

## Les visions de Kaspar (Carrère, Deleuze et Deligny)

Antoine Janvier  
Université de Liège

1.

J'aimerais vous parler des visions de Kaspar dans *L'énigme de Kaspar Hauser*. Par là, j'entends les trois visions énigmatiques qui scandent la dernière partie du film, jusqu'à la mort du personnage. Mais avant d'y venir, je commencerai mon intervention en rappelant brièvement l'histoire de Kaspar Hauser telle que Herzog nous la donne à voir.

Herzog traite dans ce film de l'histoire d'un personnage bien connu de l'histoire et de la culture allemandes et européennes, un personnage majeur de ce qu'on appelle parfois la « littérature d'isolement », à côté de l'enfant sauvage Victor de l'Aveyron ou des enfants loups Ana et Kamala : Kaspar Hauser est un jeune homme qui fut découvert un lundi de Pentecôte, le 26 mai 1828, alors qu'il avait probablement 16 ou 17 ans, sur une place de Nuremberg, ne sachant prononcer que quelques mots et tenant dans la main une lettre à laquelle est jointe un billet, dans lesquels l'auteur disait s'être vu confié ce garçon à la mort de sa mère, ne pouvant plus s'en occuper, et invitant la société à en faire un cavalier, comme son père<sup>1</sup>. Plus tard, quand Kaspar aura appris à parler et à écrire, on apprendra qu'il a grandi enfermé dans une cave, sans aucun contact avec le monde extérieur. Objet de nombreux fantasmes quant à ses origines, Kaspar verra son éducation et son intégration dans la société rapidement prise en charge par des savants philanthropes de son temps (le professeur Daumer, le baron Von Tucher, le comte Stanhope et l'instituteur Meyer). Alors que le bruit court qu'il est en train de rédiger ses mémoires, Kaspar est l'objet de plusieurs tentatives d'assassinat, jusqu'à celle qui atteint son but, lorsqu'il est à Ansbach, en 1833.

Le film de Herzog suit la trajectoire de Kaspar, *grosso modo* depuis le moment où son geôlier l'arrache à sa cave et le jette dans le monde jusqu'à sa mort. Il est frappant que Herzog ne centre pas son film et s'attache au fond assez peu à ce qui a par contre passionné ceux qui se sont penchés sur l'histoire de Kaspar : ses origines, les modalités de son éducation, et les attentats sur la personne de Kaspar menant à sa mort. Bien sûr quelque chose de ces trois centres d'intérêt nous est donné à voir dans le film : une scène mentionne les différentes hypothèses à propos des origines de Kaspar ; on voit bien quelques scènes qui ressemblent à des scènes d'apprentissage (de la marche, de la civilité à table, du raisonnement logique) ; on voit le premier attentat fait sur Kaspar, qui échoue, et le résultat du second, qui réussit. Mais, contrairement à ce qu'on pourrait croire à lire le titre du film pour sa sortie américaine, aucun de ces points ne fait énigme dans le film, ou si l'on préfère, aucun de ces points ne semblent à proprement parler intéresser Herzog. Le film ne cherche pas à investiguer les origines de Kaspar (le nombre de minutes qui y est consacré est inversement proportionnel à la gigantesque littérature et au nombre infini d'hypothèses en tout genre sur ce sujet) — Herzog dira d'ailleurs plus tard avec dédain combien toutes les hypothèses cherchant à donner une origine noble à Kaspar lui paraissent farfelues et absurde. Il ne s'interroge pas sur son éducation, il n'en fait pas le cœur et la structure narrative du film (comme avait pu le faire, par exemple, Truffaut dans *L'enfant sauvage*). Les moments « d'apprentissage » sont en réalité des moments où l'on assiste moins à l'intégration de Kaspar aux règles et aux savoirs de la communauté

---

<sup>1</sup> La lettre, écrite en lettres gothiques, dit ceci : « Ce garçon m'a été confié en 1812, le 7 octobre, et je suis moi-même un pauvre journalier, j'ai moi-même dix enfants, j'ai moi-même assez de peine à me tirer d'affaire, et sa mère m'a confié l'enfant pour son éducation. » Le billet, rédigé quant à lui en lettres romanes, recommande : « Si vous l'élevez, son père a été un cheveu-léger. Quand il aura 17 ans, envoyez-le à Nuremberg au 6<sup>e</sup> régiment de *Schowilsche*. Là aussi son père a été. »

humaine dans laquelle il est tombé qu'à son étrangeté irréductible à l'égard des normes et des moeurs sociales. La première partie du film ne nous présente ainsi de scènes « pédagogiques » que tournées en dérision : ce sont des enfants qui apprennent des comptines auxquelles Kaspar n'entend rien ; la scène du repas que prend Kaspar avec la famille qui l'a recueillie, et où il découvre les usages en vigueur en la matière, est moins une scène pédagogique qu'une scène d'hospitalité. La seconde partie vient *après* l'apprentissage supposé du langage, de la musique et des moeurs. L'éducation, l'acculturation, l'incorporation des normes sont relativement absentes du film : la seule qui nous est donnée à voir précède le moment d'entrée de Kaspar dans le monde – c'est son geôlier qui lui apprend à marcher. En particulier, la relation à Daumer relève moins de la relation pédagogique (au juste, elle n'en relève pas du tout) que d'une sorte d'amitié paradoxalement fondée sur l'absence de communication et de réciprocité entre Daumer et Kaspar, sur leur étrangeté l'un pour l'autre. Enfin, la question de savoir qui attende à la vie de Kaspar et pourquoi est réglée d'emblée, et ainsi éludée comme question : on voit clairement que c'est le geôlier qui commet le premier attentat, et le second, qui conduit à la mort, est présenté comme l'accomplissement du premier, Kaspar revenant poignardé auprès de Daumer avec une bourse contenant un billet que le professeur lit à voix haute et qui dit « Hauser pourrait très exactement vous dire quelle apparence j'ai et d'où je suis. Pour lui éviter cette peine, je vous le dirai moi-même, et vous dirai même mon nom : M. L. O » (c'est à peu près ce qui a été effectivement écrit sur le billet). Sur ces trois points donc, origines, éducation, mort, le film passe rapidement (après le premier attentat, l'espèce de fonctionnaire ou de scribe tenant lieu de l'administration de l'ordre public joué par Clemens Scheitz affirme « On ne peut espérer quoi que ce soit quant à l'attentat ou les origines de Kaspar Hauser ») ; ces points apparaissent secondaires ; là n'est pas l'énigme pour Herzog. Où est-elle alors ?

