dit* de l'effet se retrouve dans l'*écrit* du texte. Chacune de ces phases garde dans sa subsidence le souffle de la *patence* qui précède de peu l'acte d'écriture ou dont le souvenir est pendant longtemps demeuré en réserve dans la mémoire de l'auteur et qui se répercute comme une profonde vague opérative dans le présent de l'acte d'écriture. Ainsi se réalise l'alliance éternellement mystérieuse de l'institué de la langue qui déjà relève du gnosique et de ce que, faute de mieux, nous appellerons l'inspiration, pour prendre forme dans un discours littéraire inspiré et inspirant.

*

Bibliographie

CHAUCHE, Catherine, « Grammaire de la présence : l'apport de Gustave Guillaume à la réflexion de Henri Maldiney », communication au colloque *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, du 28 Juillet au 4 Août 2014 à Cerisy-la Salle.

DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

GERARD, Marie, « Canguilhem, Erwin Straus et la phénoménologie : la question de l'organisme vivant », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* (En ligne), numéro 2 : La nature vivante (Actes n°2), Volume 6 (2010), URL : <http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/index.php?id=374>.

- GIONO, Jean, *Le hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951, version France Loisirs, 1995.
- JACOB, André, « Du Cogito à l'Instant du Loquor », in *Degrés*, n°143, automne-hiver 2010, *La langue face à l'univers*.
- JOLY, André et O'KELLY Dairine, *Grammaire systématique de l'anglais*, Paris, Nathan, 1990.
- JOLY, André, « Actuel, actualité, actualisation », in *Modèles linguistiques*, vol.XV, pp.55-67, Lille, Ensam, 1994.
- LOWRY, Malcolm, « Elephant and Colosseum », in *Hear Us O Lord from Heaven Thy Dwelling Place*, Oxford University Press, Canada, 2009.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Editions du Cerf, 2012.
- TOLLANCE, Pascale, « The Path to Translation : Ex-isting and Becoming in *Elephant and Colosseum's* Divinely Grotesque Comedy », à paraître.
- STRAUS, Erwin, *Du sens des sens, contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Millon, 1989.

