

La phénoménologie comme nouvel enjeu de la pensée du XX^e siècle.

Introduction

L'année dernière nous avons vu comment Hegel avait porté la subjectivité du côté de l'idéalisme absolu, nous allons voir cette année comment avec Husserl la subjectivité va s'enraciner dans l'expérience et dans le monde.

La démarche philosophique contemporaine et plus particulièrement la phénoménologie vont s'attarder sur la manière dont la rencontre entre l'homme et le monde a lieu. De ce point de vue il sera possible de se détacher à la fois de l'empirisme et du rationalisme attendant à la pensée moderne. Il ne s'agit plus de spéculer dans le cadre des grands courants métaphysiques, ni de prendre appui sur les prérogatives d'une conscience pure. Il s'agit de privilégier l'échange qui a toujours lieu entre le sujet et l'objet ou plutôt entre la conscience humaine et le réel.

Le terme « phénoménologie » signifie « étude des phénomènes », c'est-à-dire étude de ce qui apparaît à la conscience, et, plus particulièrement encore, ce qui lui est donné. La phénoménologie se donne pour but d'analyser le donné immédiat, banal, c'est-à-dire ce qui n'est pas encore garanti par une thématique scientifique. Elle cherche à interroger fondamentalement et sans présupposés le rapport que la conscience entretient avec ce qu'elle rencontre. Ce rapport dévoile, révèle ou rend manifeste l'essence de la conscience, son intentionnalité. Toute conscience est conscience de quelque chose parce qu'elle est ouverture au monde, ce qui veut dire que la conscience est en liaison immédiate, vécue et préréfléchie avec le monde. Et la phénoménologie cherche à expliciter les divers modes de connivence (compréhension) de l'homme avec le monde.¹

IV. — Pourquoi « phénoménologie » ? Le terme signifie étude des « phénomènes », c'est-à-dire de *cela* qui apparaît à la conscience, de *cela* qui est « donné ». Il s'agit d'explorer ce donné, « la chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses, aussi bien sur le rapport qui lie le phénomène avec l'être *de qui* il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le Je *pour qui* il est phénomène. Il ne faut pas sortir du morceau de cire pour faire une philosophie de la substance étendue, ni pour faire une philosophie de l'espace, forme *a priori* de la sensibilité, il faut rester au morceau de cire lui-même, sans présupposé, le *décrire* seulement tel qu'il se donne. Ainsi se

dessine au sein de la méditation phénoménologique un moment *critique*, un « désaveu de la science » (Merleau-Ponty) qui consiste dans le refus de passer à l'explication : car expliquer le rouge de cet abat-jour, c'est précisément le délaissier en tant qu'il est *ce* rouge étalé sur cet abat-jour, sous l'orbe duquel je réfléchis au rouge ; c'est le poser comme vibration de fréquence, d'intensité données, c'est mettre à sa place « quelque chose », l'objet pour le physicien qui n'est plus du tout « la chose même », pour moi. Il y a toujours un préréflexif, un irréfléchi, un antéprédicatif, sur quoi prend appui la réflexion, la science, et qu'elle escamote toujours quand elle veut rendre raison d'elle-même.

¹ LYOTARD, Jean-François *La phénoménologie* P.U.F. 1954, P. 5

Pour un autre philosophe contemporain, Jean Toussaint Dessanti, la phénoménologie relève d'une décision de révolte contre l'inertie massive des choses. Mais aussi, et sans doute davantage, elle entre en lutte contre l'inertie persistante des croyances, des institutions, du langage, des idées reçues, etc.

C'est ainsi que la phénoménologie peut encore être présentée par l'épochè (interruption) c'est-à-dire une suspension du jugement. Cette réduction est une mise entre parenthèses du discours ontique pour nous permettre d'explorer la capacité d'avoir conscience². La littérature contemporaine n'est du reste pas indifférente aux tribulations de la conscience.

La phénoménologie se définit comme rupture, un arrêt de la conscience face au cours naturel de l'expérience. L'homme s'interroge en refusant de donner son accord, il veut exercer la puissance de comprendre ce qui est à l'œuvre dans l'expérience.