Je pose une première fois ma thèse, de manière un peu abrupte : c'est le fait de vivre qui est pour Kaspar une énigme, c'est le fait d'exister ou d'être-au-monde qui, aux yeux de Kaspar, fait énigme pour lui-même. *L'énigme de Kaspar Hauser* ne renvoie donc pas, et n'explore pas (n'enquête pas sur) l'énigme qu'est Kaspar pour nous, qui nous penchons pour ainsi dire du dehors sur quelque secret caché dans cette existence si singulière (d'où vient-il ? Comment, par quels procédés, par quels miracles a-t-il appris à parler, à intégrer la civilité de la société allemande du début du 19<sup>e</sup> siècle ? Pourquoi et par qui est-il mort ?). L'énigme dont il est question dans le film est d'abord l'énigme que vit Kaspar vivant le fait de vivre (autrement dit, il faut entendre l'expression française au sens du génitif subjectif et non du génitif objectif) ; cette énigme n'est rien d'autre pour Kaspar que sa propre existence, c'est-à-dire le fait même d'exister, le fait d'être, son être-au-monde. Aussi le film n'enquête pas sur une énigme dans la perspective de sa résolution ; il se laisse hanter, contaminer, pénétrer par elle, il en est tout entier l'expérimentation.

C'est précisément ce qui me semble être au coeur des trois visions de Kaspar. Je vous les rappelle brièvement.

2.

Première vision (1h7'40" => 1h9'30).

Kaspar vit depuis ce qu'on suppose être un certain temps déjà chez le professeur Daumer (le film repose sur des ellipses qui font moins raccord que trou dans la narration). Assis tous deux sur un banc, Kaspar annonce à Daumer avoir fait un rêve. On comprend assez vite qu'on a affaire là à l'un des moments où Daumer comprend le moins ce qui arrive à Kaspar. Car Daumer s'en réjouit, il y voit un progrès, la capacité de Kaspar à ne plus voir dans ses rêves la réalité ; il rappelle à Kaspar que l'autre jour, il a cru avoir vu la femme du maître, alors qu'il était prouvé qu'elle était partie de la ville — sous-entendu : ce n'était qu'un rêve, et tu l'a pris pour la réalité. « C'est du Caucase dont j'ai rêvé », répond à peu près Kaspar. Autrement dit, j'ai rêvé de la réalité, d'une terre réelle, d'un lieu qui existe (et soi-dit en passant que je n'ai jamais vu pourtant : « à quoi ressembleraient les

rêves de quelque chose d'inconnu ? », demandera Herzog pour expliquer cette séquence). Kaspar lève la tête, la musique s'intensifie, et on voit défiler des images tremblotantes d'un étrange paysage — de vastes plaines truffées de maisons ou de temples, avec les montagnes au loin — pendant une quarantaine de secondes<sup>2</sup>.

Deuxième vision (1h29'30" => 1h30'50").

Kaspar vient de subir un premier attentat par celui qu'on identifie facilement comme son ancien geôlier. Alité, la blessure à la tête masquée d'un bandeau, il dit à Daumer et à son épouse : « Oui... il y a encore quelque chose que je dois signaler et qui n'a rien à voir avec l'attentat. Et je m'en souviens encore très précisément. » On voit alors un sorte de colline ou de montagne de pierre, nimbée de brouillard sur laquelle montent et descendent de nombreuses personnes. Kaspar dit, comme en voix off : « J'ai vu une montagne et beaucoup de gens. Ils y sont montés une véritable procession. Il y avait beaucoup de brouillard. Je ne voyais pas clairement. Et en haut, il y avait la Mort. »

Troisième vision (1h37'15" => 1h41'00").

On assiste à la mort de Kaspar, suite au deuxième attentat. Kaspar est à nouveau alité, les pasteurs luthériens, Daumer et sa famille autour de lui. Un pasteur demande à Kaspar : « si tu as quelque chose sur le coeur, dis-le nous maintenant. » Kaspar répond alors en racontant l'histoire de la caravane et du désert, une histoire dont il ne connaît pas la fin, ou plutôt, une histoire dont il ne connaît que le début (Kaspar avait évoqué cette histoire avec la femme de Daumer dans une scène qui ouvre la dernière partie du film marquée par les trois visions, et précède de peu la première d'entre elles). En réalité, ce n'est pas seulement, on va le voir, une histoire amorcée ; et d'abord ce n'est pas vraiment une histoire, c'est une vision : « Je vois une grande caravane qui traverse le désert, qui traverse les sables », commence par dire Kaspar. « Et cette caravane est guidée par un vieux Berbère. Et ce vieil homme est aveugle ». Et le spectateur voit alors défiler les images d'une caravane dans le désert, suivant un tremblement analogue, quoique moins intense et moins mystérieux, à celui de la première vision. « La caravane s'arrête à présent, car quelques-uns croient qu'ils se sont égarés, car ils voient des montagnes devant. La boussole ne peut leur dire comment continuer. Alors, le guide aveugle prend une poignée de sable et le goûte comme si c'était à manger. 'Fils', dit l'aveugle, 'vous faites erreur. Devant nous ce ne sont pas des montagnes. Ce n'est que votre imagination. Nous continuons vers le nord.' 'Oui'. Et alors ils continuèrent sans discuter. Et ils atteignirent la ville au nord. C'est là que se déroule l'histoire. Mais l'histoire proprement dite, dans cette ville, je ne la connais pas. » On voit que ce l'histoire racontée par Kaspar n'en est pas une : d'une part, je le disais, c'est au juste une vision plutôt qu'un récit (ou plus exactement c'est le récit de ce qui est vu) ; d'autre part, l'histoire à proprement parler nous dit Kaspar, se déroule dans la ville, et « je ne la connais pas », autrement dit, la vision de Kaspar nous laisse sur le seuil de l'histoire.

