

AVANT-PROPOS

Vilém Flusser (1920-1991) a rencontré Edith Barth, sa future femme, à l'âge de 15 ans, en 1935. Les expériences qu'ils ont partagées par la suite, dans l'incertitude de l'avant-guerre, puis leur départ suite à l'invasion de Prague par les nazis en 1939, ont cimenté entre eux un lien émotionnel extrêmement fort qui est resté inchangé, même après la mort tragique de Vilém en 1991.

Flusser a fui Prague en mars 1939 avec la famille Barth pour aller à Londres, où ils passèrent une année avant d'émigrer au Brésil, par crainte que les nazis n'envahissent l'Angleterre. Son père, Gustav Flusser, avait reçu une proposition de la part de l'université hébraïque de Jérusalem, mais avait choisi de rester à Prague, croyant que la situation ne serait pas aussi mauvaise que d'aucuns l'annonçaient. Malheureusement, toute la proche famille de Vilém Flusser a péri dans les camps d'extermination, son père Gustav, sa mère Melitta et sa jeune sœur Ludvika, âgée de dix-sept ans.

Dans sa hâte de quitter Prague, Flusser ne put prendre avec lui que deux objets : un petit livre de prières juives, que lui avait donné sa mère à la dernière minute, et un exemplaire du *Faust* de Goethe. Les quatre années entre la rencontre de sa future femme et sa fuite furent une période de confusion et de fragmentation. Dans son autobiographie, *Bodenlos*¹, Flusser décrit le sentiment croissant de déracinement de la communauté juive de Prague durant ces années qui précédèrent l'invasion nazie. L'absurdité et la fragmentation philosophique et culturelle qui en résultait, engendrées par l'arrivée imminente des nazis, l'ont marqué si profondément que c'est devenu par la suite l'un des axes importants de son projet d'existence : pour lui le sentiment de déracinement

1 *Bodenlos* (Sans fondement, littéralement : sans sol ferme), São Paulo, Anna Blume, 2007.

se manifestait au travers de l'expérience immédiate du caractère absurde de l'existence, ainsi que d'une perte de sens, ce qui l'a poussé dans une recherche pour trouver un nouveau sens à la vie et à la condition humaine. Dans un bref autoportrait, écrit en 1969, intitulé *Em busca de significado*², il décrit les trente années qui précèdent dans un style ramassé, mais poétique :

« Je suis le fils de juifs pragoïsbourgeois, aisés et intellectuels ; j'ai passé mon enfance et mon adolescence dans l'atmosphère artistique et spirituelle enivrante du Prague de l'entre-deux guerres. J'ai survécu, assommé, au stupide et bestial « tremblement de terre » nazi (qui a englouti mon monde, c'est-à-dire non seulement mes proches et mes biens, mais aussi l'échelle de valeurs qui structurait mon monde). La fureur des événements m'a recraché au Brésil – ce qui était une situation informe, plastique, dans tous les sens du terme, y compris dans le sens ontique, une situation de faim et de soif. J'étais recraché au Brésil à un âge malléable et assimilable, j'ai donc passé les trente dernières années de ma vie à la recherche de moi-même au Brésil et à la recherche du Brésil en moi. Si vivre c'est essayer de s'orienter, alors j'ai vécu intensément, c'est-à-dire d'une manière philosophique. Mais si vivre est être orienté, alors je n'ai pas encore commencé à le faire, en m'engageant. J'ai été disponible toute ma vie, et le suis toujours. [...] Si je ne me suis pas trouvé moi-même dans le Brésil, ou le Brésil en moi, c'est parce que je n'ai pas trouvé le fondement de mon être au monde. En le formulant ainsi, mon échec prend une couleur religieuse. Ma vie a été une vie sans religion mais à la recherche d'une religion ; peut-être est-ce là une définition de la philosophie, ou du moins d'un type de philosophie ? Je suis un échec parce que je vis la philosophie, ce qui équivaut à dire que la philosophie est ma vie. »

2 « Em busca de significado » (À la recherche d'un sens), *Rumos da Filosofia Atual no Brasil*, São Paulo, Edições Loyola, 1975.

