



## Brésil(s)

Sciences humaines et sociales

4 | 2022

IIIe Congrès de l'Association des brésilianistes en Europe (ABRE)

---

## Vilém Flusser : éloge du dialogue

*Vilém Flusser: em louvor do diálogo*

*Vilém Flusser: In Praise of Dialogue*

**Eva Batličková**

Traducteur : Marlène Monteiro



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bresils/11334>

ISSN : 2425-231X

### Éditeur

Editions de la maison des sciences de l'homme

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-7351-2065-9

ISSN : 2257-0543

### Référence électronique

Eva Batličková, « Vilém Flusser : éloge du dialogue », *Brésil(s)* [En ligne], 4 | 2022, mis en ligne le 22 février 2022, consulté le 23 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bresils/11334>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 février 2022.



*Brésil(s)* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Vilém Flusser : éloge du dialogue

*Vilém Flusser: em louvor do diálogo*

*Vilém Flusser: In Praise of Dialogue*

**Eva Batličková**

Traduction : Marlène Monteiro

---

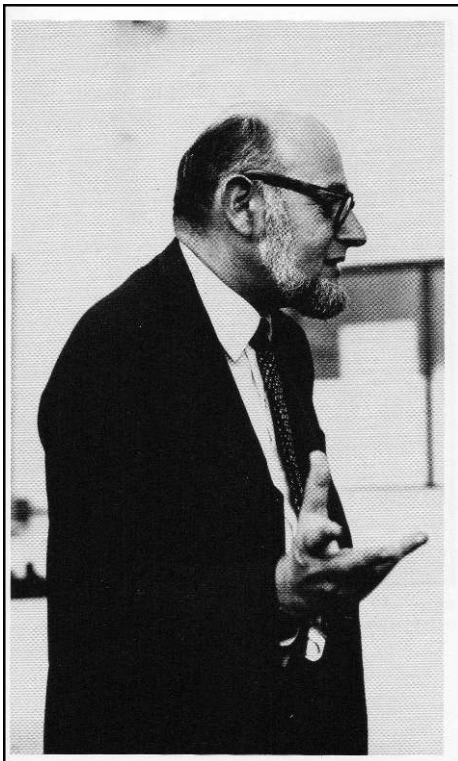
La décision en faveur d'un engagement dans la culture brésilienne était, fondamentalement, une décision en faveur de la langue brésilienne.

Vilém Flusser (2007 [1992], 90-91)

- <sup>1</sup> Vilém Flusser est un intellectuel qui n'entre pas facilement dans les catégories traditionnelles. On peut le considérer comme tchèque car il est né à Prague (1920), comme juif étant donnée la confession de sa famille, comme un intellectuel lusophone parce qu'il a vécu plus de trois décennies au Brésil (1940-1972), ou comme un auteur germanophone puisque ce sont des éditeurs allemands qui ont contribué à étendre sa renommée dans les années 1980. S'il était au départ un philosophe du langage relativement polémique, au fil du temps il est devenu un théoricien culte des médias. Son livre, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) [trad. fr. : *Pour une philosophie de la photographie* (1996)], a été traduit dans plus de vingt langues, dont l'hébreu, le japonais et le coréen. Pendant longtemps, l'intérêt pour ses idées a été prédominant dans le domaine des arts, en particulier en photographie. La reconnaissance de son importance dans le monde académique est relativement récente et, même au Brésil, son œuvre n'a commencé à susciter réellement de l'intérêt qu'au début des années 2000. C'est dans ce nouveau contexte que le centre Arquivo Vilém Flusser São Paulo [Archive Vilém Flusser São Paulo] a été inauguré le 28 octobre 2016<sup>1</sup> pour promouvoir des événements consacrés au philosophe et soutenir des chercheurs brésiliens travaillant autour de son œuvre.
- <sup>2</sup> Vilém Flusser publia ses premiers ouvrages au Brésil dans les années 1960 : *Língua e realidade* en 1963, *A história do diabo* en 1965, *Da religiosidade* en 1967<sup>2</sup>. À cette époque, il avait enfin réussi à se faire admettre dans le milieu intellectuel et culturel brésilien, après deux décennies difficiles durant lesquelles il subvenait aux besoins de sa famille comme représentant commercial (d'abord dans l'entreprise fondée par son beau-père,

puis dans la société UNEX dont il fut associé). À partir de 1960, il commença à publier dans la *Revista Brasileira de Filosofia* et, en octobre 1961, il fit son entrée dans le supplément littéraire du quotidien *O Estado de S. Paulo*, avec l'essai « Praga, a cidade de Kafka » [Prague, la ville de Kafka]<sup>3</sup>. Il en devint immédiatement un collaborateur régulier. Il enseigna la philosophie du langage et de la science au Département des humanités de l'Institut technologique d'aéronautique (Instituto Tecnológico da Aeronáutica - ITA) et à l'École d'arts dramatiques (Escola de Arte Dramática) rattachée à l'École de communication et d'arts de l'Université de São Paulo (Escola de comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA-USP). Il donna également des cours à la fondation Armando Alvares Penteado (Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP) et à l'École polytechnique de l'Université de São Paulo. Si l'on en croit ses étudiants, les salles étaient généralement bondées : c'était un enseignant charismatique et sa passion pour la philosophie était contagieuse. Ce fut dans la seconde moitié des années 1960 qu'il fut reconnu par d'autres institutions brésiliennes. En 1966, il fut nommé au conseil de la Biennale d'art de São Paulo et, au tournant des années 1966 et 1967, il voyagea aux États-Unis et en Europe comme consul brésilien en charge de projets culturels.

Image 1 – Vilém Flusser dans les années 1960 à São Paulo



Collection de la famille Flusser, photographe non identifié

- 3 Dès le début de sa carrière intellectuelle, ses textes ont suscité une réaction émotionnelle. Son écriture est captivante et ses positions fréquemment considérées comme polémiques. Ses thèmes tournent autour de questions philosophiques en dépit du fait que ses collègues, dans la discipline, ne le prenaient pas très au sérieux. Il est vrai qu'il ne leur faisait pas de concessions, refusant, par exemple, de recourir aux notes de bas de page ou aux citations. Son ouvrage, explicitement consacré à la

philosophie du langage, *Língua e realidade*, est en fait un vaste essai qui fait ouvertement fi des règles du discours académique. Bien que Flusser soit devenu un penseur renommé au fil des ans, il ne s'est jamais défait du qualificatif « polémique » et ce, pour plusieurs raisons. L'une d'entre elles résidait dans la nature de ses travaux qui comportaient des strates superposées de significations rendant difficile une compréhension exhaustive et induisant le lecteur à tirer des conclusions faciles et superficielles. Ses textes, essentiellement des essais dont la longueur varie entre deux et plus de trois cents pages, ne sont pas très compliqués et sont, en outre, généralement spirituels. Son écriture est accessible à tous, à la différence de celle de Wittgenstein ou de Heidegger, ses maîtres revendiqués. Toutefois, malgré les apparences, Flusser n'est pas un philosophe facile. Sa compréhension exige de la part de ses lecteurs une attention et une détermination considérables pour accéder aux couches les plus profondes de son message.

- 4 Dans cet article, je m'attacherai à une dimension de sa pensée qui constitue selon moi la toile de fond de ses théories et une constante dans le processus d'évolution et de transformation de ses idées. Il s'agit de la dimension dialogique de son écriture, que je considère comme politique et fortement engagée. Je tenterai de montrer comment elle s'est formée, comment elle se manifeste dans son œuvre et surtout, comment elle a influencé sa relation au milieu intellectuel et culturel brésilien.

## L'expérience existentielle comme point de départ de sa pensée

- 5 Les racines de la pensée engagée de Flusser sont directement liées à son parcours, marqué par la dynamique du dialogue, tel qu'il l'entend lui-même. Il naquit en 1920 à Prague, où régnait, dans l'entre-deux-guerres, une atmosphère de multiculturalisme qu'il décrit dans son essai « Praga, a cidade de Kafka » :

À première vue, la ville est le produit de la lutte entre trois peuples : les Tchèques, les Allemands et les Juifs. Pourtant, il y a au fond, non pas trois populations à Prague, mais une seule : les Pragoïses. Les Allemands de Prague ne mesurent pas à quel point ils sont Tchèques, les Tchèques ne mesurent pas à quel point ils sont Allemands, et ni les uns ni les autres ne mesurent à quel point ils sont judaïsés. Les Juifs de Prague sont peut-être les plus assimilés de tous les Juifs du monde, parce qu'ils se sont assimilés à deux peuples mais conservent leur judaïté comme une sorte de « Pont Charles » entre les deux populations. (Flusser 1967 [2002], 64-65<sup>4</sup>)

