

JACQUES ANCET

AMNÉSIE DU
PRÉSENT



*J'oublie ce que j'écris, et ma main quand elle travaille oublie
mon nom, c'est notre façon d'aller vers le réel...*

BERNARD NOËL, *Le Livre de l'oubli*

Avant lire¹

1 Antoine Emaz nous a quitté au moment de la réédition de ce livre. Il avait été l'un des premiers lecteurs de l'édition précédente (*La voix de la mer*, public.net, 2008) et en avait écrit une belle recension dans Poezibao. On la retrouvera ici en « avant lire » avec quelques corrections de dates. Antoine était une présence discrète et attentive et sa poésie est l'une des plus justes et des plus vraies que je connaisse. C'est pourquoi je suis heureux qu'il m'accompagne encore dans la présente édition qui reparaît sous un nouveau titre avec quelques suppressions et quelques ajouts.

La publication de cet ensemble de textes est remarquable. Seize essais plus ou moins longs, dont l'écriture s'échelonne de 1991 à 2014. Autant dire un parcours réflexif en parallèle à l'œuvre poétique. Huit essais sont repris d'un ouvrage épuisé (*Un Homme assis et qui regarde*, Jean-Pierre Huguet éditeur, 1997), deux ont été publiés en revue et les cinq autres sont inédits. Je ne sais si le terme d'« essai » est préférable à celui d'article ou de texte... en tout cas, ce ne sont pas des notes : chaque essai (conservons ce terme en pensant à Montaigne) se développe à partir d'une problématique initiale, selon une construction rigoureuse de la réflexion, avec une qualité de clarté que le non-philosophe apprécie, alors même qu'il s'agit toujours d'enjeux complexes de pensée.

On n'a pas besoin de lire ce livre pour lire les poèmes d'Ancet mais, en lisant, on peut mesurer l'épaisseur de terreau culturel qu'ils traversent. Sur un plan philosophique, tout d'abord, on voit l'apport des Présocratiques, Nietzsche, Bergson, Deleuze, les mystiques et notamment Saint Jean de la Croix, la pensée chinoise... Sur un plan littéraire : Novalis, Mallarmé, Reverdy, Virginia Woolf, Faulkner, Beckett... C'est assez étonnant de voir fonctionner une pensée, autant pour ce qui est de trouver prise, prendre appui, que pour se détacher et repousser (cf. la critique de Heidegger par exemple).

Puissance de l'intellect, donc, mais tout autant insistance sur l'expérience (cf. « Le poème et l'ennui ») et plus précisément encore, l'enfance. « Parler le monstre », qui ouvre le recueil, renvoie à une expérience traumatique : « l'enfance n'est pas le paradis auquel on voudrait la réduire (...) elle est une déchirure. » Dans le très beau texte « La voix de la mer », on retrouve une expérience déterminante : l'enfant, dix ans, dans le bureau de son

père, parle avec lui d'astronomie et regarde un cendrier en forme de coquille Saint Jacques ; brusquement, il a l'intuition que « le passé est là, coexistant avec chaque instant présent vécu ». Et le lecteur des poèmes sait bien qu'il ne faut pas rabattre cette intuition de façon proustienne, car ce n'est pas seulement d'un passé personnel qu'il s'agit, mais bien d'une illumination beaucoup plus large telle que celle décrite dans « L'imperceptible » : « un accord soudain : celui de sa fragile destinée humaine et de l'instant absolu du monde. » Au travers de ces pages, c'est toute une poétique qui se déploie, et on est frappé par sa robustesse au fil des années : elle s'explicité et se construit davantage, mais elle ne varie pas.

D'abord, même si ce livre affirme des choix, il pose tout autant que la recherche est sans fin : « La poésie, quand elle est vraiment elle-même, on ne sait pas ce que c'est », sauf qu'elle a à voir avec de l'inconnu qui est de l'ordre du langage et du corps. De la même manière, quelques années auparavant : la poésie est « toujours autre chose que ce qu'on voudrait qu'elle soit, puisqu'elle n'est pas mais passe : mouvement d'inconnu qui, traversant le langage, le transforme et nous transforme avec lui. » Telle est la « voix » d'un écrivain : un tuyau d'orgue particulier dans lequel passe de façon unique la langue commune, pour une « musique » qui peut voisiner avec le « parler en silence ».