Ces trois visions sont énigmatiques. Non pas tant que leur interprétation soit comme telle délicate, qu'elles recèleraient quelque mystère ; c'est plutôt que ces visions insèrent dans le flux visuel du film un type d'images venues d'ailleurs et là sans raison apparente, contingentes à l'égard de l'espace-temps dans lequel se déroule l'histoire de Kaspar Hauser ; c'est plutôt qu'elles insèrent dans le flux sonore et signifiant (tant bien que mal) des paroles des personnages et de leurs échanges comme un langage venu d'ailleurs, qui fait césure et ouvre un trou par lequel le sens semble fuir. Autrement dit ces visions redoublent et concentrent, dans la matière visuelle et verbale

---

<sup>2</sup> Herzog a raconté à plusieurs reprises comment il avait produit ces images. Il s'agit d'un travail fait sur des images filmées par son petit frère, Lucki Stipetic, prise en Birmanie avec une caméra 8mm, que celui-ci voulait jeter, et que Herzog a repris pour les filmer à l'envers, à travers un écran transparent, avec une 35mm, jouant de la différence de vitesse entre les images filmées et la caméra filmant.

du film, l'énigme d'être en quoi consiste l'existence pour Kaspar. Comment, non pas la résoudre, mais en éprouver l'intensité propre et en déplier les effets ?

3.

Dans le livre qu'il a consacré à Werner Herzog et publié en 1982, Emmanuel Carrère en a donné une lecture suggestive. Je rappelle brièvement l'argument central de Carrère.

Pour Carrère, le cinéma de Herzog, en particulier avec *L'énigme Kaspar Hauser*, développe comme allégorie de la condition humaine l'expérience et les conséquences de la chute de l'âme humaine dans la prison du corps. La chute elle-même n'est montrée, selon Carrère, que dans Kaspar Hauser ; mais elle éclaire tous les personnages clés de Herzog. C'est le ton gnostique du cinéma de Herzog. Pour les gnostiques,

[L]a création ne peut être que l'œuvre d'un démiurge inférieur, méchant ou maladroit, ou les deux, qui, à l'insu du véritable Dieu, englué les étincelles divines que sont nos âmes dans une matière gluante, opaque, vouée au devenir et à la mort matérielle. ... Toutefois, du fond de cette prison, dans cette gangue où l'âme perd jusqu'au souvenir de ce qu'elle a été, des échappées apparaissent. Du vrai monde, l'homme entrevoit confusément des images, des reflets fugitifs.

Ainsi chez Herzog, selon Carrère, l'existence humaine est le résultat d'une chute de l'esprit dans la matière, provoquée par un mauvais démiurge qui, à l'insu de Dieu, a englué l'âme humaine, étincelle divine, dans un corps opaque voué à la mort et habité par les succédané de la mort à chaque instant (douleur, devenir, inévidance de l'être-dans-le monde). Cette perspective permet à Carrère de remonter en amont de la critique sociale mobilisée dans le cinéma de Herzog pour en dégager la dimension proprement *métaphysique*. La critique du monde social est en réalité seconde, et partie à la fois, d'une critique plus large, une critique du fait d'exister comme tel, en tant que douleur d'être au monde (titre du chapitre) — et dont l'existence sociale n'est qu'une déclinaison.

Il est exact, mais aussi insuffisant, de remarquer que Herzog critique la société, les rapports faux et violents qui découlent de la vie en collectivité et font obstacle à l'épanouissement de l'être humain. Mais, en se bornant à évoquer une opposition de type rousseauiste entre vie sociale et vie naturelle, on néglige tout le courant lié au postulat métaphysique schématisé plus haut. L'horreur de la vie sur terre n'est pas seulement la conséquence des perversions et des rapports de force qui se font jour sitôt que les hommes entreprennent de vivre ensemble que les forts oppriment les faibles ; elle tient au fait même d'être homme, de vivre dans un corps.

Les personnages herzogiens sont ainsi marqués de la douleur d'être au monde, parce qu'ils éprouvent de n'être pas du monde (p. 83) A cet égard, Kaspar est, selon Carrère, le personnage herzogien par excellence. Les personnages de Herzog, « et c'est pour cela que Kaspar est leur porte-parole, n'ont, avant tout, pas l'habitude » (p. 87).

C'est dans cette perspective que Carrère interprète les visions de Kaspar. Par morceaux, par à coups, se fait jour la possibilité de conquérir quelque chose du monde pur perdu avec la création, quelque chose du paradis : non pas la possibilité de conquérir, de retrouver ou d'accéder à un autre monde ; mais la possibilité, dans la vie misérable sur terre, d'en saisir quelques fragments, sans que cela ne change, mais au contraire confirme, la condition humaine constitutivement déçue. « Nous voyons le paradis, sans doute, mais aussitôt, nous nous voyons le voir, du fond de notre geôle. Herzog nous rappelle avec amertume que nous n'y sommes pas, que notre élan est forcément contenu dans d'étroites limites. » (p. 101)

Elles sont les fragments d'un paradis, ou d'une « patrie », une « patrie plus haute » (Novalis, cité p. 101), qu'indiquent les « troubles de l'âme ». A cet égard, la vision exemplaire à ses yeux,

métaphore de la signification de toutes les autres, c'est celle que le réalisateur nous donne en suivant le mouvement du regard de Kaspar enfermé dans sa tour, au début du film, et regardant à travers une meurtrière un lambeau de paysage lumineux.