- 6 Ainsi, tout comme Kafka, Flusser est juif. Ce n'est cependant pas une raison pour se sentir enfermé ou isolé, bien au contraire. Au-delà des cultures tchèque et allemande au milieu desquelles il a naturellement grandi, il dispose d'une autre référence, ancestrale, dont la vision du monde est complètement différente des deux premières. Elle lui procure une sorte d'ouverture plus grande, une extension de l'horizon qui lui permet de voir les choses autour de lui dans un contexte plus vaste. C'est une tradition fondée sur un jeu sans cesse relancé d'interprétations (sur lequel repose aussi bien le Talmud que la Cabale) grâce auxquelles les textes et le monde peuvent être indéfiniment repensés. La pensée du jeune Flusser, ainsi que sa relation à la langue et, plus largement, à la communication en ont certainement été nourries.
- 7 Il est incontestable que sa judaïté a déterminé le cours de sa vie. Au printemps 1939, elle l'a contraint à quitter définitivement sa ville natale occupée par l'armée nazie. La

fuite lui a sauvé la vie, mais il en a gardé une grande amertume. Bien plus tard, dans son autobiographie philosophique *Bodenlos* [*Sans sol*], il écrit : « Vint alors la décision de fuir pour l'Occident. Sachant parfaitement, avec une clarté insupportable, qu'une telle décision revenait à sacrifier sa dignité au profit de la survivance du corps. » (Flusser 1992 [2007], 37)

- 8 Soulignons qu'il dut en grande partie la vie sauve à sa fiancée et future épouse, et au père de celle-ci, Gustav Barth, un entrepreneur juif pragois très prospère. Entre autres propriétés, il possédait le palais Koruna, sur la place Venceslau. Barth discuta à plusieurs reprises avec le père de Vilém, Gustav Flusser, sur l'urgence de quitter le pays pendant qu'il en était encore temps. Ce dernier, aux dires de son fils dans son essai sur Prague, était une sorte de « Pont Charles » – ce monument si emblématiques de la ville – capable de réunir à lui seul les trois cultures, juive, tchèque et allemande. Il était président de la B'nai B'rith<sup>5</sup>, une organisation juive internationale consacrée aux services sociaux. Il était aussi directeur de la Hendelsakademie de Prague, une école de commerce allemande, et membre du cercle Pátečníci<sup>6</sup> regroupant des intellectuels et des artistes tchèques autour de l'un des écrivains majeurs de leur temps, Karel Čapek. Gustav Flusser avait même traduit en allemand quelques textes du président de la République d'alors, Tomáš Garrigue Masaryk<sup>7</sup>, ce qui donna lieu à la publication, en 1921, du livre *Aus Masaryks Werken* [Œuvres de Masaryk] (Koeltzsch 2007). Lorsqu'il devient évident que les intellectuels couraient un danger en Europe, le père de Vilém reçut une invitation pour prendre l'une des chaires de l'Université de Jérusalem. Cependant, quitter son pays était inconcevable pour lui. N'ayant commis aucune faute, il n'avait aucune raison de fuir comme un criminel (Bernardo & Guldin 2017, 58).
- 9 Vilém pensait aussi qu'il fallait abandonner la Tchécoslovaquie mais refusait de laisser derrière lui sa famille. Lorsque son épouse, Edith, et la mère de celle-ci furent parvenues à obtenir un visa de sortie, indispensable avec le visa d'entrée pour l'Angleterre, afin d'y rejoindre le reste de leur famille qui s'y trouvait déjà, Vilém accompagna les deux femmes à la gare. Edith parvient à le convaincre à la dernière minute de se joindre à elles car c'était la seule chance de se sauver. Il avait sur lui son visa de sortie mais pas celui qui lui permettrait de gagner l'Angleterre. À la frontière hollandaise, il ne put poursuivre le voyage, dut descendre du train et fut sommé de se procurer un visa pour l'Angleterre sous trois jours, sous peine d'être déporté dans un camp de concentration situé sur le territoire occupé par l'Allemagne nazie. Edith contacta immédiatement son père en l'implorant d'intercéder en faveur de son fiancé. Le père soudoya un fonctionnaire du ministère des Affaires étrangères, obtint un visa pour Vilém et se rendit avec le document jusqu'à la frontière germano-hollandaise où il réussit à libérer son futur gendre. Ils voyagèrent ensemble jusqu'à Londres (Bernardo & Guldin 2017, 60).
- 10 Entre-temps, l'Angleterre s'était avérée peu sûre : il était difficile pour des immigrants juifs de trouver un emploi et les bombardements fréquents augmentaient la sensation d'insécurité. C'est ainsi qu'un an après, en août 1940, les familles Barth et Vilém embarquèrent sur le navire Highland Patriot en direction du Brésil. Après un long périple durant lequel il fallut éviter de croiser la route des sous-marins allemands, ils arrivèrent à Rio de Janeiro.
- 11 Edith avait raison, la fuite était le seul moyen de rester en vie. La première nouvelle que reçut Vilém à bord du navire fut celle de la mort de son père, assassiné dans le camp de

concentration de Buchenwald le 18 juin 1940. Sa mère et sa jeune sœur, Melitta et Ludvika, connurent le même sort quelques années plus tard.

- 12 Il ne fait aucun doute que cette expérience marqua profondément Flusser, et pas uniquement sa vie. C'est certainement à partir de là que naquit le penseur Vilém Flusser tel que nous le connaissons, cherchant à surmonter le poids de la tragédie personnelle dans le domaine de l'intellect. Ses écrits sont un avertissement pour l'humanité sur les mécanismes de manipulation qu'elle développe, mécanismes qui évoluent avec la société mais qui demeurent toujours extrêmement dangereux.
- 13 Au Brésil, au début des années 1950, Flusser se mit à travailler sur l'histoire de la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il semble que le manuscrit ait été perdu, mais de nombreux indices nous portent à croire qu'il a servi de base au manuscrit intitulé *Até a terceira e a quarta geração [Jusqu'à la troisième et à la quatrième génération]*<sup>8</sup>. Il s'agit du texte le plus long parmi ceux qui ont été préservés. Il s'y penche sur les atrocités de la Seconde Guerre mondiale qu'il interprète comme le résultat d'une tendance inhérente à la culture occidentale : sa foi pratiquement acritique en la science et la raison, née avec les Lumières. Dans la partie du livre consacrée au conflit mondial, le lecteur tombe sur une remarque qui provoque une certaine stupéfaction : « J'étais là-bas et j'ai assisté à tout. Je n'ai aucune excuse<sup>9</sup>. »
- 14 Cette affirmation montre clairement qu'il ne se considérait pas simplement comme une victime de cet événement historique qui avait affecté sa vie de façon tragique. Il se voyait lui-même (ainsi que tous les Juifs d'Europe et les autres peuples faisant partie de la culture occidentale) comme la trame du tissu culturel qui avait permis cette catastrophe et, plus encore, qui l'avait favorisée. Il est essentiel de ne pas lire cette affirmation de manière isolée ou superficielle et de ne pas accuser Flusser de mettre au même niveau moral les responsables et les victimes du conflit. Ce qu'il soulignait, c'était la gravité du problème. Diviser le monde en vilains perdants et héros victorieux, comme durant les procès de Nuremberg, n'était pas une solution. Pour lui, il était clair que parmi les signaux effrayants que la Seconde Guerre mondiale avait envoyés, il n'y avait pas uniquement les camps d'extermination, il fallait y ajouter la bombe atomique ou les goulags.
- 15 Il formula ce problème de façon encore plus explicite, quelques années plus tard, dans « Notre sol », essai inaugural du recueil intitulé *Pós-história* initialement publié en portugais au Brésil en 1983<sup>10</sup>. L'auteur y affirme que :
- [...] tout effort pour saisir notre situation doit commencer par la question : « Comment était-ce possible, Auschwitz ? » C'est une question qui ne touche pas seulement ceux qui en portent la responsabilité directe ou indirecte. Ni seulement ceux qui ont souffert, directement ou indirectement, de ses conséquences. Elle touche tous ceux qui font partie de la civilisation occidentale. Auschwitz met en cause notre culture entière. L'incomparable de l'événement est précisément qu'Auschwitz est la réalisation de la virtualité la plus profonde inhérente à notre culture : l'objectivation de l'homme par l'homme. L'incompréhensible c'est cela. Bien sûr : le camp d'extermination est le produit d'une idéologie occidentale et d'une technique avancée occidentale. Mais ce n'est pas ce qui lui donne son caractère profondément occidental. Le camp d'extermination est occidental parce qu'il pousse directement des racines mêmes de l'Occident, de ses concepts et de ses valeurs. Auschwitz est implicitement contenu dans le projet initial de notre culture. Dans son « programme ». Au fur et à mesure que notre culture se développe, elle réalise ses virtualités. Elle a fini par réaliser Auschwitz, et par là même, elle s'est réalisée. C'est son coup de maître.