L'acte de naissance de la philosophie ne peut être qu'une pure décision, une rupture, du cours naturel de l'expérience. Cette rupture accueille et réalise une possibilité qui vit dans l'homme naturel, une possibilité enfouie dans le cours de l'expérience : celle de refuser son assentiment avant d'avoir fait complètement l'épreuve de la puissance de voir toujours à l'œuvre dans l'expérience elle-même. Devient philosophe quiconque décide d'accomplir jusqu'au bout (c'est-à-dire sans lui imposer de limites préalables) une tâche depuis toujours entreprise, mais sans cesse ajournée, dans le déroulement de la culture : explorer jusqu'en ses possibilités ultimes ce noyau vivant de toute expérience : la *capacité d'avoir conscience*. Ce dessein, nous le verrons, n'est pas à négliger et, pourvu qu'on l'entende autrement, il peut être repris au compte du marxisme. Laissons pour l'instant cette question pour nous poser le problème suivant : comment peut être motivée cette décision de devenir philosophe ? Il est clair qu'aux yeux du phénoménologue cette décision doit être absolue et ne doit avoir d'autres motivations que *le projet même qu'elle assume*. Sans cela sa motivation devrait se trouver seulement dans le caractère problématique, insatisfaisant, de l'expérience naturelle. Or il ne suffit pas d'être sensible au caractère insatisfaisant de l'expérience naturelle pour *décider d'échapper à l'attitude naturelle*. Il est possible, dans l'attitude naturelle, et cela à l'infini, d'éliminer pas à pas les insuffisances partielles, de déjouer pas à pas

les risques d'erreur, de dresser pas à pas des protocoles provisoires de nature à conduire, dans tel domaine, à une connaissance provisoirement fondée. Et à vrai dire les sciences positives se constituent ainsi, en s'installant solidement dans la chaîne de leurs fondements provisoires. [Le dessein philosophique, entendu à la manière husserlienne, exige/autre chose/ une inversion de sens (« un changement de signe », dit parfois Husserl) par quoi le contenu de l'expérience naturelle se trouve, dans son essence (*et jusque dans son avenir même*), frappé de nullité. La décision qui l'institue n'est donc pas simplement motivée par le caractère négatif de l'expérience naturelle, mais davantage par la position préalable d'un domaine encore vide, d'un pur possible, dans quoi le regard pur du philosophe « à venir » pourra se déployer et s'explorer soi-même. Ce « pur possible », ce champ encore indéterminé de la vérité à dire, du sens à découvrir, le philosophe le porte en lui et sa décision de « devenir philosophe » ne peut être motivée que si, d'avance, elle est habitée et possédée par ce champ, c'est-à-dire habitée par la forme encore vide de ce que le philosophe projette d'être. De là vient que, s'il est sérieux, le projet philosophique doit être absolument originaire. Il est un commencement absolu en ce sens qu'il n'a pas d'origine dans le temps naturel, ni même dans le temps de l'histoire humaine. Il est entièrement libre à l'égard de cette histoire.

² Toussaint Dessanti Jean *Introduction à la phénoménologie* Idées Gallimard 1976.

Chapitre 2 : le fondateur de la phénoménologie, Husserl 1859-1938.