4.

La lecture de Carrère a le mérite de voir dans l'oeuvre de Herzog quelque chose qui déborde la stricte ambition de critique sociale et politique de la modernité (qui est aussi présente, par ailleurs), dans Kaspar du moins, ou plutôt, quelque chose qui l'ancre dans un problème plus profond sans lequel on risque de manquer la modalité même de la critique sociale et politique mise en oeuvre par ce film, et qui n'est pas celle qu'on croit ou qu'on pourrait croire (critique de la rationalité positiviste de la modernité, etc.). Mais, quoi qu'elle s'en défende, une telle lecture donne à cette métaphysique une tournure théologique : l'expérience métaphysique des personnages de Herzog est recodée dans les termes d'une passion dont la chute livre la clé – « tous ses films sont des Passions », écrit Carrère. Singulièrement, Carrère fait aussi de Kaspar, et des personnages de Herzog, des victimes d'une malédiction – métaphysique, certes, mais tout de même une malédiction. C'est ainsi qu'il réduit du même coup la critique sociale à une critique morale : la société n'est que l'une des dimensions du malheur qui frappe l'existence humaine, et même, de ce qui la rend mauvaise.

Mais surtout la lecture de Carrère ne permet pas au fond de suivre précisément les visions de Kaspar : pourquoi ces visions-là ? Pourquoi ces récits qui accompagnent les deux dernières ? Pourquoi le Caucase pour la première ? Symptomatique à cet égard est le fait que Carrère convoque, pour en rendre raison, une vision qui n'en est pas une, mais qui est un mouvement du regard accompagné par la caméra — celui de Kaspar dans sa tour. Ce qui se joue ici demande de suivre une autre piste, qui engage l'expérience même que nous pouvons faire du film dans son ensemble. C'est ce que j'aimerais tenter maintenant.

5.

Dans le commentaire en doublure du film qu'il donne à l'occasion d'une discussion avec Normann Hill, Herzog dit ceci :

J'ouvre le film sur des images étranges, car j'étais fasciné. A quoi ressemble le monde quand on le voit pour la première fois ? A quoi ressemble un arbre ? A quoi ressemble un champ de seigle ? Quelle est cette beauté qui règne sur la Terre ? Quelles sont les énigmes de la Création ? Quel effet ça ferait de voir tout ça pour la première fois ?

Ces mots évoquent le texte d'un formaliste russe, Viktor Chklovski, un temps proche de Roman Jakobson, « L'art comme procédé » (1917) et la lecture qu'en a donnée Carlo Ginzburg dans un article repris dans le volume *A distance*, un article intitulé « L'étrangement ». Je cite Chklovski cité par Ginzburg :

Pour ressusciter notre perception de la vie, pour rendre les choses à nouveau sensibles, faire de la pierre une pierre, il existe ce que nous appelons l'art. La fin de l'art est de nous procurer une sensation de la chose, mais une sensation qui soit une vision, et non pas seulement une reconnaissance. Pour parvenir à ce résultat, l'art utilise deux procédés : l'étrangement des choses et la complication des formes, par laquelle il cherche à rendre la perception plus ardue et à en prolonger la durée<sup>3</sup>.

Chklovski appuie sa thèse sur une nouvelle de Tolstoï, mais aussi sur un genre, ou un sous-genre littéraire, celui des devinettes, indique Ginzburg — ou, autrement dit, des énigmes. Les devinettes,

---

<sup>3</sup> Ginzburg, p. 16.

ou les énigmes, nous font voir les choses qui vont de soi pour nous d'un regard neuf parce qu'inévident, comme vu par un étranger, c'est-à-dire par quelqu'un qui les verrait pour la première fois. Ainsi les *Pensées* de Marc-Aurèle, selon Ginzburg, peuvent être vues comme des manières de devinettes.

De même que l'on peut se représenter une friandise ou tout autre mets en se disant : « ceci est le cadavre d'un poisson, ou d'un oiseau, ou d'un cochon », ou bien : « ce Falerne est le jus d'un grappillon », ou bien encore « ce lactilave [bande appliquée sur la tunique des sénateurs dans la Rome antique] est du poil de brebis trempé dans le jus d'un coquillage », ou se dire de l'accouplement : « C'est le frottement d'un boyau et une sécrétion de liquide gluant accompagnée d'un spasme »

*Pensées*, VI, 13, cité par Ginzburg p. 20

Autant de démystifications procédant par estrangement, mise à distance provoquant un regard neuf sur des choses que nous appelons autrement, et qui dépliées sous ces mots et sous ce regard, nous paraissent d'abord comme étranges et dans leur nudité première, c'est-à-dire nous les rendent, à la fois, plus énigmatiques et plus réelles.

Dans son commentaire, Ginzburg identifie, dans la littérature et la philosophie, deux voies possibles d'un tel procédé, artistique, d'estrangement :

- critique morale et sociale (Marc-Aurèle, La Bruyère, Tolstoï) => dégager une vision de notre propre expérience plus profonde que toutes les représentations que nous en avons et qui fait voir tout autrement, dans sa réalité brute, ce que nous ne pouvons reconnaître qu'en le méconnaissant ;
- expérience d'une immédiateté impressionniste (Mme de Sévigné, Proust) => restituer les choses telles qu'elles nous apparaissent dans l'ordre de notre vision première, et non suivant la connaissance de leurs causes et le savoir que nous en avons. Ainsi Elstir selon Proust, cité par Ginzburg p. 32-33 : « Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective ».