La question qui se pose est donc toujours : « Comment était-ce possible, Auschwitz ? » Ce n'est pas l'événement lui-même qui doit être expliqué, c'est la possibilité de l'événement. Ce qui est en cause, ce n'est pas Auschwitz. C'est le projet occidental dans son ensemble. (Flusser 2019, 35-36)

- 16 Ainsi, le problème fondamental pour Flusser, ce n'est pas la question du camp d'extermination, mais celle de l'Occident en soi :

L'objectivation de l'homme par un appareil n'est pas un « crime ». C'est le but même de l'histoire occidentale. Celui qui condamne Auschwitz ne peut pas continuer à être occidental. Condamner Auschwitz, c'est admettre que l'Occident tout entier s'y est démasqué, y a montré son véritable visage : celui d'un monstre qui convertit les hommes en objets. Si le propos de toute culture est de permettre aux hommes de vivre en tant que sujets se reconnaissant les uns les autres, l'Occident est une anti-culture. Il doit être rejeté « *in toto* ». (Flusser 2019, 38)

## Recherche de formes nouvelles

- 17 On trouve peu de textes dans l'œuvre flusserienne, dans lesquels le sujet de la Shoah est présenté de cette manière. Cependant, la préoccupation pour les mécanismes sociaux et politiques d'oppression et de destruction qu'il tentait de mettre à jour, est implicitement présente dans la plupart de ses essais. À ses yeux, il fallait en chercher les racines dans la forme sous laquelle nous parviennent les informations. Les identifier devint le point focal de son travail. Toutefois, la dimension critique de sa pensée ne lui suffisait pas, il s'efforçait aussi de chercher et d'articuler des alternatives aux discours en vigueur, surtout aux discours philosophiques. Dans « Ensaio » [Essai] publié dans les années 1960 au Brésil<sup>11</sup>, il parle explicitement de l'importance que revêt la forme pour articuler le contenu philosophique.

- 18 Il commence par expliquer qu'il est possible d'écrire des textes philosophiques de deux manières : sous la forme du traité, caractéristique du discours académique, ou sous la forme de l'essai qui est, selon lui, un discours alternatif :

Il n'y a pas une pensée unique que l'on peut articuler de deux façons. Deux phrases différentes sont deux pensées différentes. Le choix de traiter académiquement ou de manière vivante un thème érudit revient à traiter ce thème sous deux angles différents. Les arguments présentés seront différents, les conclusions tirées seront différentes et le thème en soi sera le même en apparence seulement. Le style informera le travail. [...] Et le style académique est un cas particulier de style. Il combine l'honnêteté intellectuelle et la malhonnêteté existentielle, dans la mesure où celui qui y recourt engage son intellect et fait abstraction de son corps. (Flusser 1998, 93)

- 19 Pour Flusser, alors que le style académique cherche à penser et à interroger le sujet, l'essai tente de le vivre et de le mettre en dialogue avec d'autres. Le premier cherche à informer les lecteurs, le second tente de les transformer (Flusser 1998, 95). On peut donc dire que si le style académique produit de l'information, l'essai est un acte ; un acte politique, parce qu'à travers le dialogue, il s'efforce de changer l'autre. C'est dans cette optique que l'on peut envisager l'écriture de Flusser. Son intention n'est pas de fournir au lecteur une information objective, mais de créer une situation qui doit le toucher profondément. Et ce sont précisément ces situations qu'il définit comme dialogiques.



- 20 Il applique sa méthode d'écriture à divers sujets, notamment à l'analyse d'œuvre littéraires, celle de Franz Kafka par exemple. Il livre son point de vue dans l'essai intitulé « Esperando por Kafka » [En attendant Kafka] :

Une œuvre littéraire est l'articulation d'un intellect. C'est la forme linguistique dans laquelle un intellect se réalise. En se réalisant, l'intellect participe de la conversation générale. Une œuvre littéraire est, par conséquent, un maillon de la chaîne de la grande conversation que l'on peut plus ou moins appeler « civilisation ». En tant que partie prenante de la conversation, l'œuvre littéraire revêt deux aspects fondamentaux. Elle clôt la conversation qui lui précède et sert de point de départ à celle qui lui succède. Dans le premier cas, elle est une réponse. Dans le second, une provocation. Il y a ainsi deux possibilités essentielles pour apprécier une œuvre littéraire : soit on la comprend comme une réponse, soit on la voit comme une provocation. Dans la première éventualité, nous analyserons l'œuvre. Dans la seconde, nous converserons avec elle. (Flusser 1967 [2002], 69)

- 21 On voit là une fois de plus sa stratégie de communication ouverte. Il n'est nul besoin d'être un grand spécialiste de l'œuvre de Flusser pour comprendre que le second cas correspond à son mode d'écriture. Il ne s'attache pas à la clôture ou à la conclusion d'une conversation, en d'autres termes, il ne prétend pas, dans ses essais, apporter des réponses. Son intention consiste à entamer un nouveau dialogue, sous la forme d'une provocation.

## Discours et dialogue

- 22 Jusqu'ici, nous avons examiné le dialogue chez Flusser comme stratégie de travail. Voyons à présent comment l'auteur élabore théoriquement sa conception. Il explique assez clairement cela dans l'essai « Notre communication » publié dans *Post-histoire*. Il y aborde la formation des différents types de discours et le rôle du dialogue, tout en décrivant l'homme comme un être dont l'historicité est liée à sa capacité d'emmagasiner les expériences acquises :

L'homme possède la faculté d'emmagasiner ses expériences acquises, et de les transmettre. C'est dire que l'homme est un être historique. Il emmagasine, il produit et il transmet des informations nouvelles. Il augmente la somme des informations existantes. C'est cela l'histoire. [...]

La communication humaine s'oppose dialectiquement à la tendance naturelle vers l'entropie. L'histoire est un épicycle à fonction informative, négativement entropique [...]. Elle se superpose à la tendance naturelle. La communication humaine est la négation dialectique de la nature. (Flusser 2019, 79)

- 23 En d'autres termes, l'historicité de la société humaine permise par la capitalisation de l'expérience s'oppose à la mort physique de l'individu.
- 24 La communication, qui est pour Flusser le fondement de la société, revêt deux aspects différents : le dialogue et le discours. Le premier produit des informations nouvelles à partir de la synthèse des informations disponibles. Le second repose sur une méthode qu'il nomme distributive et qui concentre les informations en les transmettant vers des mémoires (qu'elles soient humaines ou artificielles) :

Ainsi, la société se révèle comme tissu communicatif fait de discours et de dialogues en interaction. C'est le dynamisme propre à l'histoire. La société est un équilibre précaire entre dialogues et discours. Si l'une de ces deux méthodes de communication prévaut, la société est alors en péril de décomposition. (Flusser 2019, 80)



- 25 Il est important de souligner que le fait d'identifier la société humaine à un tissu communicatif n'est pas une simple « façon de parler » chez Flusser. Dans sa théorie du langage présentée dans la monographie *Língua e realidade*, l'auteur associe la formation de la réalité humaine au langage articulé, partant du présupposé que la langue organise le chaos animal en cosmos humain au sens grec du terme c'est-à-dire en univers organisé : notre monde. Au-delà des frontières de la langue il n'existe que le désordre de l'indicible qu'il nomme fréquemment le Néant.
- 26 Pour Flusser, la société occidentale est un tissu communicatif spécifique non du fait de ce qu'on communique mais du fait des méthodes avec lesquelles on communique. C'est la raison pour laquelle l'Occident a créé deux types de dialogues et quatre types de discours. Les dialogues peuvent être des cercles (tables rondes, parlements) ou des réseaux (systèmes téléphoniques, opinion publique). Les discours, en revanche, s'apparentent au théâtre (cours, concerts), à la pyramide (armées, églises), à l'arbre (science, arts) et à l'amphithéâtre (radio, presse).
- L'histoire occidentale peut être considérée comme jeu communicatif dont la stratégie est constituée de ces méthodes-là. Le propos est de produire et d'emmagasiner des informations nouvelles. (*Id.*)
- 27 Pour Flusser, la stratégie des discours fonctionne très bien, mais au détriment du dialogue. Le problème est qu'avec la prédominance des premiers sur les seconds, lorsque le tissu social n'est plus renouvelé par les informations émanant du dialogue, il se décompose. Une analyse historique de ce problème est proposée. Le discours le plus ancien est celui du théâtre : « [...] la méthode par laquelle le patriarche distribue les informations (les mythes) aux jeunes chasseurs de la tribu dans la caverne » (Flusser 2019, 81). Dans cette situation, les récepteurs voient l'émetteur en personne, ce dernier est en position de responsabilité et est contraint d'apporter des réponses. Le « théâtre » est le discours ouvert aux dialogues ; la contestation et les revirements figurent dans son programme. Comme le dit l'auteur, en lui, la révolution est possible.
- 28 D'après Flusser, pendant le néolithique, la situation a changé parce que les entreprises collectives – comme la construction de villes et de canaux – ne reposaient pas sur le dialogue mais sur l'obéissance. La contestation des informations devint dangereuse pour la nouvelle dynamique de la société. La solution fut de rendre l'émetteur inaccessible aux récepteurs. C'est alors que l'on imagina un discours pyramidal dont le premier exemple fut celui de l'Église. Toute une série de relais « font écran entre l'émetteur et les récepteurs » pour « garder le message dans sa pureté originelle, le purger de tout "bruit". Ainsi, la responsabilité, propre au théâtre, est bannie de la pyramide. Elle fait place nette à la tradition et à la religion » (Flusser 2019, 81-82). Flusser ajoute que ce discours est toujours en vigueur au moment où il écrit son texte et se manifeste dans l'Église, l'armée, dans les partis politiques ou les entreprises.
- 29 Il poursuit, disant que le problème de cette dynamique sociale est le manque d'informations nouvelles et la stagnation du tissu social qui s'ensuit. C'est la Renaissance qui a assoupli ce type de discours et a créé un discours en arbre. L'auteur le considère comme caractéristique de la modernité :
- Cet assouplissement revenait surtout à substituer aux relais des tables rondes. Ces tables dialogiques deviennent des centres de ramifications (chaque branche devenant une « spécialisation »). [...] Cette méthode du discours en arbre s'avère extrêmement dynamique. Toute branche du discours produit en quantité de nouvelles informations, qui à leur tour produisent d'autres informations nouvelles.