En tant que mathématicien, Husserl chercha à effectuer une synthèse visant à défendre l'objectivité des sciences mathématiques et de la logique. C'est de cette manière qu'il réussit à dépasser le rationalisme qui soutenait que les mathématiques surgissaient de la pensée et qu'il réussit également à dépasser l'empirisme qui soutenait qu'il faut s'en tenir au monde sensible. Surmontant l'aporie, Husserl parvint à situer les mathématiques comme objet de la conscience. Il dut alors s'intéresser de près à la conscience, qu'il définit par son rôle actif. Nous noterons que c'est ainsi que la conscience fut considérée comme toujours conscience de quelque chose, elle ne peut exister seulement centrée sur elle-même, elle ne peut être considérée comme étant pure ou immédiatement autonome. Elle est reliée à ce qu'elle pense, à ce qu'elle vise. C'est ainsi que les mathématiques existent, en ce qu'elles se montrent à la conscience, apparaissent à la conscience. Souvenons-nous que pour les rationalistes, le sens était donné par la pensée déterminante, et que pour les empiristes le sens était donné par la réalité sensible, qu'enfin pour Kant il fallait partir d'une critique de la connaissance humaine. Avec Husserl, le sens se trouve dans le lien, les relations non aliénables de la conscience humaine avec les choses. Voilà pourquoi depuis il est nécessaire de prendre en compte ce qui se présente à la conscience : le vécu. Celui-ci acquiert dès lors une consistance que la philosophie jusqu'alors ne lui avait jamais reconnue. Notre recherche de vérité, il faut bien l'admettre, s'est dès lors déplacée, décentrée du côté de ce qui se présente à la conscience comme perception immédiate. Il faut donc refonder le savoir à partir de ce premier échange, à partir de notre vécu. De cette manière Husserl a ouvert la voie à l'existentialisme sartrien, à l'ontologie heideggérienne comme à la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. En fait, tout le département des sciences humaines fut affecté par ce changement de perspective, c'est-à-dire par un bouleversement dans la manière de surmonter le dualisme moderne et l'opposition sujet-objet.

Voyons plus exactement comment la phénoménologie husserlienne prit appui sur la contingence. Il nous faut répondre à la question : comment une pensée subjective peut-elle se rapporter à son objet ? Pour Husserl, parce que la conscience est toujours conscience de quelque chose, parce qu'elle est intentionnelle. Il y a entrelacement du sujet et de l'objet. Pour comprendre ce point de vue il faut suspendre le jugement. C'est-à-dire que l'attitude naturelle et les automatismes qui l'accompagnent font que nous considérons le monde dans lequel nous sommes immergé comme allant de soi. Tout se passe comme si les choses semblent correspondre d'elles-mêmes à nous-même. Pour Husserl, il faut mettre entre parenthèses le premier jugement naturel et chercher à mieux comprendre que les choses ont une manière propre de nous apparaître en tant que phénomènes. Une fois nos certitudes mises en cause, il convient de chercher du côté de la structure du vécu. Dès lors, pour Husserl, le monde et la conscience ne s'opposent plus. L'un comme l'autre ne subsistent pas par eux-mêmes mais par leur relation. Le monde n'a de sens que parce qu'il apparaît, nous apparaît et nous ne pouvons avoir de consistance qu'eu égard au monde dans lequel nous sommes toujours impliqué. Voilà le concept d'intentionnalité dans toute sa force de développement possible. Le monde, pour le dire encore autrement, est inclus dans la conscience. La noèse est déjà noème, le savoir abstrait est concilié avec la vie concrète et il n'y a pas, il n'y a plus de différence entre l'ego concret et le transcendantal. La phénoménologie husserlienne reconnaît l'accord originnaire de l'homme et du monde. Cet accord n'étant possible que par l'existence d'un vécu immédiat auquel maintenant nous pouvons accorder toute notre attention.

En conclusion, Husserl a inauguré une nouvelle manière de philosopher, il a transformé nos concepts. Notre monde est maintenant partagé dans le sens de la réflexivité. Il n'empêche qu'Husserl reste avant tout un philosophe des sciences qui a ouvert une voie vers l'épaisseur extra-intellectuelle, vers l'existence, mais il ne s'y est pas engagé.

Chapitre 3. La phénoménologie et la question de l'être, Heidegger 1889-1976.

Assistant d'Husserl, Heidegger se familiarisa avec la phénoménologie à laquelle il ajouta une nouvelle direction. La question concernant le fondement des sciences, soucis majeur pour Husserl, est abandonnée en faveur d'une interrogation au sujet de la métaphysique.

Les questions posées par Heidegger tenteront de remettre l'homme en phase avec le discours ontologique. Il s'agit d'abord de comprendre comment les Grecs se sont rapportés aux étants et comment ils ont pensé l'être. Pour eux il y a une différence fondamentale, c'est-à-dire ontologique, entre ce qui est en tant que fondement inaliénable, une base toujours déjà-là, et ce qui est à titre passager comme les étants.