Il me semble que, dans ce film, Herzog se donne un projet analogue à ces deux voies d'exploration artistique de la réalité première. Analogue, mais pas identique ; comme s'il construisait une troisième voie.

6.

Nous ne voyons jamais le monde qu'à une seconde fois. Notre première rencontre est constitutivement refoulée par l'épaisseur d'un acquis originaire, d'un oubli premier sur fond duquel se constitue le moindre de nos souvenirs, toujours déjà pris dans le remaniement symbolique que l'ordre du langage et de la culture, l'ordre social de la communauté humaine, impose à notre expérience. Que fait, en ce sens, le film de Herzog au juste ? Herzog nous donne à voir et à sentir une expérience *effective* de la naissance, c'est-à-dire d'une véritable *rencontre*, du monde par Kaspar – du monde de la nature, et du monde social — véritable rencontre ou rencontre par excellence en ceci que la naissance par définition première, unique, et irréductible. Il nous donne accès à un point de réel jamais vécu, et à proprement parler invivable, sur le rejet duquel nous nous constituons comme sujet humain, membre d'une communauté symbolique humaine donnée : la violence de notre première rencontre du monde, c'est-à-dire d'une rencontre inanticipée et inanticipable, une rencontre pour laquelle nous ne sommes en rien préparés, à laquelle nous sommes livrés sans moyen de nous y essayer, de nous l'imaginer, de l'appréhender, bref, à laquelle nous sommes livrés sans défense — quelque chose comme ce que nous avons vécu, sans le vivre, à notre naissance.

C'est en ce sens qu'on peut comprendre la « chute » dont Carrère faisait grand cas. « Mon apparition en ce monde a été une chute brutale », dit Kaspar Hauser dans le film de Herzog. De quoi s'agit-il au juste ? Non pas du *sentiment* d'être perdu dans un monde qui lui reste irréductiblement étranger et qui n'assure l'accomplissement de son histoire mondaine que par son exclusion définitive ; il s'agit d'une *frappe sensible*, ou, mieux, d'un affect. *L'énigme de Kaspar Hauser* donne à voir la chute de Kaspar comme une rencontre : il tombe moins *dans* le monde qu'il ne tombe *sur* lui, comme quand on dit qu'on « tombe sur quelqu'un ». Comment ne pas penser, plutôt qu'aux gnostiques, à l'allégorie de la caverne, quand on assiste à l'arrachement de Kaspar hors de sa cave ? Mais c'est une sortie de la caverne qui escamote les médiations de la *paideia* : Kaspar ne passe pas par les étapes de l'appréhension progressive du monde réel, il s'y heurte d'un coup ; *il est à l'événement de sa naissance au monde*.

7.

Comprendre ce point suppose de prendre toute la mesure de la différence qui distingue les enfants sauvages et Kaspar Hauser — en soi, mais pour Herzog lui-même. Là encore dans son commentaire du film, Herzog remarque que les enfants sauvages ont une éducation, des habitudes en somme, celles qu'ils ont contractées dans la société des loups, ou dans le milieu naturel qui était le leur.

Herzog fait ici fond sur le *topos* de l'anthropologie philosophique moderne, suivant lequel la déficience du petit d'homme, son impuissance native, est la condition par laquelle l'humain s'assure, via son éducation et sa culture, sa dignité propre, voire sa supériorité, par rapport au reste du vivant : de n'être initialement adapté à rien, le devenir humaine de l'homme revient à acquérir, par la société, ses techniques et son langage, la possibilité de s'adapter à tout ; l'absence d'instinct se retourne en liberté, le désaccord avec le monde en domination, réduction du monde à l'état de moyen<sup>4</sup>. L'humain n'a rien en propre, et c'est cet impropre qui est son propre, sa grandeur, la marque et le moyen de sa supériorité. Ce *topos* émerge comme tel à la Renaissance, dans un texte comme le *Discours de la dignité de l'homme* de Pic de la Mirandole, qui reprend le mythe de Prométhée, présent dans la culture grecque de Hésiode à Platon en passant par Eschyle, pour en faire un motif proprement anthropologique. Il est repris à l'époque moderne, intégré aux paradigmes philosophiques et scientifiques du temps, pour marquer la différence entre l'humain et l'animal, via l'éducation comme intégration de la société et de ses puissances propres (technique et langage avant tout). C'est dans ce cadre que sera repérée et théorisée la déficience des enfants sauvages comme déficience d'enfants ayant grandis en dehors de la société et dont les pathologies sont dès lors considérées comme acquises plutôt qu'innées (cf. le rapport d'Itard sur Victor de l'Aveyron, jusqu'aux reprises contemporaines de ce problème chez Lacan ou Lucien Malson). Je ne m'attarde pas sur ce point.

Ce qui m'intéresse, c'est que la conception des enfants sauvages mobilisées par Herzog dans son commentaire repose sur une profonde torsion imprimée à ce *topos*, qu'on trouvait déjà chez Montaigne. Dans l'*Apologie de Raymond Sebon* (Livre II, ch. 12), Montaigne objectait en effet deux choses à cette thèse centrale de l'anthropologie philosophique moderne naissante : la première, c'est que les animaux ne sont pas moins capable d'intelligence, de liberté, de technique et d'adaptation que les humains — Montaigne, précurseur d'une éthologie perspectiviste ; la seconde, et c'est celle qui m'intéresse ici, c'est que les humains ne sont pas, en réalité, dépourvus de toute ressource à la naissance.

ces récriminations-là [contre le sort initial de l'humain à sa naissance] sont injustifiées ; il y a dans l'organisation du monde une plus grande égalité et un rapport plus uniforme. [La faiblesse de notre naissance se trouve à peu près en la naissance des autres créatures - éd. 1581 et 1588].