Le discours de l'arbre a submergé la société d'une véritable avalanche d'informations. (Flusser 2019, 82)

- 30 Pourtant, même cette solution ne s'avéra pas idéale. Le problème est dû au fait que les cercles dialogiques élaboraient des codes pour synthétiser les informations nouvelles qu'ils produisaient. Sous cette forme, ces dernières n'étaient plus compréhensibles que par les spécialistes (mathématiciens, philosophe, médecins, etc.). À partir d'un certain moment, « [le] reste de la société, y compris ceux qui fréquentaient des tables différentes, ne parvenaient plus à déchiffrer le message » (*Id.*). Il devenait indispensable de traduire l'information avec des codes socialement déchiffrables. C'est ainsi que vit le jour le discours amphithéâtral qui, selon Flusser, caractérise notre époque :

Les appareils de la communication de masse sont des boîtes noires qui transcendent le message provenant des arbres en codes extrêmement simples. Ils irradient cette information transcodée dans tous les sens. Pour recevoir ce message, il suffit d'être là, n'importe où, et d'être en synchronisation avec le code. C'est la « culture de masse ». (Flusser 2019, 83)

- 31 Les médias disséminèrent ce type d'informations et codifièrent ainsi à nouveau notre monde en le banalisant.
- 32 Chaque discours mentionné crée une relation différente avec le dialogue. Tandis que dans le discours théâtral les dialogues circulaires sont les bienvenus, tout comme les informations nouvelles qu'ils produisent, dans le discours pyramidal on cherche à les éviter. Le discours en arbre recommença à fournir un environnement fécond pour les dialogues circulaires, mais ils ne profitèrent qu'aux spécialistes et la communication devint élitiste. Le discours de l'amphithéâtre produit un dialogue nouveau, en réseau, auquel manque cependant la caractéristique fondamentale du dialogue circulaire, qui est le libre échange du message intégral, compréhensible pour tous :

Le discours amphithéâtral, lui, suscite le dialogue en réseau. Celui de l'opinion publique. [...]

Le propos du dialogue en réseau est de servir du *feed-back* aux mass media. [...] Le dialogue en réseau ne produit d'information nouvelle que pour les appareils. [...]

Le dialogue circulaire est la structure de la démocratie. Au sens du concept grec de la *polis* (*l'agora*, marché dialogique). La démocratie n'est pas dans le programme de notre situation communicologique. (Flusser 2019, 84)

- 33 À la fin de cet essai, Flusser fait le lien entre l'absence de dialogue dans la science et le problème politique exposé. « Pour vivre politiquement il faudrait refondre les mass media pour les rendre circulairement dialogiques. [...] Il faudrait aussi restructurer [...] le discours de la science. C'est la science qui fait obstacle, par ses dialogues élitistes, aux dialogues démocratiques. [...] Ce qui nous reste, alors, c'est de maintenir autant que faire se peut une distance critique par rapport aux mass media et au discours scientifique. » (Flusser 2019, 85)
- 34 Le recueil *Post-histoire* dont j'ai présenté ici deux textes, « Notre sol » et « Notre communication », réunit des essais que Flusser a écrits au tournant des années 1970 et 1980. Il y montre que l'oppression et la domination des personnes perdure et se transforme avec le temps. Ainsi, le thème du danger du pouvoir de manipulation inhérent à la langue, fondement de la société humaine, que l'on trouvait dans *Língua e realidade* et *L'Histoire du diable* dans les années 1960, s'est-il transformé en critique des médias dans les années 1980.

## Dialogues brésiliens : « Je suis mes autres »

- 35 En 1972, Flusser décida de quitter le Brésil pour s'installer dans la petite ville de Merano au nord de l'Italie. Il avait besoin de reconstruire une vie sociale et intellectuelle et, surtout, de publier. Il décida de passer par l'édition et le milieu académique français. Il collabore alors avec des revues françaises, donne des conférences dans diverses institutions du pays et des cours dans les établissements d'enseignement supérieur de Marseille, Nice et Aix-en-Provence<sup>12</sup>. Cependant, il ne parvient à publier qu'un seul livre en France : la collection d'essais intitulée *La Force du quotidien* chez Mame en 1973. Toutefois, l'éditeur lui commanda un autre ouvrage dont le thème central devait être, ainsi que Flusser le dit lui-même : « une expérience de rupture culturelle (émigration et ré-émigration problématiques)<sup>13</sup> ». C'est ainsi que commence à émerger une œuvre qui sera publiée à titre posthume en allemand en 1992 (*Bodenlos. Eine phliosophische Biographie*) et en portugais quelques années plus tard sous le titre *Bodenlos: uma autobiografia filosófica* [*Sans sol : une autobiographie philosophique*] qui porte sur son séjour de 32 ans au Brésil (Flusser 1992 [2007]).
- 36 Le texte original se divise en trois parties : « Monologue », « Dialogue » et « Discours ». Il s'agit d'une tentative de décrire son expérience au Brésil sous trois angles différents. Ce qui attire l'attention est sa stratégie narrative car les deux premières parties, « Monologue » et « Dialogue », sont écrites à la troisième personne du pluriel « *a gente* » [littéralement "les gens"], forme familière employée au Brésil pour « nous ». Dans « Monologue », il raconte son adolescence à Prague et sa fuite vers l'Angleterre puis vers le Brésil pour échapper à la brutalité nazie. Il décrit ses sensations durant ses premières années dans le pays tropical, marquées par la lutte contre la tentation du suicide. S'ensuivent des chapitres dédiés à la nature brésilienne et à la langue portugaise. Flusser ne ménage ni son lecteur ni lui-même. Il évoque des souvenirs déchirants et n'hésite pas devant des images difficiles. La guerre, la fuite, la mort de ses parents, le traumatisme, se manifestent comme des douleurs encore vives. La forme « *a gente* » est comme un solide pont entre le passé et le futur, entre le jeune homme en fuite et le philosophe de quelques décennies plus vieux qui revient sur son passé. Ils sont la même personne et pourtant, loin d'être identiques. Chacun d'eux pense et comprend la réalité différemment. Bien qu'il s'agisse là d'une caractéristique intrinsèque à l'autobiographie en général, Flusser tente de mettre à jour le processus de transformation des personnes qui va de pair avec le temps qui passe. « Je », dans cette conception, serait un point ici et maintenant, et « *a gente* » un espace-temps. Le procédé permet de transformer le monologue du « je » isolé en un dialogue entre « les gens » en permanente transition<sup>14</sup>.
- 37 Dans la seconde partie du livre, « Dialogue », où l'auteur décrit les personnes dont il est proche dans le milieu culturel brésilien, il continue d'utiliser la pluralité du sujet narratif, « *a gente* ». Cependant, ce n'est plus la distance temporelle qui constitue ces dialogues. La première personne du pluriel est à même d'absorber la multiplicité des rencontres et des situations qui sont loin de former la solide synthèse d'un « je » complet. Elle est une recherche de sincérité maximale, partant du principe que l'autre n'est pas pour nous un objet réductible à une description, mais bien plus une agglomération d'émotions, de points de vue et d'opinions qui sont en permanente mutation. L'autre, dans le livre de Flusser, est surtout une relation que l'on ne peut cerner qu'à travers un dialogue au cours duquel émergent, non seulement des aspects

touchant à son portrait et son œuvre mais, également, des parallèles avec la vie de l'auteur de *Bodenlos* lui-même.

- 38 Cette stratégie narrative permet de mêler subjectivité et objectivité, émotion et réflexion, distanciation et temps présent. Observons le résultat de cette conjonction complexe dans la description de ses premières années au Brésil, alors qu'il tentait de reconstruire sa vie dans un nouveau pays, travaillant dans un bureau le jour et se consacrant à la philosophie la nuit :

Ce double jeu entre affaires et philosophie, entre bénéfices immobiliers et chambres à gaz, entre importations et Schopenhauer, entre São Paulo et Prague, n'a été possible que parce qu'il reposait sur le jeu plus fondamental de l'amour et du suicide : on jouait toujours avec l'idée du suicide. Et jouer à cela apporte une liberté diabolique au jeu entre les temps et avec les temps. (Flusser 2007 [1992], 49)

- 39 À cette époque, Flusser était un immigré qui avait perdu ses racines. Il n'était jamais arrivé à les replanter dans un autre sol mais avait appris à vivre sans elles, sans fondements, sans sol, *bodenlos*. Il refusait le rôle de l'immigré classique qui, selon lui, soit vit en communauté avec ses compatriotes, soit s'assimile à son nouvel environnement. Il avait décidé de participer activement à la réalité brésilienne et de s'y engager, sans pour autant perdre son point de vue extérieur. « La décision en faveur d'un engagement dans la culture brésilienne était, fondamentalement, une décision en faveur de la langue brésilienne. Cela signifiait que l'on assimilait une langue, non pas pour l'utiliser au quotidien avec les Brésiliens, mais pour l'utiliser comme instrument pour articuler sa pensée. » (Flusser 2007 [1992], 90) C'est dans ce contexte que Flusser décida de devenir un écrivain brésilien.