Cette citation illustre quelques-uns des aspects essentiels que le lecteur va rencontrer dans cette *Histoire du diable*, quoique sous une forme allégorique. La première version de ce livre a été écrite en allemand en 1958, à l'époque où Flusser commençait à s'engager sur la scène intellectuelle brésilienne. Les années entre son arrivée au Brésil et la fin des années 1950 furent des années d'intenses études en autodidacte, mais aussi des années d'isolement intellectuel. Pendant ces années, il travaillait le jour comme comptable dans une usine de radio transistor et les soirées lisait sans arrêt. Il est important de rappeler ici que Flusser n'a jamais été diplômé d'une université. Malgré son année de baccalauréat commencée à Prague avant de partir, et ses deux semestres à la London School of Economics, à Londres, il n'a jamais suivi de cursus universitaire officiel, préférant étudier seul. Pendant cette période, encouragé par Edith, qui était désormais son épouse, Flusser n'a pas arrêté de lire et d'écrire. Au début des années 1950, il écrivit différents essais et en 1957 il termina sa première monographie, *Das Zwanzigste Jahrhundert*, qui ne fut pas publiée. Ce texte touchait de nombreux thèmes, d'une façon moins élaborée, qu'il inclurait plus tard dans son *Histoire du diable*.

Le principal contact intellectuel alors pour Flusser était son compatriote Alex Bloch, un penseur et un esprit libre, qui s'est lui aussi retrouvé au Brésil après avoir fui la terreur nazie. Le dialogue entre Flusser et Bloch était intensément philosophique, et Flusser cite Bloch comme l'une des principales influences de son développement, avec sa femme Edith et son cousin David Flusser, avec lequel il a correspondu toute sa vie. Dans les années 1950, lors de l'un de ses nombreux voyages intellectuels, alors qu'il travaillait comme premier assistant d'un moine bouddhiste, Bloch fit découvrir à Flusser le bouddhisme zen, et tous deux allaient bientôt le pratiquer et l'étudier. Flusser par la suite poussa Bloch à abandonner cette pratique. Cependant, l'étude du bouddhisme zen, ainsi que du Veda, eut un effet profond

sur Flusser, qui en fait l'amena à écrire une *Histoire du diable*, dans l'intention de confronter les valeurs culturelles orientales et occidentales. Flusser et Bloch divergeaient sur bien des points de philosophie, mais comme Flusser l'affirme dans *Bodenlos*, ils étaient d'accord sur deux choses : la nature sans fondement de l'existence humaine et la nécessité d'existentialiser le néopositivisme. Par conséquent, ces concepts servent de matrices pour cette *Histoire du diable*.

Après avoir terminé le premier manuscrit en 1958³, il fallut à Flusser sept ans avant d'en publier une seconde version, écrite cette fois en portugais. Dans les années 1960, il avait commencé à enseigner à l'école polytechnique de l'université de São Paulo grâce à l'entremise de Milton Vargas, qui devint son meilleur ami et son correspondant. À partir de septembre 1961, il commença à publier des articles dans le supplément littéraire du quotidien *O Estado de São Paulo*. Ces activités l'amènèrent en fait à devenir un membre de l'Institut brésilien de philosophie, et à y donner des conférences. Cela a inauguré la première période d'intenses productions intellectuelles de Flusser. Entre 1961 et 1965, il produisit cinq livres, douze cours (qui étaient chacun une série de dix à vingt essais, écrits en vue d'une publication ultérieure, mais qui ne furent jamais publiés), cinquante-six textes pour les journaux, seize pour les revues philosophiques, dont le magazine de l'Institut brésilien de philosophie et celui de l'Institut de technologie et d'aéronautique, ainsi que nombre d'essais indépendamment de toute commande, qui restent inédits à ce jour. En fait, son niveau de production est resté intense tout au long de sa vie, écrivant chaque jour au moins quatre heures le matin, et ne cessant de réécrire, traduire et retraduire ces textes en allemand, portugais, anglais et français. Toutefois, dans les débuts des années 1960, il travaillait principalement en portugais.

3 *Die Geschichte des Teufels* (L'histoire du diable), Göttingen, European Photography, 1996.