---

<sup>4</sup> Voir sur ce point Bertrand Ogilvie, *La seconde nature du politique*, Paris, L'harmattan, 2012.

Notre peau est pourvue, aussi suffisamment que la leur, de solidité pour [résister] aux injures du temps : témoins tant de nations qui n'ont encore fait aucun essai de l'usage des vêtements. Nos ancêtres gaulois n'étaient guère vêtus ; les Irlandais, nos voisins, ne le sont pas davantage sous un ciel très froid. Mais nous jugeons mieux cela par nous-mêmes, car tous les endroits de la personne qu'il nous plaît de découvrir au vent et à l'air se trouvent aptes à le supporter : le visage, les pieds, les mains, les jambes, les épaules, la tête, selon que la coutume nous y invite [...].  
II, 12, 555

Ainsi les enfants sauvages suivant Herzog ne sont pas la preuve de notre déficience hors de la société, mais la preuve d'une plasticité radicale qui rend l'humain capable d'adopter jusqu'aux moeurs des sociétés lupines.

Il est précisément frappant que Kaspar ne soit pas un enfant sauvage, parce qu'il n'a précisément pris aucune habitude. C'est en ce sens que Herzog remarque, toujours dans le commentaire qu'il donne à Norman Hill, que Kaspar ne peut pas être déformé (1h16), et que c'est là que se joue quelque chose comme, ce sont les mots hésitants de Herzog lui-même, sa « dignité radicale » — dignité radicale de Kaspar (dignité à la racine) *versus* dignité destinale de l'humain pour les modernes. Tout se passe en effet comme si Kaspar se tenait sur le seuil : sur le seuil du devenir sujet de l'humain en animal ou en homme ; à la racine même de la bifurcation vers la culture animale ou vers la culture humaine.

La première vision de Kaspar concentre peut-être cette différence entre Kaspar et les enfants sauvages. Il faut en effet prêter attention à ce qui peut n'apparaître que comme un détail : Kaspar rêve du Caucase. On sait que, dans les différentes variations que nous possédons du mythe de Prométhée chez les Grecs ou de ses versions dans les populations non indo-européennes d'Eurasie, ce personnage est rattaché au Caucase. Hésiode comme Eschyle en particulier racontent que le châtement infligé par Zeus à Prométhée pour avoir volé le feu aux dieux et à l'avoir donné aux hommes (et avec le feu, la capacité technique) fut de l'enchaîner au mont Caucase. D'autres récits en font un personnage issu du Caucase. Et Kaspar rêve du Caucase, d'un Caucase habité de temples (en réalité birmans, mais c'est secondaire et surtout inconnu pour un spectateur du film) — mais un Caucase sans hommes, sans dieux, et surtout sans Prométhée. Kaspar, en amont de la donation de la technique permettant aux humains de survivre en s'adaptant, malgré leur déficience ontologique native, aux différentes rencontres imposées par le monde.

Ainsi ne peut-on être étonné de la scène célèbre où il prend un nourrisson par la main puis dans ses bras : « *Mutter, ich bin von allem abgetan* ».

8.

Il me semble que c'est en ce sens que Deleuze a pu dire d'Herzog qu'il était métaphysicien. Je rappelle ce passage de *Cinéma 1* :

Herzog est métaphysicien. C'est le plus métaphysicien des auteurs de cinéma (si l'expressionnisme allemand était déjà pénétré de métaphysique, c'était dans les limites d'un problème du Bien et du Mal indifférent à Herzog). Quand Bruno pose sa question : où vont les objets qui n'ont plus d'usage ?, on pourrait répondre qu'il vont normalement à la poubelle, mais cette réponse serait insuffisante parce que la question est métaphysique. Bergson posait la même question, et répondait métaphysiquement : ce qui a cessé d'être-utile commence à *être*, tout simplement. Et, quand Herzog remarque : celui qui marche est sans défense, on pourrait dire encore que le marcheur est en effet démuné de toutes forces par rapport aux autos et aux avions. Mais, là encore, la remarque était métaphysique. « Absolument sans défense », c'est la définition que Bruno donnait de lui-même. Le marcheur est sans défense, parce qu'il est celui qui commence à être, et n'en finit pas d'être petit. C'est la marche de Kaspar, la marche de l'innommable.



Mais il ne faut pas s'y méprendre : le fait d'être sans défense n'est pas une expérience en défaut. L'existence de Kaspar a beau être dure et difficile — il dit préférer sa vie au cachot, à Lord Stanhope et à ses invités — elle n'en affirme pas moins cette absence de défense comme une puissance positive propre, ce qui ne veut pas dire du tout la retourner et la dépasser en moteur d'adaptation, mais l'activer comme telle en puissance d'indifférence et d'affirmation absolument singulière. Être sans plus, être à l'état pur, être sans raison d'être, juste être, qui frappe d'étrangeté et d'inévidance les *manières* d'être, toutes les manières d'être, la socialité comme tel, comme ensemble de jeux de rôle.

Aussi la chute n'est pas quelque chose qui a eu lieu une fois pour toute, au début du film, mais constitue, dans *Kaspar*, la modalité même de son absence de manière d'être au-monde, autrement dit la nature même de ce que veut dire être tout court (cf Carrère qui dit que *K Hauser* est le seul film où l'on voit, où l'on assiste à la chute => ambigu : soit parce que le moment où il sort de sa cave est une chute ; soit parce que tout le film est une chute répétée, une succession de chutes). Kaspar : chute perpétuelle sur le monde => rencontre répétée, dans sa primitivité et son originalité continuée, du monde comme hétérogénéité radicale, différence en soi (différence non seulement du sujet humain d'avec le monde, mais différence de la personne d'avec soi).