- 40 Au cours des années 1960, il parvint réellement à s'intégrer à son nouveau milieu intellectuel. Outre la reconnaissance sociale, son activité et ses positions lui procuraient des contacts et lui permettaient de rencontrer des interlocuteurs importants parmi lesquels beaucoup devinrent des amis. Dans le chapitre « Dialogue », il en évoque quelques-uns.

- 41 Flusser aimait échanger sur son travail avec certains proches. Lorsqu'il entama son ouvrage d'autobiographie philosophique, il choisit parmi eux Milton Vargas<sup>15</sup> et Dora Ferreira da Silva<sup>16</sup>. Il leur fit part de son travail d'écriture et leur envoya des parties du manuscrit déjà prêtes. Grâce à leurs échanges épistolaires, nous connaissons leurs réactions et leurs points de vue. C'est ainsi que Dora se montra très irritée par les parties du texte dans lesquelles Flusser évoquait le décès de son mari, le philosophe Vicente Ferreira da Silva, et de João Guimarães Rosa, un ami commun :

Je n'ai pas aimé, je n'ai reconnu ni l'un ni l'autre. Je n'ai vu que toi dans un miroir déformé. [...] Quel dommage, Flusser, tu n'as pas connu Vicente ! Fais donc ce satané pas en arrière et sois courageux. Tu ne comprends donc pas que ce « Vicente » est ton alter ego obscur, l'Ombre que tu as peur d'affronter pour dire : « Cela, c'est également moi » ?<sup>17</sup>

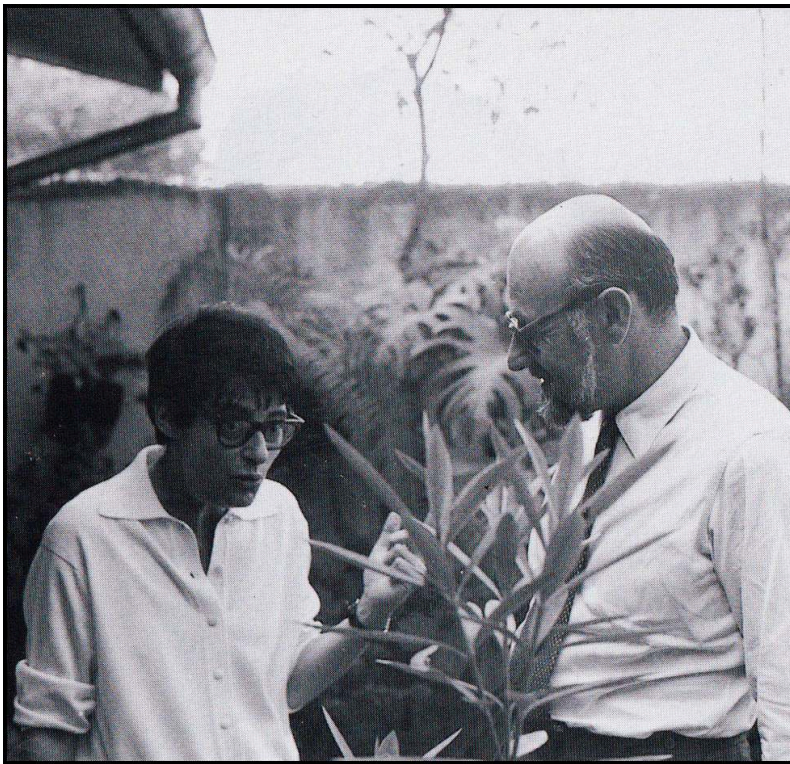
- 42 De la même manière, Milton Vargas ne goûtait guère les « portraits philosophiques » de ses amis. Cela n'empêcha pas Flusser de se retourner vers lui pour se plaindre des critiques de ses amis brésiliens – dont Dora – qu'il jugeait tout simplement « annihilantes »<sup>18</sup>.

- 43 Un an plus tard, cependant, il revint sur sa position et tenta de se réconcilier avec Dora. Le 24 novembre 1974, il lui écrivait pour lui dire qu'il était d'accord avec elle : « Je veux

voir les autres pour me voir en eux... » et il ajoutait plus loin : « Je suis mes autres » (Batličková 2019, 70).

- 44 Dora et Milton manifestaient concrètement le choc éprouvé par le lecteur face au message flusserien. Toutefois, l'auteur essaie d'expliquer dans le livre même la relativisation de son point de vue. La conception de la partie « Dialogue » est assez clairement explicitée dans le paragraphe où il décrit l'état existentiel de ceux qui s'impliquent dans le dialogue : « Ce sont des personnes qui détiennent des informations douteuses et suspectes, et qui consacrent leur temps à mettre leurs informations à l'épreuve, afin d'arriver à une information "valable", c'est-à-dire, à des "valeurs". » (Flusser 2007 [1992], 117) Il est clair que le but du livre n'est pas de « dessiner » des portraits fidèles, tâche impossible pour un mortel, mais de permettre l'articulation d'idées et de perspectives nouvelles, inspirées par la vie et l'œuvre des individus impliqués dans la culture brésilienne qu'il eut l'opportunité de côtoyer.
- 45 Flusser choisit donc onze personnes à travers lesquelles il tentait de montrer sa relation au milieu culturel du pays qui l'avait accueilli trente ans plus tôt : Alex Bloch, Milton Vargas, Vicente Ferreira da Silva, Samson Flexor, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Dora Ferreira da Silva, José Bueno, Romy Fink, Miguel Reale et Mira Schendel. Quatre d'entre eux – Bloch, Flexor, Fink et Schendel – étaient, comme lui, des immigrants.

Image 2 – Vilém Flusser avec Mira Schendel à la terrasse de sa maison de São Paulo, années 1960.



Collection de la famille Flusser, photographe non identifié

- 46 Les chapitres dédiés à João Guimarães Rosa et à Haroldo de Campos montrent clairement la conception de l'auteur exposée plus haut. La problématisation de certaines dimensions de l'œuvre et de la personne suscite des idées et des relations nouvelles. En dépit de la première impression que le chapitre peut provoquer chez le



lecteur, le caractère exceptionnel de ces personnages n'est pas remis en question. Bien au contraire, ils figurent dans le livre précisément parce que Flusser les admire. Ce qu'il cherche, c'est à briser la coquille de leur renom et de l'aura qui les entoure pour proposer une vision plus large des questions qui ont occupé leur œuvre et leur vie, pour les ramener ainsi dans le flux de la conversation. Son objectif est d'ouvrir, par leur intermédiaire, des dialogues nouveaux avec les lecteurs.

## João Guimarães Rosa

47 Guimarães Rosa était un diplomate mais, surtout, l'un des plus grands écrivains du Brésil contemporain. Il avait révolutionné la langue de la littérature et amené le régionalisme à un niveau universel<sup>19</sup>. Il avait acquis, de ce fait, une reconnaissance internationale. Flusser qui l'avait rencontré dans son bureau du palais de l'Itamaraty<sup>20</sup>, le décrit comme une personne dont la propre importance irradiait. Cependant, il voyait un risque pour la littérature brésilienne dans cette auto-valorisation alimentée par l'admiration et les éloges d'autrui. Il décrit Rosa comme une personnalité égocentrée et, en même temps, consumée par l'angoisse permanente de ne pas être à la hauteur des grandes attentes qu'il suscitait. Comme le dit Flusser dès le début du chapitre (2007 [1992], 171), « dans les dialogues avec Rosa, il n'y avait qu'un sujet : Rosa ». Par chance, c'était un sujet vaste et qui ne manquait pas d'intérêt. Les points de convergence entre les deux hommes et leur œuvre étaient nombreux. Flusser ajoute (2007 [1992], 173) : le « grand sujet "Rosa" comprenait quatre dimensions [...] : (a) la *brésilianité*, telle qu'elle se manifeste dans l'intérieur de la région de Minas Gerais ; (b) les tendances du roman mondial et l'impact de Rosa sur ces dernières ; (c) la langue portugaise et la langue *tout court*<sup>21</sup> ; et (d) le sauvetage de l'âme ». Ainsi, passe-t-il à la dimension intellectuelle et philosophique du portrait. Le problème de l'égoïsme causé par la renommée, par exemple, acquiert une perspective spirituelle et s'inscrit dans le thème du sauvetage de l'âme. « La tragédie de Rosa (démontrée de façon si impressionnante par sa mort) est sa conviction que son immortalité (le célèbre auteur est membre de l'Académie des Immortels) tue la véritable immortalité de cette *âme* sans nom qu'il est au fond. Il n'est pas exagéré de dire que Rosa *s'est rendu*, c'est-à-dire, *a rendu l'âme* en devenant officiellement immortel, dans un sens totalement néfaste pour lui » (Flusser 2007 [1992], 175).