C'est à cette époque que Flusser rencontra João Guimarães Rosa, peut-être le plus grand écrivain brésilien moderniste. L'ouvrage le plus important de Guimarães Rosa, *Grande Sertão : veredas*⁴, suscita l'admiration de Flusser, et quand Curt Meyer-Clason, le grand traducteur allemand de la littérature brésilienne, traduisit en 1964 ce livre, Guimarães Rosa demanda à Flusser de l'aider pour certains aspects de la révision du texte⁵. Aussi bien Guimarães Rosa que Flusser partageaient une admiration pour le *Faust* de Goethe, et ils ont déclaré que cette œuvre était l'inspiration principale des deux livres, *Grande Sertão* et *L'Histoire du diable*. De fait, Flusser, admiratif comme il l'était, se mit à écrire son livre immédiatement après avoir lu celui de Guimarães Rosa. Ce qui impressionna le plus Flusser fut l'innovation syntaxique de Guimarães Rosa et les possibilités poétiques ouvertes par la création d'images textuelles. Ce style de Guimarães Rosa encouragea Flusser à développer sa propre syntaxe en portugais, laquelle fut d'ailleurs appréciée pour sa saveur unique. Flusser était fier de sa maîtrise du portugais, langue dont il était tombé véritablement amoureux durant les années 1950, lorsqu'il a commencé à s'ouvrir émotionnellement et intellectuellement au Brésil, comprenant alors qu'il ne reviendrait pas à Prague de sitôt. Flusser n'a jamais écrit en tchèque, sa langue natale ; à la place il s'est concentré sur l'allemand et le portugais comme ses langues principales, et sur l'anglais et le français comme ses langues subsidiaires, spécialement après son retour en Europe en 1972. Quand on lui demanda pourquoi il n'écrivait pas en tchèque, il répondit qu'en fait il le faisait : il écrivait « en tchèque » à travers d'autres langues. Selon lui, la syntaxe du tchèque était trop douce pour créer

4 *Grande Sertão : veredas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956 (tr. fr.) *Diadorim*, Albin Michel, 1965, traduction Jean-Jacques Villard)

5 La recension du livre de Rosa dans le périodique allemand *Merkur*, en mars 1965, fut le premier texte de Flusser publié en Allemagne.

les niveaux d'articulation qu'il recherchait. Dans un essai inédit qui date des années 1960, intitulé « O Estilo de Guimarães Rosa », Flusser pointe en ces termes la syntaxe du travail de Guimarães Rosa, avec des allusions qui renvoient à son propre travail :

« La langue portugaise, comme toute langue littéraire, a un ensemble de règles pour la ponctuation, un ensemble fluide et pas trop rigide, mais malgré tout traditionnel et relativement fixe. Les virgules, les points, les points-virgules, etc. sont des symboles visuels, des idéogrammes qui interrompent le flux de la phrase, laquelle consiste en mots notés avec des lettres alphabétiques qui sont pour leur part des notations musicales. Les signes de ponctuation travaillent donc de deux façons : ils ouvrent des intervalles dans la structure de la phrase et ils introduisent des éléments étrangers dans ces intervalles. Cependant le côté rituel de ces interruptions cache leur caractère aux yeux des lecteurs, qui passe au-dessus, étant habitué à eux. Il ne remarque pas que la virgule par exemple déchire la compacité de la phrase, et ouvre quelque chose comme une fenêtre vers l'inarticulé, dans lequel la phrase s'articule elle-même. Guimarães Rosa casse donc cette tradition, rejette les règles et en finit avec le rituel. Il met des virgules, des points-virgules, etc. à des endroits inattendus et les retire des endroits habituels. Au travers de ce truc apparemment simple, ces idéogrammes réacquièrent leur caractère révélateur et ils forcent la pensée à agir délibérément. Le résultat est une sorte de réveil après un sommeil dogmatique (pour parler comme Kant), et une nouvelle sensibilité envers l'inarticulé. »

Cette période prolifique et ses différents mode de publication – livres, articles, cours – a permis à Flusser d'expérimenter différents styles d'écriture, qui plus tard, dans les années 1970, se condenseront en un style fluide de prose, au moins dans ses livres. Dans ses textes datant des années 1960, il est possible

d'identifier trois approches de la syntaxe distinctes. Pour les articles destinés aux journaux et magazines, il adopte ce qu'on pourrait appeler un style « télégraphique » qui comprend des phrases très courtes, compactes, percutantes, formant comme une chaîne d'aphorismes d'une ligne. Pour les cours, son écriture est aussi compacte, mais avec un style plus proche de la conversation puisqu'il s'adresse à un public. Ces essais étaient construits pour livrer le maximum de concepts aussi clairement que possible en un temps limité pour laisser la place aux discussions. Enfin, pour ses livres, il adoptait un style plus « formel ». Cette *Histoire du diable*, tout en usant de ce style formel, est le premier livre dans lequel Flusser fait un usage intensif de l'ironie comme outil stylistique. Dans *Bodenlos*, il se réfère à son style d'écriture en ces termes : « J'écris comme je parle, et je parle comme j'écris. »