9.

Dans ses livres sur le cinéma, Deleuze distingue deux modalités de l'endurance de la rencontre chez Herzog : par le Grand ou par le Petit. Le Grand et le Petit renvoient à la distinction entre deux formes de l'image-action au cinéma. La première est la grande forme : elle inscrit l'action dans une lutte, un duel avec la situation de départ, qu'elle modifie en retour. On va de la situation (initiale) à la situation (modifiée) par l'intermédiaire de l'action (qui modifie la situation). S-A-S'. Ainsi une première série de personnages de Herzog (Fitzcarraldo et Aguirre, avant tout) peuvent être envisagés selon ce rapport d'un duel ou d'une lutte de l'action avec le milieu.

Un homme de démesure hante un milieu lui-même démesuré, et conçoit une action aussi grande que le milieu. C'est une forme SAS', mais très particulière : en effet, l'action n'est pas requise par la situation, c'est une folle entreprise, née dans la tête d'un illuminé, et qui paraît être la seule à pouvoir égaler le milieu tout entier.

L'important est ici que ces héros démesurés qui affrontent l'illimité de la Nature et qui en assument la rencontre, égalent le milieu par la Vision. C'est une tout autre modalité de rencontre que la petite forme d'image-action engage. « Petite » ne veut pas dire de moindre importance, mais renvoie d'abord à un bouleversement du rapport situation-action :

Cette fois, c'est l'action qui dévoile la situation, un morceau ou un aspect de la situation, lequel déclenche une nouvelle action. L'action avance en aveugle, et la situation se dévoile dans le noir ou dans l'ambiguïté. D'action en action, la situation surgira peu à peu, variera, s'éclaircira finalement ou gardera son mystère.

C'est une autre série de personnages qui correspondent chez Herzog à cette deuxième forme ASA' : « Ce ne sont plus des « conquérants de l'inutile », mais des êtres inutilisables. Ce ne sont plus des illuminés, mais des débiles, des idiots. » Mais précisément pas des idiots impuissants ou victimes d'une quelconque domination. Des idiots dotés de leur puissance propre d'endurer la rencontre du monde : « un tact élémentaire » (les sourds-muets, Kaspar). Le tact renvoie à ce morceau par morceau, au tâtonnement, au petit à petit, qui ne supporte l'invivable de la rencontre qu'en se faisant au plus petit, au plus infirme, par soustraction presque. Peut-être est-ce là qu'est l'expérience métaphysique la plus pure : c'est par soustraction que l'être comme tel, l'être tout court peut être touché :

quand Herzog remarque : celui qui marche est sans défense, on pourrait dire encore que le marcheur est en effet démuné de toutes forces par rapport aux autos et aux avions. Mais, là encore, la remarque était métaphysique. « Absolument sans défense », c'est la définition que Bruno donnait de lui-même. Le marcheur est sans défense, parce qu'il est celui qui commence à être, et n'en finit pas d'être petit. C'est la marche de Kaspar, la marche de l'innommable.

C'est que la marche est l'expérimentation de la rencontre pure de l'espace comme morceau d'être, ou comme être qui ne peut être enduré que morceau par morceau, dont la rencontre n'est supportable que de bout en bout, fragment par fragment. Le marcheur s'expose à l'être qu'il ne peut qu'appréhender tactilement, c'est-à-dire par espace – au juste par morceaux d'espace.

10.

Bertrand Ogilvie, dans un texte décisif sur Fernand Deligny, remarque que, si, à côté des cinq sens que nous connaissons, le sixième est celui de l'histoire, les autistes nous en révèlent un septième : le sens de l'espace. Refusant, selon Deligny, de s'engager dans la voie de la symbolisation, de la culture et de la communication, c'est-à-dire refusant la greffe de « l'appareil à langage », les autistes manifesteraient un « appareil à repérer », qui les rend sensible aussi bien aux trajets coutumiers entretenus avec soin par les habitants des territoires du réseau de la tentative des Cévennes, qu'aux croisements de ces trajets (les « chevêtres »), indépendamment de toute signalétique ou, plus largement même, de toute marque visible. On remarquera que, là aussi, c'est d'une exposition sans défense à l'être, à la rencontre du monde, dont il s'agit. En effet, suivant Ogilvie lecteur de Deligny, si l'humain se caractérise par une déficience originelle, l'autiste se tient à « l'interstice » entre la nature et la culture, en-deçà de la prothèse symbolique offerte par le monde socialisé. On peut peut-être aller jusqu'à dire que c'est sur une telle limite qu'il fait l'expérience, avec le repérer, de quelque chose comme l'espace pur, à savoir un espace asymbolique, « sans autrui ». Faut-il s'étonner que Deligny ait, dès *Nous et l'innocent*, porté une attention toute particulière au rapport que les enfants entretenaient avec leurs mains ? Evoquant l'enfant autiste qui lui a été confié en 1966, Jean-Marie J dit Janmari, et qui le conduit à initier la tentative des Cévennes à la fin des années 1960, Deligny écrit que « ses mains sont en quelque sorte mains d'aveugle. Il voit et pourtant il palpe dans cette nuit qui n'est d'ombre mais de silence. » C'est que le regard enveloppe comme l'une de ses virtualités les plus probables l'expérience de la réciprocité, du voyant-vu, du se voyant vu par autrui, autant dire la voie du symbolique dans laquelle précisément l'autiste ne s'est pas engagé. Mais tout autant, il faut dire que cette expérience autistique de l'espace sans autrui constitue un « point de voir », qui nous révèle à nous-mêmes, humains symboliques, un élément de notre existence comme êtres d'espace pur : la pure extériorité du visible en soi, sans relief ou doublure des choses offerts par l'intériorisation du point de vue d'autrui. C'est, à cet égard, tout l'inverse d'une possession à distance. Le « point de voir », écrit Deligny, c'est le point de « ceux qui souhaitent vraiment être dans ce qu'ils voient », plutôt qu'être vus du point de vue de ceux auxquels ils pourraient s'adresser ; c'est un point depuis lequel ou dans lequel s'expérimente, dans sa positivité, la rencontre du réel en tant qu'irréductible à sa symbolisation c'est-à-dire à son inscription dans un système culturel et signifiant déterminé. En ce sens le « point de voir » autistique affirme l'obstination de la rencontre contingente de l'être, qui s'éprouve dans une appréhension de l'existence morceau par morceau.