48 En fait, le vrai sujet du chapitre sur Rosa est la religion. Flusser décrit l'écrivain comme quelqu'un doté d'une sensibilité reliée aux profondeurs spirituelles du monde. C'est dans ce contexte, qu'il explique l'usage que Rosa fait des « contes » dans son œuvre. Contrairement aux « histoires » situées dans l'espace-temps, ils sont liés au monde mythiquement anhistorique que Flusser identifie comme l'intérieur de la région du Minas Gerais. « Les contes de Rosa sont une synthèse épique du monologue caractéristique du Minas Gerais et de la reformulation existentielle du roman au niveau de *l'être-dans-le-monde* même de l'auteur, et non au niveau d'une technique délibérée » (Flusser 2007 [1992], 179). Rosa est donc exceptionnel dans son aptitude à se connecter à l'essence du monde mythique. Les stratégies et les techniques narratives, tant louées par les critiques, sont pour Flusser le point négatif de la création de Rosa. Son obsession de la perfection le trahissait. Le thème de la technique de l'écriture et de la spontanéité fut un sujet fréquent des dialogues entre Rosa et Flusser :

La technique toujours plus virtuose menaçait l'authenticité de la synthèse spontanée, parce qu'elle conduisait à une sorte de schizophrénie chez Rosa. D'un

côté son véritable « moi », immergé dans l'*epos*, vivant en lui et « voyageant » avec lui ; de l'autre, le « grand écrivain Rosa », manipulant avec toujours plus de perfection l'*epos* et, par la même occasion, le véritable « moi ». Une « âme », celle de l'écrivain dévorant l'autre « âme », celle du véritable Rosa. Jusqu'à ce que l'Académie des Lettres couronne tragiquement un tel festin anthropophage. (Flusser 2007 [1992], 180)

Rosa avait « vendu son âme véritablement immortelle » à la société brésilienne. L'Académie des Lettres en était la preuve. Il n'y avait pas d'autre issue que l'infarctus. (Flusser 2007 [1992], 184)

- 49 La critique des néologismes utilisés abondamment par Rosa dans son écriture repose sur les mêmes prémices. Pour Flusser, ces inventions sont appauvries par l'ample connaissance qu'avait l'écrivain d'autres langues. Une fois de plus, il oppose la dimension spirituelle de la pensée de l'auteur *mineiro* à ses tentations pour des succès ordinaires. Au lieu de s'immerger dans les profondeurs de la langue et du lieu, il les explore à partir de son érudition : « Rosa était l'essence incorporée de la langue portugaise, mais il avait aussi une vaste connaissance de nombreuses autres langues. Cette érudition était cependant étendue sans être profonde. À tel point que les néologismes de Rosa, bien que parfaitement adaptés au portugais, ne faisaient qu'effleurer la surface des mots dans lesquels vibre en réalité un mystère profond. » (Flusser 2007 [1992], 182)
- 50 Cependant, Flusser était lui-même fasciné par le travail sur la langue et par les possibilités qu'il offre. Il ne peut s'empêcher de saluer la rupture avec la syntaxe à laquelle Rosa parvient dans le texte « *Meu tio o Iauaretê*<sup>22</sup> » qui dissout le discours lui-même : « Rosa apparaissait comme le point de départ vers un nouvel univers. » (Flusser 2007 [1992], 182)
- 51 À la fin du chapitre, toutefois, le philosophe revient sur le fait que l'écrivain se laisse impressionner par sa propre grandeur :
- Il y avait en Rosa quelque chose (peut-être la force créatrice qu'il possédait) qui empêchait une vision du monde dans lequel il n'occupait pas le centre. [...] Le fait est que Rosa se désintéressait royalement (et, en l'occurrence, le terme « royalement » est parfaitement adapté) de la réalité historique et géographique brésilienne, tout comme il se désintéressait de la situation géographique et historique du monde. Il était « au-dessus » de cela, position très douteuse sur le plan éthique. Il avait son propre « Brésil » (l'utopie mythique) et son propre monde (celui des langues), et c'était dans ces domaines qu'il agissait, mettant ainsi en péril l'immortalité de son âme. (Flusser 2007 [1992], 185)
- 52 Flusser évoque la vulnérabilité de Rosa face à n'importe quel type de critique négative ainsi que son insatiable désir d'éloges : « Il n'avait pas de distance vis-à-vis de sa propre œuvre, il n'avait pas de critères pour la juger, chose surprenante pour quelqu'un qui agissait avec autant de distance dans son travail. Il acceptait absolument tout. Les pires traductions de ses œuvres l'enthousiasmaient. » (Flusser 2007 [1992], 186)
- 53 L'expression « Je suis mes autres » qu'il utilise dans la lettre adressée à Dora peut servir de clé pour déchiffrer la dimension voilée de cette virulente critique mais aussi de l'obsession de reconnaissance sociale de celui qui en est l'auteur. Quand il rédigeait *Bodenlos*, Flusser désespérait lui-même d'être accepté dans un nouveau milieu intellectuel et d'être récompensé financièrement pour ses activités. Rainer Guldin, l'un des plus grands spécialistes de l'œuvre flusserienne, dans le livre écrit en 2017 avec Gustavo Bernardo, *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser*, raconte comment



l'intellectuel, après son retour en Europe, était obsédé par la publication, ce que sa situation financière instable ne faisait qu'accentuer :

Les livres ne surgissent pas comme des structures compactes et cohérentes mais à travers la composition, en forme de mosaïque, d'unités textuelles mineures et meubles. Les unités textuelles isolées sont presque toujours conçues dans un premier temps comme des conférences. [...] Celles-ci se transforment en essais et peuvent être publiées séparément. À travers l'auto-traduction, le même texte peut être publié plusieurs fois. Les textes isolés, mais proches dans leurs thématiques, sont à leur tour harmonisés dans des livres complets. (Bernardo & Guldin 2017, 234-235)

- 54 Flusser eut finalement l'opportunité de rassembler ces essais dans *La Force du quotidien* (1973). Cependant, les épreuves circulèrent trop rapidement et, outre une série de problèmes d'édition, son nom sur la couverture fut imprimé avec deux coquilles : « Vilém Flusser ». Même ainsi, « il fut satisfait » (Bernardo & Guldin 2017, 239).

## Haroldo de Campos

- 55 Le fait que Flusser ait été le traducteur du livre expérimental *Galáxias* [*Galaxies*] de Haroldo de Campos a joué un rôle important dans le chapitre qu'il consacre à ce dernier dans *Bodenlos*. Max Bense, philosophe allemand et théoricien de la poésie concrète, avait invité Campos à publier deux parties de cet ouvrage dans les cahiers *Rotheft*, à Stuttgart. Le poète choisit Vilém Flusser comme traducteur : outre sa familiarité avec l'allemand depuis l'enfance, la langue et ses frontières était un thème cher au philosophe. Il parvint à pénétrer dans le cœur du projet de Campos :

Les *Galaxies* sont composées de discours-flux circulaires, dans le sens où chaque discours individuel revient au thème initial, de sorte que toute l'œuvre est un système circulaire dans lequel gravitent des systèmes-satellites, et le point focal du système, ce sont les mots devant être changés. D'où le titre de *Galaxies*. D'une certaine manière, ces galaxies tournent à l'intérieur de l'univers de la langue portugaise qui leur sert d'infrastructure, mais elles rompent constamment cette infrastructure et se développent dans leurs horizons dans les univers d'autres langues et non-langues. (Flusser 1992 [2007], 192)

- 56 La tension que Flusser identifiait dans le cas de Rosa entre la dimension religieuse de sa pensée et son humaine faiblesse, se manifeste chez Campos, explique-t-il, entre l'art spontané et l'art engagé. À ses yeux, comme le révèle le processus de traduction, il n'est pas possible d'être dans l'un et l'autre domaine à la fois. Alors que les mots pourraient être libérés dans le flux et créer leurs propres signifiés, ils sont idéologiquement réorientés par l'engagement :

Le résultat est un mal-être chez le récepteur du message. De deux choses, l'une : soit Campos cherche à communiquer un message précis, et dans ce cas, le courant spontané des variations n'est pas la méthode adéquate ; soit il veut tenter une expérience concrète avec la langue portugaise et, dans ce cas, les manipulations délibérées du flux falsifient le résultat. On ne peut pas avoir le beurre et l'argent du beurre. (Flusser 1992 [2007], 193)

- 57 Il ne fait aucun doute que le maniement flusserien de la langue est complètement différent de celui de Campos. Pourtant, il en est fasciné comme devant un élément organique ayant une vie qui lui est propre. Il essaie de s'engager, non seulement dans la langue, mais aussi à travers elle. Ce que Flusser critique chez Campos, c'est le poids de l'idéologique qui réoriente son flux spontané. Le message qui en résulte manque d'authenticité et le flux est affaibli. C'est, pour lui, le problème de tout engagement :

En effet, cette dialectique négative ne touche pas uniquement à l'engagement total de Campos dans la poésie mais, de façon beaucoup plus significative, [...] elle touche à tout engagement dans n'importe quel domaine de l'art. Il n'y a plus de doute : la dialectique entre spontanéité et délibération est le prix que nous devons tous payer pour la perte de notre ingénuité. Ce faisant, nous savons ce que nous faisons, et comment nous le faisons, et dans une certaine mesure, nous savons même pourquoi, et dans quel but nous le faisons. Cette distanciation face à la praxis même, influence évidemment cette dernière. (Flusser 1992 [2007], 194)

- 58 Pour Flusser, Campos ne reconnaît pas la nécessité de choisir entre l'art spontané, dans son cas, expérimental, et l'art engagé. C'est son œuvre qui en pâtit.