Cette *Histoire du diable* est la première grande tentative de Flusser de philosophie allégorique, ou de fiction philosophique, comme il le mentionnera plus tard. Comme style, *Lingua e Realidade* est à l'opposé de *L'Histoire du diable*, présentant le même argument dans un style analytique, et pas du tout allégorique, à savoir le pouvoir de la volonté de création humaine, et particulièrement la création au travers du langage. Cette période de la production intellectuelle de Flusser se concentre en effet sur la philosophie du langage et sa relation avec l'intellect humain. Dans les développements de *Lingua e Realidade*, il reprend de façon systématique les travaux de Wittgenstein et d'Heidegger, ainsi que d'autres travaux contemporains de linguistique, de philologie, de psychologie et de biologie. Mais c'était avec Wittgenstein et Heidegger qu'il avait décidé d'engager le dialogue le plus profond. Pour l'argumentaire de l'édition de 1965 de *L'Histoire du diable*, Flusser écrit :

« L'argument de ce livre est silencieusement accompagné par les accords de l'existentialisme et du logicisme, ces deux

tendances de la pensée contemporaine qui semblent à l'auteur des formes modernes de manichéisme. Le livre fait appel aussi, avec des intentions polémiques, à la nomenclature et à la terminologie de ces deux philosophies, et le numérotage des paragraphes est une caricature de la méthode de Wittgenstein. Cependant, le livre essaie de garder ce soubassement philosophique à distance, afin de ne pas obstruer la pensée de l'argument avec des technicités⁶. »

Une caricature et des intentions polémiques, c'est bien l'essence même de cette *Histoire du diable*, et elle doit être lue ainsi. Cette approche particulière dans son travail, qu'il débute avec ce texte, sera de plus en plus présente dans ces travaux plus tardifs. En 1981, il écrit *Vampyroteuthis infernalis*⁷, qu'il présente comme une reprise des thèmes de *L'Histoire du diable*, à savoir la nature arbitraire des valeurs et leur réversibilité. Cependant, dans ce *Vampyroteuthis infernalis*, les paires chiasmiques qu'il explore sont entre l'homme et le vampyroteuthis, donc entre l'humain et l'animal, la culture et la nature, la raison et l'émotion, le rationnel et l'irrationnel, alors que dans *L'Histoire du diable*, le projet est plus large encore et les paires de chiasmes une portée plus importante : Dieu et le diable, le bien et le mal, le ciel et l'enfer, Orient et Occident, la vie et la mort, etc. Il est important de noter ici les structures sous-jacentes de ces relations : Flusser n'était pas un dialecticien et comme il le mentionne dans la citation plus haut, son but était de dépasser l'approche manichéenne et binaire des valeurs. Il cherchait à surmonter la dialectique mais à travers une approche différente de la synthèse.

L'interprétation occidentale classique considère la « synthèse » comme la fusion de deux éléments en un seul. Dans l'interprétation orientale, elle ressemble davantage à la

6 *A História do Diabo* (L'histoire du diable), São Paulo, Martins, 1965.

7 *Vampyroteuthis infernalis, Un Traité, suivi d'un Rapport de l'Institut scientifique de recherche paranaturaliste*, Vilém Flusser et Louis Bec, éditions Zones sensibles, 2015.

structure du concept chinois de Yin Yang, où deux éléments distincts s'entrelacent et tournent l'un autour de l'autre sur une double orbite, avec un poids égal. Le concept de Yin Yang présente une relation de tension, alors que dans le concept occidental de synthèse, il s'agit d'une relation de compression. En Occident, deux s'unissent pour devenir un, mais dans le symbole du Yin Yang, deux s'unissent pour devenir trois, où deux éléments tournent autour d'un point central pivotant – l'union elle-même est le troisième élément, tendu et immatériel. En Occident, ce point pivotant est ce que l'on pourrait appeler le « tiers exclu », mais dans le Yin Yang, il est reconnu comme le point d'appui essentiel. La structure de mouvement circulaire entre deux éléments de valeur égale, inversant éternellement leurs positions, c'est essentiellement le dépassement de la dialectique que Flusser a adopté comme base pour le développement des arguments dans son œuvre. Cette structure contient en son cœur la spirale et la double hélice, qui sont également des structures récurrentes dans son œuvre. Le thème de la circularité est présent tout au long de *L'Histoire du diable* et peut également être considéré comme la représentation d'une forme de raisonnement paradoxal : le rejet d'une structure de raisonnement de type ceci *ou* cela, en faveur d'une approche de type ceci *et* cela.