Les présocratiques auraient cherché un principe explicatif qu'ils situèrent dans la relation logos-cosmos. Le discours de l'homme qui se préoccupe de la phusis relève d'une rencontre plus poétique que logique. Aristote (-384 -322) introduisit la rigueur de l'analyse logique par une réflexion qui prit l'ampleur d'une démarche déjà scientifique et métaphysique. Dans le *De anima* Aristote passa de l'analyse de la nature à ce qui existe au-delà de la physique ; la métaphysique.

Depuis, pour Heidegger, la pensée occidentale a resserré son étau sur un système de catégories et de raisonnements logiques qui la rend quasi infaillible. De plus, pour sceller « l'emballage » du réel, notre pensée est devenue onto-théologique, c'est-à-dire que l'idée de Dieu a remplacé celle l'être. Heidegger considère que la métaphysique occidentale, depuis les Grecs, a délaissé la question fondamentale de l'être pour ne se focaliser que sur la science des étants. Par conséquent, nous devons nous ressaisir et renouveler notre questionnement, non pas en renouant avec la métaphysique classique mais en la dépassant et en nous préoccupant des différentes manifestations de l'être ici et maintenant. La métaphysique tombe ainsi de son piédestal, elle se dégage du transcendantal et de la causalité divine pour devenir existentielle. La métaphysique heideggerienne n'est plus cette quête de sens au-delà de la physique mais bien plutôt questionnement à propos de ce que gît sous la physique, ce qui existe à partir de notre approche quotidienne de ce qui est. Il nous faut être à l'écoute de l'être en son surgissement, c'est-à-dire en ce que l'être ex-iste, apparaît et se révèle.

Pour Heidegger, il n'y a plus de surmonde exploré par la métaphysique, il n'y a plus qu'un monde dans lequel nous sommes toujours impliqués. L'homme doit dès lors permettre à l'être de se montrer, de se dire. C'est ainsi qu'il nous faut comprendre l'homme comme *dasein*, c'est-à-dire lieu corporel par lequel l'être se donne ; l'être-là. Mais comme l'homme est préoccupé par le discours ontique et qu'il est englué dans l'existence quotidienne, il est figé par les préjugés, les archétypes, les stéréotypes qui occultent le questionnement ontologique. Le *dasein* pour Heidegger est absorbé dans le « on » d'une existence collective inauthentique. A charge pour le philosophe et l'ontologie qui est sa discipline de rappeler l'homme à une existence authentique qui le situe face à la mort. L'homme doit réaliser via le cadre inaliénable de l'espace et du temps qu'il est mortel. Encore une fois – souvenons-nous de Kant⁵ qui mit le premier l'accent sur la prise de conscience de notre finitude –, nous réalisons de manière existentielle que nous sommes incapables de maîtriser l'être, de le dire totalement. C'est ainsi que la vérité de l'être doit se chercher perpétuellement car elle ne peut se dire définitivement. Dès lors, la poésie est la voie où le langage s'avère le plus ouvert parce qu'il est engagé dans le dire inépuisable de l'être.

⁵ Pour Kant il s'agissait de comprendre les conditions de possibilité de notre connaissance, c'est-à-dire que le type de connaissance visée par Kant était une connaissance objective des « étants » que sont les objets d'expérience. « L' étant » pour Kant était cet objet qui est donné aux sens et à l'entendement et justifié dans l'expérience. Kant resta rivé du côté du jugement synthétique a priori. Avec Husserl nous restons encore lié à l'examen de l'étant et restreint à une analyse ontique. Bien sûr pour Heidegger il faut chercher du côté de l'homme, ce qu'avait fait Kant, mais en dehors de la visée transcendantale. Il faut chercher du côté de l'existence.