Et c'est bien dommage, aussi bien du point de vue de ceux qui attendent de lui une action efficiente dans le domaine de la réalité « politique », que du point de vue de ceux qui espèrent une action efficiente dans le domaine de la langue. Parce que, pour les premiers, il semble évident que la méthode de subversion de la syntaxe n'est pas très efficace pour subvertir les infrastructures de la réalité. Et pour les seconds, il est tristement évident que l'introduction délibérée de modèles théoriques et idéologiques dans la praxis linguistique détruit sa concrétude. (Flusser 1992 [2007], 196)

- 59 Malgré le ton critique sur le processus de création à l'œuvre chez son ami, il reconnaît pleinement l'importance de son œuvre : « Nul ne peut douter que Campos (et ceux qui travaillent avec lui dans le même sens, les ainsi nommés "concrétistes") atteint dans son écriture des résultats impressionnants. Les *Galaxies* évoquées en sont l'un des exemples » (Flusser 1992 [2007], 197). Flusser comprend également la valeur de ses expérimentations pour la culture brésilienne comme un tout :

Les expériences concrétistes permettent des techniques de traduction de textes étrangers (par exemple ceux de Joyce et des formalistes russes) jusqu'ici intraduisibles. Et elles permettent des analyses de textes brésiliens (notamment d'Oswald de Andrade et de Guimarães Rosa) impossibles avec les méthodes d'interprétation traditionnelles. On peut multiplier ces exemples. De telle sorte que l'on ne peut douter qu'il s'agit d'un mouvement très important pour la littérature (et par là-même la culture) brésilienne. (Flusser 2007 [1992], 198)

- 60 Il achève son chapitre en exposant sa conception de la langue dans laquelle la parole est « un phénomène mystérieux qui, à un moment donné, dévoile et recouvre l'Être, et doit donc être abordé avec une révérence presque religieuse. Elle est le *logos* et le *mythos* » (Flusser 1992 [2007], 199). Malgré son recours au grec, c'est l'influence de la mystique juive pour laquelle la parole possède une dimension sacrée qui semble ici déterminante. Pour Flusser (1963), cette dimension se révèle à travers l'art.

## Terrasse

- 61 Flusser consacre le dernier chapitre de la section « Dialogue » de *Bodenlos* aux réunions hebdomadaires avec ses étudiants sur la terrasse de sa maison située dans l'un des plus beaux quartiers de São Paulo, Jardins. En ce lieu, se rencontraient des penseurs importants de l'époque et des jeunes dont un grand nombre étaient des amis de ses enfants, Dinah et Miguel. Le philosophe se sentait responsable envers eux et, assumant son rôle de professeur, les encourageait, à travers de vifs débats, à exercer une pensée critique.
- 62 Alors que dans les chapitres où il parle de ses amis intellectuels et artistes, nous sentons l'ouverture au flux de la conversation, à la provocation et à la volonté de

poursuivre sous forme de dialogues, « Terrasse » adopte un ton différent. On y trouve la saveur amère de quelque chose d'achevé, de l'absence de perspective pour continuer. La tension dialectique n'apparaît plus, ni entre les différents points de vue, ni dans les relations entre professeur et étudiants. Le texte n'a pas un caractère intellectuel ou spirituel, mais politique. L'oppression écrase la possibilité même de dialogue. Flusser montre comment la jeunesse brésilienne se transforme du fait de la violence de la dictature militaire. Une transformation dont il a été le témoin depuis la terrasse de sa demeure :

Avant 1964, la jeunesse vivait dans l'illusion que le Brésil était un terrain sur lequel une nouvelle culture et une nouvelle manière de vivre s'apprêtaient à naître. Et elle se considérait comme porteuse d'une telle naissance. Ceci lui conférait une attitude particulière face au monde : une curiosité extrême, la volonté d'apprendre, et une ouverture. Mais en même temps, une foi extrême en ses propres capacités. Non seulement elle voulait tout savoir, mais elle voulait le savoir mieux, non seulement elle voulait tout faire, mais elle voulait le faire comme si rien n'avait été fait auparavant. Elle était ouverte au futur, mais fermée au passé. Ce manque de tradition est une marque d'incompétence, et pas uniquement de préjugé. Cela indiquait clairement le rôle du professeur, c'est-à-dire de lui ouvrir une voie vers la tradition sans freiner son enthousiasme pour la création nouvelle. (Flusser 1992 [2007], 257-258)

- 63 Flusser a assumé « le rôle du professeur » tout en se laissant séduire par l'optimisme des étudiants :

J'ai moi-même été victime de l'illusion de la jeunesse. Je croyais (quand bien même j'avais des réserves) assister au processus de renaissance de la culture occidentale en terre brésilienne (avec des coordonnées nouvelles et plus riches), et j'étais enthousiasmé par tout cela. Autour de moi surgissaient, comme des champignons après la pluie, une nouvelle musique, une nouvelle poésie, une nouvelle peinture, un nouveau théâtre, des idées nouvelles. (Flusser 1992 [2007], 257-258)

- 64 Les choses changèrent avec la dictature. À mesure que les années passèrent, celle-ci se durcit, devenant de plus en plus violente, et les étudiants furent l'une de ses principales cibles. Le danger de la torture, de la mort et de la disparition était omniprésent pour eux.

1964 a foudroyé la jeunesse. Comme elle n'avait pas une vision claire de la situation (celle d'un pays manipulé de l'extérieur), elle ne s'attendait pas à un événement d'une telle ampleur. Elle se rebellait contre l'appareil militaire et technocrate efficace qui se mettait en place. Bien que cet appareil s'achemine vers des objectifs qui convergeaient avec ceux de la jeunesse, il pulvérisait néanmoins les idées fondamentales de cette dernière. La rébellion revêtait un large éventail de formes, de la contestation culturelle à la résistance armée. Elles avaient deux choses en commun : elles faisaient courir un danger aux individus et étaient totalement inefficaces. Simultanément, la jeunesse est devenue victime d'agitateurs irresponsables qui profitaient de la situation pour poursuivre des buts dont elle n'avait même pas conscience. Par conséquent, la jeunesse académique devint la balle de ping-pong entre l'agitation et la répression, et se détruisait peu à peu. Chaque jour, certains jeunes disparaissaient, la peur et le désespoir s'emparaient de la jeunesse. L'embryon de la culture nouvelle s'est ainsi trouvé avorté. La réalité a imposé sa victoire triomphale au rêve. (Flusser 1992 [2007], 259-260)

- 65 Flusser se rendit compte que sa posture critique en tant qu'attitude vitale devenait dangereuse pour ses étudiants. Il renonça à sa mission de professeur et les abandonna, admettant qu'à leurs yeux, il les avait trahis.

66 À mesure que la dictature se renforça au Brésil et asphyxia tous les projets de vie, il devint impossible pour Flusser de rester dans le pays. Il fit appel à ses contacts européens pour retourner sur le vieux continent. Il se tint éloigné des métropoles et, en 1981, élit définitivement résidence à Robion, un petit village de Provence. Même en étant géographiquement éloigné, il continuait à entretenir des liens avec le Brésil. En 1978, il publia la collection d'essais *Natural:mente* et en 1983, *Pós-história*. Dans les années 1980, il donna quelques conférences à São Paulo. Il maintint un contact aussi étroit que possible avec ses amis brésiliens, notamment sur le mode épistolaire. Bien que sa reconnaissance internationale se soit développée en Europe et surtout dans l'espace germanophone, cela n'amointrit en aucun cas l'importance de ses activités au Brésil et de son œuvre en portugais.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Batličková, Eva. 2019. *Saul de Vilém Flusser: diálogo e subversão*. São Paulo: Annablume.
- Bernardo, Gustavo & Rainer Guldin. 2017. *O homem sem chão: a biografia de Vilém Flusser (1920-1991)*. São Paulo: Annablume [paru simultanément en Allemagne sous le titre : Guldin, Rainer & Gustavo Bernardo. 2017. *Vilém Flusser (1920-1991): ein Leben in der Bodenlosigkeit. Biographie*. Bielefeld: Kulturwissenschaft].
- Campos, Haroldo de. 1984. *Galáxias*. São Paulo: Ex libris [trad. fr. (2019) : *Galaxies*. Paris : Impr. Pulsio].
- Flusser, Vilém. 1963. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder [Rééd. (2004 et 2009) : São Paulo: Annablume et Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra].
- Flusser, Vilém. 1965. *A história do diabo*. São Paulo: Livraria Martins Editora [Trad. fr. (2021) : *L'Histoire du diable*. Paris : Exils éditeur].
- Flusser, Vilém. 1967. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Conselho estadual de cultura [Rééd (2002) : São Paulo: Escrituras Editora].
- Flusser, Vilém. 1973. *La Force du quotidien*. Paris : Mame.
- Flusser, Vilém. 1979. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades [Rééd. (2001) : São Paulo: Annablume].
- Flusser, Vilém. 1983. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography [Trad. fr. (1996) : *Pour une philosophie de la photographie*. Belval : Éditions Circé].
- Flusser, Vilém. 1983. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades.
- Flusser, Vilém. 1992. *Bodenlos. Eine phoilsophische Biographie. Mit einem Nachwort von Milton Vargas*. Bensheim: Bollma [éd. brésilienne (2007), écrite en portugais par l'auteur : *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume].
- Flusser, Vilém. 1998. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Edusp.
- Flusser, Vilém. 2017. *O Último juízo: gerações*. 2 vols. São Paulo: É Realizações.