Dès lors, si la poésie se rencontre dans les poèmes, bien sûr, elle n'y est aucunement enfermée. Ancet la définit comme « l'entre des genres », « une parole de lisières » : de fait, si écrire, c'est « voir se lever le monde dans le jour du langage », il n'y a pas lieu de réserver cela à l'espace du seul poème : « la poésie n'est pas un genre puisque cette intensification vitale peut être tout aussi perceptible dans un roman, une tragédie, un essai. Non pas précisément dans ce qu'ils disent, racontent ou montrent, mais

dans ce qu'ils font. » Cela revient à dire que tout texte véritablement littéraire est d'ordre poétique, et donc mettre à la poubelle la majeure partie de la production romanesque actuelle. Ancet ne s'en prive pas.

Plusieurs essais reviennent sur la raison d'exister de la poésie dans un monde où le langage lui-même est aliéné, médiatiquement saturé. En réponse, la poésie persiste « à ne rien dire » ; le poème est « interruption du monde », coupure du son, du bruit quotidien et de la langue utile. Le dernier essai, « Le poème et l'ennui », qui est en fait un poème en prose, dit parfaitement cette nécessité de faire le vide pour accueillir les mots porteurs d'un « réel » dans son « apparition, disparition ». Il faudrait développer ici la réflexion qu'Ancet reprend plusieurs fois sur la distinction à faire entre réalité et réel, et sur ce que peut le langage (notamment la notion essentielle d'« intra-référentialité »).

Mais je voudrais conclure sur un essai particulier, « Liberté surveillée », parce qu'Ancet nous fait entrer directement dans son atelier d'écriture, à propos de la question formelle. Aucune forme n'est préétablie, programmée ; la forme se construit en cours de travail ; l'exemple de la dernière section de *La Mémoire des visages* montre à quel point cette élaboration peut être rigoureuse. Mais s'ajoute à cela, de livre en livre, « une dialectique du continu et du discontinu » qui va peser sur le choix formel sans pour autant le décider a priori. C'est tout à fait passionnant de suivre le poète dans ce qui apparaît comme une auto-analyse de son propre travail. De même pour ses raisons d'explorer le vers impair, non pas dans un but de prouesse métrique mais au contraire pour rendre floue la lisière entre vers et prose. « Je n'adopte donc les formes que pour les traverser. »

ANTOINE EMAZ

Parler le monstre²

2 « Journal d'un monstre », conte de Richard Matheson, lu pour la première fois dans la revue *Fiction*, n°25, décembre 1955.

Aujourd'hui maman m'a appelé monstre. Tu es un monstre, elle a dit. J'ai vu la colère dans ses yeux. Je me demande qu'est-ce que c'est qu'un monstre.

Qui parle ici ? Quelle est cette voix maladroite et souffrante qui, il s'en souvient bien, est au départ d'écrire ? Non qu'elle ait été la seule : il y en avait eu d'autres, avant, il devait y en avoir d'autres après. Mais celle-là, dans son énigmatique pauvreté ne cesse de s'entendre au seuil de l'écriture. Pas pour ce qu'elle dit, mais pour ce qu'elle est : la parole du dedans, celle que, jusqu'alors, aucun texte n'avait fait entendre. Car il est encore jeune quand elle lui arrive : treize ans, quatorze peut-être. Et si certains livres l'ont fasciné pour ce qu'ils racontent, ces quelques pages lui montrent qu'écrire peut être autre chose : non plus assister, partager et même vivre par l'intermédiaire d'une autre voix, mais habiter — être — cette autre voix elle-même. Soudain, la littérature, ce n'est plus seulement parler (écrire), avec la distance que suppose la narration, la description ou l'expression, mais c'est être. On n'est plus en face ou à côté : on est à l'intérieur. Dans la peau de l'autre. Et on découvre que c'est la sienne. Du coup, on éprouve sa propre étrangeté et, avec elle, le désir de l'explorer par l'écriture pour que l'autre (le lecteur) à son tour s'y reconnaisse.