C'est dès lors pour cette raison qu'avec Heidegger l'être se dit librement. Un parallèle avec l'Extrême-Orient nous permet de chercher du côté de ce qui se montre sans se dévoiler. Heidegger met de cette manière en évidence l'intelligence de la perméabilité à l'autre et le silence comme base authentique de la rencontre avec le monde. Tout le problème est de se référer à ce qui se montre. Comment rencontrer cette réserve inépuisable qui ex-iste et qui pourtant nous échappe toujours ? La réponse nous vient par le logos défini en tant qu'écoute de ce qui se montre. Heidegger fait du dasein, l'être-là, un homme de dialogue et de langage. Le dasein n'est plus le sujet transcendantal cherchant à s'élever au-delà de sa condition sensible, il est l'homme jeté dans le monde. Heidegger met fin au fond idéaliste de la phénoménologie husserlienne. Les conséquences de ce point de vue sur l'homme nous obligent à nous assumer immédiatement et authentiquement au lieu de nous laisser porter par un point de vue situé hors du monde, un point de fuite transcendantal.

Le dasein est sa possibilité en lui-même. Il peut et doit se choisir. Sartre reprendra le sujet en développant un humanisme existentialiste, athée bien sûr. L'homme est donc immédiatement responsable, il est également immédiatement un possible qu'il doit assumer. Il est forcé de reconnaître son immersion dans le monde.

Dans ce monde qui nous pré-existe, nous nous engageons éthiquement et esthétiquement. C'est ce que la phénoménologie d'une manière générale ouvre comme possibilité d'existence authentique.

Revenons une dernière fois à la manière dont Heidegger comprend la mondéité de l'étant. Le dasein est dans le monde de manière sensible, subjective, affective mais aussi utile et fonctionnelle. Ce n'est que quand un des aspects est interrompu que les interrogations sur l'objet ou sur l'autre peuvent avoir lieu. Par exemple, l'utilité du marteau apparaît quand le marteau manque. La connaissance que nous avons des objets, des choses et des autres apparaît sous un autre angle à partir du moment où nous nous interrogeons. Il faut revenir à l'intentionnalité du dasein qui débouche avec Heidegger sur une analyse de ce qu'est la « compréhension ». Nos différentes manières de comprendre sont différentes manières de nous rapporter à... De là se présentent des existentiels, c'est-à-dire des ouvertures du dasein sur le monde. Heidegger fait ainsi entrer en philosophie des concepts ontologiques comme la facticité, la disposition, la déréliction et l'angoisse, qui ne faisaient pas partie des catégories de la philosophie classique. Il s'agit de comprendre cet arrière fond qui nous permet de disposer de quelque chose et de parler de quelque chose. Cet arrière fond « est » quelque chose de préintelligible, c'est-à-dire quelque chose qui rend possible la présence, la rencontre, le dialogue,...

Un rapprochement avec le vide dans la pensée extrême-orientale semble aller de soi. Un autre parallèle nous porte de l'angoisse existentielle vers la folie car nous sommes alors confrontés à l'autre, c'est-à-dire au non familier. Je ne me sens plus chez moi. Je perds mes repères usuels et ma familiarité avec le monde et les autres. Le « il » qui véhicule du sens commun a disparu pour laisser la place au « je » exacerbé et souffrant. Par l'isolement qu'elle provoque, l'angoisse existentielle révèle l'étrangeté de l'existence, caractéristique existentielle originelle.⁶ Grâce à l'angoisse nous pouvons comprendre le monde en son fondement.

⁶ Sartre Jean-Paul *La nausée*.

Heidegger

L'énigme de l'être

« Lorsque la pensée se dispose à penser, elle se trouve déjà avoir l'énigme de l'histoire de l'être », écrit Heidegger dans son *Witzwort*. Si la tâche de la philosophie tient toute entière dans ce petit mot « être », substituait-il autre même, à quoi tient dans l'énigme de son oubli ?

Textes de Pierre Aubenque, Jean-François Courtine, Didier Franck, Jean Grondin et Jean-François Mattéi.

Jean-François Mattéi est professeur à l'Université de Nice et membre de l'Institut Universitaire de France.