L'Histoire du diable présente donc une structure circulaire et en expansion qui, à y bien regarder, pourrait être le miroir de la structure de l'œuvre de Flusser. Dans une perspective structurale, on peut dire que l'ensemble de ses travaux présente une structure de type fractal, où les niveaux macro et micro sont similaires. Nombre de ses essais présentent un flux circulaire d'arguments. Les livres à partir des années 1970 ont aussi une structure pseudo-circulaire, particulièrement dans leur disposition, le dernier essai pouvant servir souvent d'introduction. Les arguments, dans beaucoup de ses livres, s'étendent au lieu

de se ramasser, et arrivés à la conclusion reviennent au début. Dans *L'Histoire du diable*, cette structure est évidente, et elle fonctionne mieux si le livre est lu en continu, afin de suivre le courant d'idées et l'expansion graduelle de l'argumentation, qui forme comme une chaîne. Si on le lit par chapitre, le caractère expansif du courant d'idées peut être perdu de vue, et les arguments risquent d'être perçus comme bizarres s'ils sont pris hors contexte.

La version portugaise du livre est un peu plus longue que la première version écrite en allemand. Cela est dû principalement aux expériences que Flusser aura traversées durant les sept années, de 1958 à 1965, et à la somme faramineuse de travaux produits par lui pendant cette période. Quand il entreprit de le réécrire en portugais, son intellect avait non seulement subi des influences diverses, mais il était également devenu plus confiant et mûr. C'est d'ailleurs, parmi ses livres importants, le seul dont la première et la seconde version ont été écrites avec tant d'années d'écart. Son approche habituelle était de retravailler ses textes dans une langue pendant qu'il les traduisait dans une autre. Or, la version finale de *L'Histoire du diable* en portugais n'a jamais été traduite en allemand. L'actuelle édition allemande du livre a été publiée après sa mort d'après le manuscrit de 1958, par European Photography, supervisée par Edith Flusser, qui continuait d'éditer, de traduire et de publier les travaux de son mari défunt jusqu'au début des années 2000.

En 1965, Flusser retravailla quelques chapitres en ajoutant des sous-chapitres pour inclure, dans l'argumentation du livre, plusieurs thèmes qu'il avait explorés dans ses conférences à l'Institut brésilien de philosophie. Le système de numérotation des chapitres et sous-chapitres fut aussi alors introduit, afin que le livre ressemble au *Tractatus logico-philosophicus*. Cependant, cette ressemblance visuelle est, comme on l'a mentionné, plus une caricature qu'une application de la

méthode de Wittgenstein. Et bien entendu, le système de numérotation n'est pas cohérent, il y a par exemple de nombreux paragraphes qui n'ont pas de nombre, mais qui font bien partie de l'enchaînement des arguments.

Pour ce qui est de la terminologie, Flusser généralement évite les néologismes, choisissant souvent de redéfinir un mot, le dépouillant de tous ses couches sémantiques accumulées afin de l'employer dans un sens précis. Il évite ainsi de générer un nouveau lexique (ce qui ne veut pas dire qu'il ne néologise pas parfois). Cela est particulièrement visible dans la manière de Flusser d'utiliser certains termes de façon interchangeable afin de signifier la même chose. Par exemple, dans le texte, l'expression *o de todo diferente* (le tout autre), qui est une référence à Kierkegaard, est employée pour signifier l'Autre absolu, un concept qui revient dans d'autres travaux de Flusser de la même période, mais qui était alors rendu par des termes comme « l'ineffable », ou « l'inarticulé », ou « l'inarticulable », ce qui veut dire aussi « Dieu », « la Nature », « le monde », autant de mots qui sèment le trouble et nous poussent à réfléchir, à articuler, donc à philosopher.

Enfin, certains affirment que Flusser a prétendu que ce livre avait des vertus magiques et que pour cette raison il n'en gardait aucun exemplaire chez lui. Cette légende est difficile à prouver comme à réfuter, même s'il est clair qu'il était conscient d'y avoir mis beaucoup de lui-même. Par bien des aspects, ce livre est une radiographie de son intellect ; c'est son esprit mis à nu. Le signe le plus parlant de cela est l'énigmatique exergue *Uxōrī omnia mea* (À ma femme, qui est tout pour moi). C'est probablement une référence à Cicéron, mais elle gagne une dimension nouvelle dans la formulation de Flusser. Il ne dédie pas seulement à sa femme tout ce qui lui appartient, le matériel comme l'immatériel, il se dédie lui-même à elle. *In nuce*, Vilém Flusser dédie à Edith Flusser, à travers ce livre, tout ce qu'il est, était et doit devenir. C'est

une preuve puissante de la force de cet amour mutuel qu'ils se portaient et qui était né à l'ombre des événements les plus tragiques du xx^e siècle. *Amor omnia vincit.*

Rodrigo Maltez Novaes

Rodrigo Maltez Novaes est un artiste brésilien, traducteur et fondateur de Metaflux Publishing. Il a travaillé de 2010 à 2014 comme chercheur aux Archives Vilém Flusser à l'université des arts de Berlin.