Ce qui l'a touché tout de suite, dès les premiers mots de ce conte bref, ce n'est donc pas une histoire mais une forme. Pauvre, maladroite, aux limites de l'incorrection, elle rompt avec le bien écrire qu'on lui enseigne alors. Et parce qu'elle est comme du parler dans l'écrit et qu'on sent du vivant qui passe, là, entre les mots, parce qu'elle heurte et surprend, elle produit ce frisson inconnu qui sera toujours, par la suite, le signe d'une découverte, qu'elle soit de

lecture ou d'écriture. Elle n'a donc rien à voir, cette forme, avec ce qu'on entend par là habituellement : cette sorte d'enveloppe d'un contenu qu'elle aurait pour fonction de mettre en valeur. Car, ici, ce qu'elle présente, c'est elle-même. Elle ne recouvre rien que sa propre consistance (ou inconsistance) : ce ton, ce mouvement particulier de phrases, brèves, bancales, cette allure singulière, insolite qui font ce qu'elle dit. Dès lors, pour lui, il n'y aura plus le fond d'un côté et la forme de l'autre, comme tout le monde le répète autour de lui, puisqu'il découvre très tôt, mais sans en avoir vraiment conscience encore, que « la forme c'est le fond³ ».

Aujourd'hui de l'eau est tombée de là-haut. Elle est tombée partout j'ai vu.

Oui, qui parle ici ? L'enfance ? On pourrait le croire. Si le titre français, « Journal d'un monstre », dans sa maladresse racoleuse, n'avertissait d'avance le lecteur de la teneur d'un conte que le titre original (« Born of man and woman ») ne laissait habilement pas deviner. Un monstre, donc. Peu importe d'ailleurs : qu'elle soit celle d'un enfant ou d'un monstre, la voix est celle d'au-delà des limites, du sans nom. De ce qui ne peut se dire avec les phrases correctes, policées de ce qu'il croyait être jusque-là la littérature. Cette voix, c'est plus tard chez les poètes, les mystiques, chez certains romanciers également qu'il la retrouvera. Et quels que soient les textes qu'il sera amené à écrire — poème, récit, roman ou essai —, c'est elle toujours qu'il entendra au moment de la plus grande intensité. Elle qui l'empêchera aussi de se cantonner dans un genre précis, lui fera sans cesse rechercher les marges, les lisières où se perdent les

3 Victor Hugo, « Utilité du beau », *Proses philosophiques de 1860-65*.

désignations. Même s'il sait que cette voix sans distance, montée de l'intérieur du corps et du langage confondus, est celle du poète plus que toute autre.

Papa m'a attaché sur mon lit. Dans là-haut il y a eu encore des rires longtemps. Je ne faisais pas de bruit et je regardais une araignée toute noire marcher sur moi.

Cette voix est aussi celle de l'enfance, puisque le monstre est un enfant. Rien d'étonnant : l'enfance n'est pas le paradis auquel on voudrait la réduire. Ce mythe que la nostalgie et la frustration entretiennent chez tant d'adultes. Elle est une déchirure. Et, avec elle, la solitude et la douleur : on te sépare du corps de ta mère, on t'enferme dans le noir, on te met à la cave, on t'attache pour que tu ne bouges plus. « On », ce sont les parents : le mauvais père, la mauvaise mère. Eux. Qui, à part Freud, a osé dire cela ? Que l'enfance c'est aussi l'aliénation, l'enfermement et la souffrance. Qu'on y éprouve déjà ce que l'homme peut faire subir de pire à l'homme (et donc qu'on peut l'écrire, comme il le fera plus tard dans un livre terrible, dont il comprend soudain, en écrivant ces lignes, d'où il venait). Et qu'enfin on la quitte comme on quitte une cage, même si elle fut objectivement heureuse. Il s'en rend compte aujourd'hui, après tant d'années : écrire, au plus profond, est un acte né de la douleur. Un acte qui libère dans le langage cette blessure lointaine du corps, la soulage mais ne l'efface jamais. Il aurait souhaité n'écrire que la beauté de vivre, la splendeur du monde, comme il l'a fait aussi. À chaque fois, pourtant, au cœur de la lumière, il y a ce noir : le corps seul, souffrant et qui gémit. Lui voudrait ne pas l'entendre, ne pas le voir. Il voudrait continuer à chanter, mais sa voix se brise, elle mue, et c'est la tragédie qui sort de ses lèvres. La voix du monstre, ou de l'enfant, ou du corps

battu et humilié, c'est pareil : « Elle a pris la canne et elle m'a battu. Je n'ai pas pleuré ». La plainte. Mais sans pathos. Plus forte encore d'être contenue. Et qui monte de tous et de chacun, parce que l'enfant est devenu un homme avec, au centre, la tache noire qui grandit et mange le visage. Comme cette araignée sur soi qu'il faut essayer de dire, même si les mots manquent pour, malgré tout, voir cette horreur. Et un instant lui résister.