Coordonné par
Jean-François Mattéi

Heidegger

L'énigme de l'être



puf



Jean Grondin

LA JUSTIFICATION FORMELLE DE LA QUESTION DE L'ÊTRE DANS SZ 1

Pourquoi faut-il à tout prix relancer la question de l'être ? Bien que Heidegger semble partout présupposer qu'il s'agit de la question directrice, autant pour la philosophie, pour l'existence que pour notre destin, il lui est parfois arrivé d'en justifier expressément la primauté. Il le fait notamment dans la magistrale introduction à SZ, précisément intitulée « Nécessité, structure et primauté de la question de l'être ». Ce texte mériterait un commentaire assidu. On en retiendra seulement les leçons et les principaux « arguments », avant de revenir à la question qui nous occupe – pourquoi répéter la question de l'être ? – qui n'est peut-être pas entièrement résolue par ce texte, qui reste un peu protreptique et général.

Si Heidegger parle d'une nécessité, d'une structure et d'une primauté de la question de l'être, c'est que celles-ci n'allaient pas du tout de soi à son époque, encore dominée par le néokantisme, mais dont l'autorité avait commencé à s'effriter dans les années 1920, marquées, philosophiquement, par une puissante réception de la pensée de Kierkegaard, manifeste dans l'œuvre de Jaspers, mais surtout dans la théologie dialectique de Barth et Bultmann. Dans ce qui correspondait déjà à une secousse sismique, la priorité de l'inquiétude foncière qui est celle de l'existence avait déjà supplanté l'horizon épistémologique et logique qui restait prépondérant au sein du néokantisme, mais aussi, soutiendra discrètement Heidegger, au sein même de la phénoménologie husserlienne (dont les plus importantes manifestations livresques

Pourquoi réveiller la question de l'être ?

étaient des « Recherches logiques » et des « Idées en vue d'une phénoménologie transcendantale ». Cette vague « existentialiste », Heidegger la connaît bien, il s'y ralliera même, à sa manière, dans l'introduction à SZ, mais, comme s'il s'en méfiait un peu (Kiesel y a insisté)¹, il s'inspire davantage de la scolastique et de la philosophie transcendantale ambiante afin de justifier la *nécessité* d'une reprise expresse de la question de l'être.

S'il est nécessaire de relancer la question de l'être, dit en effet Heidegger, c'est que son escamotage apparaît soutenu par trois préjugés, hérités de la scolastique, mais qui méritent un examen plus approfondi : 1/ l'être est le concept le plus universel ; 2/ il est indéfinissable et 3/ si évident que chacun le comprend spontanément. Heidegger suit ici la logique classique de la définition (*definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*) – on ne saurait trop dire s'il le fait ironiquement ou le plus sérieusement du monde, car c'est une logique qu'il finira par déconstruire –, et en se réclamant d'auteurs qui n'étaient pas des références obligées à l'heure du néokantisme ou de l'existentialisme kierkegaardien : Aristote, Thomas d'Aquin, Hegel, mais aussi Pascal. Or, ces préjugés, Heidegger ne les réfutera pas vraiment (en fait, il les partage), se contentant de les énumérer pour « rap-peler » les raisons pour lesquelles la question de l'être pourrait apparaître superflue. En quoi la « nécessité d'une reprise expresse de la question de l'être » (titre du § 1) en découle-t-elle ? Elle résulte en réalité du troisième préjugé, qui fait de l'être une notion qui va de soi. Cette évidence pourrait n'être qu'apparente, laisse

1. T. Kiesel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time*, Berkeley/Los Angeles, California UP, 1993, 275.

1 sein und Zeit 1927 = l'être de le temps

entendre Heidegger, car ce qui est compris par là est loin d'être évident. C'est précisément sur cette évidence, moins évidente qu'il n'y paraît, que sera fondée la « nécessité » d'une reprise de la question de l'être : « Que toujours déjà nous vivions dans une compréhension de l'être et qu'en même temps le sens de l'être soit enveloppé dans l'obscurité, voilà qui prouve la nécessité fondamentale de répéter la question de l'être. »¹ Conclusion forte, mais quelque peu hâtive, car ce que Heidegger dit ici de l'être vaut de plusieurs de nos concepts, sinon de tous. En effet, nous vivons tous dans une certaine compréhension de l'amitié, du sens, du bonheur (etc.), dont le sens se trouve aussi un peu enveloppé dans l'obscurité, mais sans que l'urgence d'une interrogation philosophique s'exprime sur ces notions ne soit démontrée par là. Pourquoi distinguer ici le thème de l'être parmi tant d'autres ? La question reste donc entière : pour quelle raison faut-il relancer coûte que coûte la question de l'être ?