Flusser, Vilém. 2019. *Post-histoire*. Paris & Saint-Étienne : T&P Work Unit & Cité du Design.

Koeltzsch, Ines. 2007. « Gustav Flusser. Biographische Spuren eines deutschen Juden in Prag vor dem Zweiten Weltkrieg. » *Flusser Studies* 5. Disponible sur : [www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-05-november-2007](http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-05-november-2007) (consulté le 6 octobre 2021).

Masaryk, Tomáš Garrigue & Gustav Flusser. 1921. *Aus Masaryks Werken*. Prague: Haase.

Rosa, João Guimarães. 1962. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio [trad. fr. (2016) : *Mon Oncle le Jaguar & autres histoires*. Paris : Éditions Chandeigne ; une version séparée de « Mon Oncle le Jaguar » avait été publiée auparavant (1998) : *Mon Oncle le Jaguar : récit*. Paris : Albin Michel].

Souza, Antonio Candido de Mello e. 1989. « Literatura e subdesenvolvimento. » In *A educação pela noite & outros ensaios*, 140-162. São Paulo: Ática.

## NOTES

1. Il s'agit d'un lieu qui fait écho au Vilém Flusser Archiv hébergé à l'Universität der Künste, à Berlin.
2. Voir les titres et éditeurs des traductions françaises disponibles dans les références bibliographiques (NdT).
3. *O Estado de S. Paulo*, « Suplemento Literário », octobre 1961. Republié dans Flusser (1967, 63-68).
4. Lorsque les citations sont faites à partir d'une autre édition que l'édition originale ou d'une traduction, celle-ci est précisée entre crochets. Nous avons aussi signalé entre crochets les dates des traductions françaises lorsqu'elles existent (NdT).
5. En hébreu « Membres de l'Alliance », une organisation fondée en 1843 par la communauté juive à New York.
6. Le nom du cercle vient du terme « *pátek* », qui signifie vendredi, jour de ses réunions.
7. Masaryk étudia à la Faculté de philosophie à Vienne, où il obtint son diplôme en 1879 avec un mémoire intitulé « Der Selbstmord als soziale Massenerscheinung der Gegenwart » [Le suicide comme phénomène social de masse de notre temps].
8. Le manuscrit se trouve à Berlin dans les Vilém Flusser Archiv [dorénavant VFA] sous la référence FA, BOOKS22\_1-GER-2\_1354. Il a été publié récemment au Brésil sous le titre *O Último juízo: gerações* [Le dernier jugement : générations] en 2017, par l'éditeur É. Realizações.
9. Flusser, manuscrit, p. 227. VFA, 1-GER-44\_1399\_ O ETERNO RETORNO SUB KAPITEL (In BOOKS22\_1-GER-2\_1354).
10. *Post-histoire* a d'abord été publié en portugais sous le titre *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar* en 1983. Flusser avait expliqué qu'il s'agissait de reprises de conférences initialement rédigées en anglais qui avaient été ultérieurement traduites en allemand puis en portugais. Cependant, il était dans ses intentions de les publier en français. En fait, deux manuscrits de sa main existaient dans cette langue, l'un au Brésil et l'autre en France. C'est à partir de ses textes que l'édition française a été publiée en 2019 (*Post-histoire*. Paris & Saint-Étienne : T&P Work Unit & Cité du Design). Leur langue est donc celle de Flusser lui-même dont il disait qu'il s'agissait

d'un « français zoulou ». L'appareil critique accompagnant l'édition française (Catherine Geel et Anthony Masure) éclaire parfaitement le statut de ce texte (NdT).

11. *O Estado de S. Paulo*, « Suplemento literário », 19 août 1967. Republié dans Flusser (1998, 93-97).

12. C'est notamment le cas durant l'automne 1976 et l'hiver 1977 pour un cours de théorie de la communication à l'École d'art et d'architecture de Marseille Luminy (prolongé jusqu'en 1980), pour un cours à la Faculté de lettres de Nice et, en 1977 pour un cours à l'École d'art d'Aix-en-Provence (Bernardo & Guldin 2017, 233).

13. Lettre de Vilém Flusser à Milton Vargas le 10 avril 1973. VFA, flusser\_milton\_vargas\_10\_04\_1973.

14. Gustavo Bernardo propose une interprétation différente de l'usage du terme « *a gente* » dans la présentation de l'édition brésilienne de *Bodenlos*. (Flusser 2007 [1992]).

15. Milton Vargas était ingénieur civil et s'intéressait à la philosophie. Membre fondateur de l'Instituto Brasileiro de Filosofia [Institut brésilien de philosophie], il faisait partie de l'Academia Paulista de Letras [Académie des Lettres de São Paulo].

16. Dora Ferreira da Silva était poétesse et traductrice. Elle reçut quatre prix nationaux pour son œuvre : le Prix Machado de Assis de l'Académie brésilienne de Lettres et trois fois le Prix Jabuti.

17. Lettre de Dora Ferreira da Silva à Vilém Flusser du 21 septembre 1973. VFA, DORA\_2013-01-22(12).

18. Lettre de Vilém Flusser à Milton Vargas du 9 novembre 1973. VFA, flusser\_milton\_vargas\_9\_11\_1973.

19. Antonio Candido de Mello e Souza décrit son style comme un « super-régionalisme » à cause de sa capacité à extraire l'universalité à travers l'immersion dans une culture régionale (Souza 1989).

20. Siègne du ministère des Affaires étrangères brésilien.

21. En français dans le texte (NdT).

22. « *Meu tio o Iauaretê* » est une nouvelle du recueil *Estas Estórias* publié par João Guimarães Rosa à Rio de Janeiro chez José Olympio en 1962 (la nouvelle avait paru dans la revue *Senhor* en 1961). Elle a été publiée en français dans une version séparée sous le titre *Mon Oncle le Jaguar : récit* chez Albin Michel (trad. Jacques Thériot) en 1998. Les éditions Chandeigne ont publié l'ensemble du recueil dans une traduction de Mathieu Dosse en 2016 sous le titre *Mon Oncle le Jaguar & autres histoires*.

## RÉSUMÉS

Cet article propose une réflexion sur la dimension politique qui traverse la pensée dialogique de Vilém Flusser et sur sa relation avec le milieu intellectuel et artistique brésilien. Il met l'accent sur les prémices de son engagement à partir de l'expérience tragique de la Shoah, engagement qui a évolué vers l'identification et la dénonciation de différents modes de manipulation dans la société contemporaine. La forme de l'écriture est devenue l'un de ses instruments les plus

significatifs pour formuler des alternatives aux discours de l'oppression. Ainsi, la pensée dialogique engendre-t-elle un défi permanent pour ses interlocuteurs, comme je le montre à travers ses échanges intellectuels avec João Guimarães Rosa et Haroldo de Campos.

O artigo propõe uma reflexão sobre os aspectos políticos presentes no pensamento dialógico de Vilém Flusser e sobre sua relação com o ambiente intelectual e artístico brasileiro. Apontamos os princípios de seu engajamento a partir da trágica experiência com o holocausto, que se transformou na identificação e na denúncia de diferentes modos de manipulação na sociedade contemporânea. A forma de escrever tornou-se para ele um dos instrumentos mais significativos para articular alternativas aos discursos opressores. O pensamento dialógico, por sua vez, criava um permanente desafio para seus interlocutores, como documentamos no caso de seu convívio intelectual com João Guimarães Rosa e Haroldo de Campos.

The article proposes a reflection on the political aspects present in Vilém Flusser's dialogical thought and on his relationship with the Brazilian intellectual and artistic environment. We point out the principles of his engagement from the tragic experience with the Holocaust transformed into the identification and denunciation of different modes of manipulation in contemporary society. The form of writing became for him one of the most significant instruments for articulating alternatives to oppressive discourses. Dialogical thinking, in turn, created a permanent challenge for his interlocutors as we document in the case of the intellectual contact with João Guimarães Rosa and Haroldo de Campos.

## INDEX

**Palavras-chave :** diálogo, discurso, Brasil, holocausto, filosofia, século XX, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Vilém Flusser

**Keywords :** dialogue, discourse, Brazil, the Holocaust, philosophy, 20th century, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Vilém Flusser

**Mots-clés :** dialogue, discours, Brésil, Shoah, philosophie, XXe siècle, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Vilém Flusser

## AUTEURS

### EVA BATLIČKOVÁ

Eva Batličková est enseignante-chercheuse à la Faculté de lettres de l'Université de Masaryk à Brno (République Tchèque). Depuis 2015, elle est coéditrice de la revue *Flusser Studies*.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-6945-6378>.