Aujourd'hui là-haut était jaune. Je sais quand je le regarde mes yeux ont mal. Quand je l'ai regardé il fait rouge dans la cave.

Être dedans n'est pas un but en soi. Dedans, il fait noir, comme dans la cave. On n'y voit rien. Mais, de là, on peut voir dehors. Dehors, c'est le monde. Or, cette voix, dans sa pauvreté et sa maladresse, celle du monstre — de celui qu'on montre — montre à son tour le monde. Comme lui ne l'a jamais vu — comme s'il le voyait pour la première fois. Le jaune, l'eau, la terre qui boit. D'où, peut-être, son amour des choses simples, du minuscule et de l'insignifiant. Et des textes qui savent les rendre présentes, parce qu'ils ne parlent pas, parce qu'ils montrent. Ce qu'on voit ici, c'est un monde minimum, comme plus tard celui de Reverdy ou de Beckett. Il y a les murs, les voix, les rires des autres là-haut, et la lucarne avec le jaune du couchant. Mais expliquée, la vision s'évapore. Elle ne touche plus. Elle devient une description. Évanouie la forme, la vision disparaît — et le monde qu'elle créait. Reste le connu, ce qu'on a tellement l'habitude de voir qu'on ne le voit plus. On appelle ça la réalité. Alors, il se dit que les choses peuvent être invisibles à force d'être vues ; que pour les voir, il ne faut plus les reconnaître (comme ici, dans ces phrases bancales) ; et qu'écrire, c'est cela : ce passage, ce changement dans les mots, avec eux : le familier qui devient étrange et pourtant reste familier. Comment

dire cela autrement : « Aujourd'hui de l'eau est tombée de là-haut. Elle est tombée partout j'ai vu. Je voyais la terre dans la petite fenêtre. La terre buvait l'eau elle était comme une bouche qui a très soif. Et puis elle a trop bu et elle a rendu du sale ». Longtemps plus tard, c'est la même voix qui revient, malgré les langues différentes : « L'eau qui gouttait des tuiles creusait un trou dans le sable du patio. Cela faisait : "flac, flac", et encore "flac", sur une feuille de laurier qui s'agitait prise dans une fente des briques⁴ ». Ou encore : « elle a vu de la route la cour de récréation l'herbe et les lilas au bord du grillage, c'est du fil de fer lisse qui dessine des losanges, quand il pleut les gouttes d'eau glissent et s'accrochent dans les coins, c'est plus haut qu'elle⁵. » Oui, la même voix, toujours. Et le même étonnement, le même dépaysement qu'il n'est plus nécessaire d'aller chercher loin, dans un imaginaire plus ou moins suspect. Ils sont là, tout près, dans ces mots banals mais dont la pauvreté voulue laisse voir un monde d'autant plus fascinant qu'il n'est jamais nommé.

Aujourd'hui il y a eu l'eau une autre fois. Maman était dans là-haut et j'ai entendu la maman petite descendre l'escalier tout doucement.

L'étonnant avec cette voix, c'est qu'il n'a cessé de l'entendre, même lorsqu'il s'est rendu compte qu'elle n'était que l'écho d'autres voix, plus anciennes. Celle de Benjy, par exemple, dans Le bruit et la fureur. Longtemps avant Matheson, Faulkner avait donné le ton. Déjà en 1929 (mais lui ne le découvrira qu'après « Journal d'un monstre »), on l'entendait cette voix. De l'intérieur de sa

4 Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, traduit de Roger Lescot, Gallimard, 1979.

5 Monique Wittig, *L'Opoanax*, Minuit, 1964.

douleur, de ce présent qu'elle tissait, on voyait le dehors, le monde tels qu'on ne les avait (presque) jamais vus : comme dans une sorte d'apparition : « Papa s'est dirigé vers la porte et nous a regardés à nouveau. Et puis le noir est revenu et papa est resté noir dans la porte, et puis la porte est redevenue noire. » Oui, on voyait bien d'où venait cette voix. Mais, quelle que soit ou non sa nouveauté ou sa valeur, c'est parce qu'elle a été la première qu'elle est définitive. Les autres, infiniment plus profondes ou plus vastes, n'en seront toujours que l'ombre portée.

Aujourd'hui est un autre jour.