Ce qui milite en faveur de cette nécessité, comme le concédera Heidegger quelques pages plus loin, c'est tout au plus « la noblesse de sa provenance » et « l'absence d'une réponse déterminée à la question » (SZ 8-9). Or la nécessité d'une reprise de la question de l'être n'est que suggérée par là, d'autant que la noblesse d'une descendance peut elle-même être soumise à une destruction. Jusqu'à nouvel ordre, on ne peut donc parler que d'une nécessité faible, mais que les développements sur la structure et la primauté de la question de l'être viendront renforcer.

1. SZ 4 ; trad. E. Martineau (citée ici), *Authentica*, 1985, 28 ; trad. F. Veizin, Gallimard, 1986, 27 ; nous soulignons.

En présentant la « structure formelle » (§ 2) de la question de l'être, Heidegger dira s'appuyer sur la structure qui est celle de toute question et qui comporterait trois moments constitutifs. Il reprend ici des développements qu'il avait présentés dans son enseignement. Dans un cours de 1923-1924, il avait même fait ressortir pas moins de douze moments structuraux en toute question ! Fait plus significatif encore, cette structure avait alors été exposée sans référence expresse à la question de l'être¹. Le thème de la question est, en effet, très ancien dans l'œuvre de Heidegger. Il y a d'ailleurs consacré l'une de ses premières conférences, et à ma connaissance sa toute première, « Question et jugement ». Prononcée dans un séminaire de Rickert le 10 juillet 1915, elle n'a été publiée que récemment. Elle atteste que la réflexion sur la structure logique de la question fut l'un des points de départ de toute l'interrogation de Heidegger et au sens précis où le philosophe s'est très tôt demandé si la logique propositionnelle classique était à même de cerner ce qui était visé par le suspens d'une question : c'est que ce sens ne peut être pleinement compris qu'à partir de l'acte de la question lui-même, c'est-à-dire que si l'on est soi-même pris par la question². Cela sera aussi vrai, comme on le verra, de la question de l'être : elle ne peut être comprise que si l'on passe par l'être du *Das Sein*, lequel sera d'ailleurs formellement introduit dans SZ comme l'être qui se caractérise par sa capacité de poser des questions (SZ 7).

1. GA 17, 73. L'application à la question de l'être se produira en 1925 (GA 20, 194 sq.).

2. *Frage und Urteil*, Martin Heidegger / Heinrich Rickert, *Briefe 1912 bis 1933 und andere Dokumente*, Frankfurt, Klostermann, 2002, 80-90, ici 88.

En toute question, dit SZ, on peut discerner trois moments :

- a) un « questionné », un *Cefragtes* ; il s'agit en l'occurrence, nous le pressentons, mais sans savoir encore ce qui est *demandé* par là, de l'être ;
- b) un « interrogé », un *Befragtes*, c'est-à-dire un destinataire auquel nous aurons à adresser la question ; nous apprendrons bientôt qu'il s'agit du *Dasein* et de sa compréhension de l'être ;
- c) il y a, enfin, un *Erfragtes*, que Vezin traduit par le « point en question » et Martineau par le « demandé » : ce qui est demandé, c'est ce que l'on veut savoir lorsque l'on pose une question, le sens ou le but de la question, bref, la question derrière la question.

Que cherche-t-on à savoir lorsque l'on pose la question de l'être ? Heidegger répond : le sens de l'être. Mystérieuse formule, mais qui recevra un sens d'abord assez prosaïque au § 2 : il ne s'agit pas, rassurons-nous, de tirer au clair le sens de l'existence, mais seulement d'élucider, en le portant à la lumière du concept (SZ 6), ce qui est compris sous le concept d'être. Si l'être fait l'objet d'une compréhension vague et immédiate, comme le rappelle le § 1, on n'en possède encore aucun concept clair (SZ 8). On pourrait avoir l'impression que Heidegger se présente ici comme un philosophe analytique qui cherche tout simplement à rendre plus clair ce que l'on entend communément sous le terme d'être.