Ne retrouve-t-on pas, d'une autre manière une telle expérience chez Kaspar ? Ses visions ne sont pas grandioses ; elles livrent moins des paysages (comme dans *Aguirre* ou *Cœur de verre*) que leurs lambeaux ; elles fonctionnent à l'aveugle et au toucher, seule façon de supporter les puissances de l'être « tout simplement », plus profondes que la souffrance et la joie, les plaisirs et les peines.

11.

Nous autres, êtres symboliques et de langage, êtres de culture et de communauté humaine, êtres d'histoire, sommes obsédés par la mort. Notre propre fin fait l'objet non seulement d'une obsession individuelle et collective, mais d'un élément moteur avec et contre lequel nous nous instituons comme sujets individuels et collectifs, comme société et comme personne. La contingence de ce que nous sommes, de notre expérience, du fait de notre existence, nous la projetons dans une mort à venir, que ce que nous devenons au regard d'autrui conjure et dénie, dans les traces que nous laissons sur terre et dans la mémoire des autres.

Il est connu que Montaigne ait cherché à déjouer ce qui relève, à la lettre, d'une sorte de fuite en avant — une fuite en avant du fait d'être qui trouve refuge dans ce que nous appelons nous-mêmes, notre subjectivité, notre personnalité. On a souvent mal compris la célèbre formule l'assertion fameuse de Montaigne, « que philosopher c'est apprendre à mourir ». Il ne s'agit pas exactement d'inviter à penser sa vie depuis sa fin, la mort, mais de construire un autre rapport à la mort qui nous en libère, en la convertissant en puissance de vie, en révélatrice du vif de la vie. Il s'agit plutôt de s'y exercer, de s'y « essayer », comme dit Montaigne dans un autre chapitre des *Essais* qui tourne autour de sa chute de cheval — tiens donc, une chute, là encore. Non pour se complaire dans la fascination morbide pour le moment où nous ne serons plus, mais pour restituer notre extrême sensibilité à la contingence du fait d'exister : que la mort ne soit pas *à venir* mais *présente*, comme le point même qui rend chaque instant de notre vie unique et singulier, radicalement original, voilà ce qu'en permet l'exercitation — du reste impossible à expérimenter pleinement prévient Montaigne. Dans *Les désarçonnés*, Pascal Quignard a touché au cœur de ce chapitre des *Essais* :

Même si Montaigne, à deux reprises, dans la relation extraordinaire qu'il fait de son accident de cheval, parle d'essai de la mort, l'expérience propre à l'humain est beaucoup plus profondément travaillée par le « sans expérience » de la naissance. [...]

Je veux penser dans ce livre, dans cette loque toute naissante, toute sanglante de débuts et d'ébauches, cette « expérience » qui ne peut se répéter même une fois, cette expérience hors de toute expérimentation. La vie de chacun n'est pas une tentative d'être. Elle est l'unique essai. Notre naissance est unique, extrêmement fragile et périlleuse, semelfactive, esseulante, esseulée, singulière, infiniment commençante : elle est l'unique expérience.

Pascal Quignard, *Les désarçonnés* [2012], p. 64-65.

Parvenir au point où chaque instant devient irréductible, vécu comme ne revenant plus jamais, ou plutôt, car c'est là encore une détermination trop négative, en creux, du vif du vivant : vivre chaque instant comme l'absolument premier, à l'état naissant, nouveauté pure ou commencement absolu, auquel nous sommes dès lors exposé sans défense — sans moyen de l'anticiper, de le raccorder au passé.

La seconde vision de Kaspar nous présente peut-être une assez plate allégorie de la condition humaine — nous nous avançons vers la mort. Mais ce qui importe dans cette seconde vision tient au statut de ce que voit Kaspar (et le spectateur avec lui) : il s'agit d'un souvenir. La dénégation/projection de la contingence radicale de la rencontre de l'être, du fait d'exister, de sa singularité répétée en chaque instant, n'est qu'un souvenir, pour Kaspar.

Rien d'étonnant à ce que Kaspar, non seulement ne parvienne pas à continuer l'histoire dont il ne se souviendrait que du début, mais aussi, mais surtout, se tienne sur son seuil : l'histoire commence après, après la marche, le déplacement perdu dans le désert, dont seul un aveugle peut connaître l'orientation. C'est qu'il faut être aveugle pour croire à la destination et à l'histoire ; en Kaspar, la vie comme énigme, contingence étrange répétée, rature l'histoire. Vision d'une marche dans

l'existence à l'aveugle qui seule en saisit toute l'intensité, plutôt que projection mentale de la contingence dans l'avenir déterminant le sens du présent, aveugle au vif du vivant, à la marche à tâtons.

L'origine, la fin, l'histoire : trois reconnaissances-méconnaissances de la contingence du fait d'exister raturées par Kaspar, qui l'affronte de plein fouet — dignité radicale.