C'est toujours l'aujourd'hui que fait cette voix. Même si elle parle du passé ou du futur. Car ce qu'on habite, c'est elle et non ce qu'elle montre. Ou plutôt : ce qu'elle montre en fait partie. Ici et maintenant. Tout cela, il l'a senti confusément. Il ne l'a compris que bien plus tard. Mais c'est ce qu'il cherche depuis qu'il écrit : cette présence dans le mouvement des phrases. De telle sorte que, même si tout passe, c'est toujours aujourd'hui. « Aujourd'hui quand là-haut n'a plus été jaune j'ai mangé dans mon plat. » Le soir tombe, mais c'est dans la voix qu'il tombe, et il est là, avec elle. Et on mange, avec elle. On entend les rires. On dort. On a les murs qui sont froids. Avec elle. Tout est là ensemble. Tout se tient. Peu importe finalement l'histoire plus ou moins horrible qu'on essaie de nous suggérer. Le monstre, c'est une voix qui parle — l'autre voix. Elle fait le présent, comme toutes les vraies voix. Elle éveille la vôtre, que vous ignorez, qui vous fait peur, parfois et ne vous lâche plus. C'est cela aussi écrire. Faire sa voix, comme le monstre fait son bruit, et ne pas s'y reconnaître : parler le monstre.

La voix et le passage

Quiconque se livre au travail de l'écriture en éprouve un jour ou l'autre la dérision. Rien ne semble alors plus justifier qu'il y consacre le meilleur de son existence. N'y a-t-il pas mieux à faire ? Vivre, par exemple ? Mais justement, et c'est là qu'est le paradoxe, n'est-ce pas en écrivant qu'il s'éprouve le plus vivant ? N'est-ce pas sur la page, dans l'oubli de tout ce qui n'est pas le texte, que le monde lui apparaît au sens fort du terme, avec une intensité insolite. Comme si l'écriture engendrait cela même qu'elle semblait ne pouvoir qu'exprimer ou représenter. Comme si la réalité n'avait d'existence véritable que dans et par l'acte de langage qui lui donnait forme. Il n'y a donc pas, comme il l'avait cru longtemps, les livres d'un côté et la vie de l'autre ou, selon une polarisation qui paraît aller de soi, le monde des choses et le monde des mots. Et, se demande-t-il alors, qu'est-ce qu'on appelle communément « réalité », si l'ordre sur lequel elle se fonde se met ainsi à vaciller ?

*

Stendhal raconte dans *La Vie de Henri Brulard* qu'ayant entrepris le récit de son passage du Grand-Saint-Bernard avec les troupes de Napoléon, il s'aperçut qu'il ne rendait pas compte de sa propre expérience, mais qu'il décrivait une gravure qu'il avait vue depuis et qui représentait le même événement. Anecdote significative : notre rapport à la réalité n'est jamais pur, jamais direct ; il est toujours médiatisé par de la culture — discours, textes, tableaux, photos, films, etc. —, c'est-à-dire, au sens large, par du langage. Sur ce point — et sur bien d'autres — *Don Quichotte*

est un livre fondateur : mettant en scène les relations difficiles de la littérature et de la vie, il nous montre que toute perception est toujours déjà une *interprétation* — donc une sélection — puisque entre l'homme et le monde extérieur ne cesse de s'interposer l'épaisseur inépuisable de la *lettre*. Nous n'avons donc jamais affaire aux choses telles qu'elles sont, mais seulement telles que nous les construisons. Le moindre événement perceptif est immédiatement mis en forme et nommé par Don Quichotte, en fonction du prisme déformant de ses livres de chevalerie : les moulins sont des géants, l'auberge un château, les souillons des gentes dames, le plat à barbe l'armet de Mambrin, etc. Sans en avoir l'air, Cervantès nous fait toucher du doigt, grossi par la caricature, l'imperceptible mécanisme de toute perception. De ce point de vue, nous sommes tous des Don Quichotte. À ceci près que la réalité, pour nous, ce n'est pas le monde de la chevalerie, mais celui de la langue et de la culture où nous vivons. Loin, donc, d'exister en face de nous, séparément, univers objectif qu'il nous faudrait explorer et reproduire, la réalité est indissociable du regard situé que nous jetons sur elle. Lequel, parce qu'il dépend d'une langue, d'une histoire et d'une culture, variera quand celles-ci varieront. Il n'y a donc pas *une* mais des *réalités*, langues, histoires et cultures étant innombrables : « De toutes les illusions, écrit Paul Watzlawick, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait, ce qui existe, ce ne sont que différentes versions de celle-ci, dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes des effets de communication, non le reflet de vérités objectives et éternelles⁶. » Si, à l'intérieur d'une même langue, changer de « milieu », comme on dit, c'est déjà

6 Paul Watzlawick, *La Réalité de la réalité*, Le Seuil, 1984.

changer de point de vue — de réalité —, passer d'une langue à une autre représente une expérience d'autant plus perturbante que ces langues sont plus lointaines. On sait que Whorf élabora sa théorie de la relativité linguistique à partir de l'étude de langues aussi éloignées des nôtres que le Hopi ou le Shawnee. Et qu'il en vint à énoncer un principe selon lequel « tous les observateurs, devant des phénomènes semblables ne déduisent pas les mêmes images de l'univers, sauf si leur arrière-plan linguistique est semblable ou peut le devenir⁷ ». Autrement dit : chaque langue fonde une description du monde particulière qui ne coïncide jamais complètement avec celle des autres. Il s'ensuit que ce que nous nommons « réalité » n'existe pas indépendamment de l'appréhension que nous en avons, puisque nous la *construisons* à travers notre langue et notre culture. Car ces dernières déterminent non seulement nos idées, nos valeurs, nos préjugés ou nos croyances, mais nos perceptions elles-mêmes.

Percevoir c'est, en effet, toujours percevoir un nom : être capable, instantanément, de construire le phénomène perceptif selon un modèle — un code — qui me permet de le reconnaître, c'est-à-dire de le nommer. Nous n'avons jamais affaire à des « choses », mais à des « images », qui sont, au sens large, des interprétations verbales apprises et immédiatement répétées. C'est pourquoi Octavio Paz peut écrire, en un raccourci suggestif, que « voir le monde c'est l'épeler⁸. » D'ailleurs, qui n'a, un jour ou l'autre, éprouvé le malaise résultant d'une perception perturbée ? Perception n'est même pas le mot, puisque le processus de

7 *Science and linguistics*. Cité par Octavio Paz dans « Lecture et contemplation », in *La fleur saxifrage*, Gallimard, 1984.

8 « Je ne vois pas avec les yeux. Les mots / sont mes yeux. Nous vivons parmi les noms / [...] Voir le monde c'est l'épeler. » *Mise au net*, traduction de Roger Caillois, Gallimard, 1975.

mise en forme et, par la même, de nomination que suppose l'acte perceptif est bloqué. Ou, plutôt, il bégaye : cette tache blanche sur la chaise l'hiver, là-bas, au fond du jardin, neige ? écharpe oubliée ? moufles ? bonnet ? chat couché ? Quelque chose est là qui m'échappe, que je ne parviens pas à maîtriser. Pour que cesse le malaise, il faudra s'approcher, mettre un nom sur la « chose », donc la re-connaître, la classer — et l'oublier.

Ainsi — et parce que ma capacité à produire des images, c'est-à-dire à nommer, est en défaut — le monde se dérobe. Celui auquel je suis habitué, du moins. *Car il y a bien là quelque chose.* Mais quelque chose qui résiste, ne se laisse pas prendre aux cadres où je suis si prompt à vouloir l'enfermer. Quelque chose qui me sort de ma routine mentale — *m'émeut*, au sens premier du terme. La réalité ? Non. Je viens de faire — si minime soit elle — l'expérience du *réel*. Distinction qui me paraît essentielle si l'on veut éviter de tomber dans un certain nombre de confusions dont deux me paraissent significatives. La première, d'ordre métaphysique, consiste à opposer la « réalité empirique » à la « vraie réalité » ou « réalité transcendante », formules qui pourraient laisser croire que, « derrière » ce monde, il en est un « autre », « différent », quand l'expérience précédemment évoquée (et qui peut être considérée comme un simple avant-goût d'une expérience beaucoup plus profonde) nous met en rapport avec le *même* monde, mais perçu différemment. Si dans le premier cas — l'état habituel — la réalité est le produit d'un découpage linguistique des phénomènes par ma conscience « discriminante » (comme l'appelle le bouddhisme zen), dans le second, c'est parce que ma perception perd son pouvoir de nomination, devient flottante, que je peux éprouver, même imperceptiblement, la présence du réel. Mais, encore une fois, je n'ai pas changé de monde : ce qui a changé, c'est ma façon de le percevoir. D'où l'usage de ces deux