Si c'est cela le « sens » de la question de l'être, on aimerait bien en connaître le sens ! Même après avoir élucidé la structure formelle de la question de l'être, le sens de notre question — pourquoi relancer la question de l'être ? — reste entier. S'agit-il uniquement de tirer au clair le sens du mot « être » ? Si c'est le cas, à quelle fin ?

En suivant la terminologie de Heidegger : quel est donc l'*Erfragtes* de l'*Erfragtes*, le sens de la question sur le sens de l'être ? Un constat : le § 2 voué à la structure formelle de la question de l'être n'a pas véritablement répondu à cette question.

Tout au plus l'a-t-il fait indirectement en laissant entendre, à la fin du § 2, et dans l'esprit de la conférence de 1915, que dans cette question, l'être de celui qui questionne se trouvait lui-même affecté par la question¹. Soit, mais en quoi ? On devine que la question est pressante pour le *Dasein* lui-même, s'il est vrai, comme on l'apprendra sous peu, que le *Dasein* est l'être (on dira l'étant, pour calquer l'allemand, même si le français est ici meilleur) pour lequel il y va en son être de cet être même. Heidegger parlera ici de la primauté ontologique de la question de l'être, dont il ne sera question qu'au § 4. Comme pour différer encore l'attaque de cette primauté, primordiale entre toutes, Heidegger traitera d'abord de la primauté « ontologique » de la question de l'être (§ 3).

Ce que Heidegger nomme primauté ontologique correspond, en réalité, à une primauté *scientifique* du thème de l'être. L'analyse de Heidegger prend ici un tour presque transcendantal, qui bénéficiait à l'époque d'une évidence aveuglante, mais que Heidegger infléchira dans un sens plus ontologique. Le néokantisme partait lui-même du fait de la science afin d'en reconstruire les conditions de possibilité, logiques et subjectives. On verra que c'est une argumentation similaire qui conduit Heidegger à marquer la primauté dite ontologique de la question de l'être.

Toutre science, explique-t-il, s'intéresse à une certaine région de l'étant. Elle s'y prend à l'aide de concepts fon-

1. SZ 8, voir GA 20, 200.

damentaux, le plus souvent puisés à même l'expérience préscientifique, mais qui ne sont pas eux-mêmes quelque chose d'étant ou d'ontique. Ils concernent plutôt, dit Heidegger, l'être de tel ou tel domaine d'étant. Les concepts fondateurs des mathématiques, de la physique ou des sciences humaines ne peuvent donc relever que d'une réflexion de nature ontologique : « Mais dans la mesure où chacun de ces domaines est conquis à partir de la région de l'étant lui-même, une telle recherche préalable et créatrice de concepts fondamentaux ne signifie rien d'autre que l'interprétation de cet étant quant à la constitution fondamentale de son être. »¹

Cependant, ce n'est pas aux sciences elles-mêmes qu'il incombe de procéder à cette clarification ontologique, mais à la philosophie, comprise comme « logique productive » des sciences. SZ reconnaît ainsi une ambitieuse primauté ontologique, et scientifique, à la philosophie. C'est à elle qu'il revient d'élaborer les ontologies spécifiques sur lesquelles reposent les sciences de l'étant. Husserl parlait ici d'ontologies régionales.

Mais ce qui intéresse Heidegger au § 3, c'est — avant ces ontologies régionales elles-mêmes — la *primauté de la question de l'être*. C'est que toute explication ontologique, comme celle que la philosophie doit mettre en œuvre pour les sciences positives, doit avoir éucidé au préalable le sens de l'être. Cette clarification du sens de l'être cons-titue dès lors la tâche première d'une ontologie qui se veut fondamentale :

« Certes le questionnement ontologique est plus originaire que le questionnement ontique des sciences positives. Néanmoins, il reste lui-même naïf et opaque si ses investigations du sens de l'être de l'étant laissent le sens de l'être en général iné-

1. SZ 10 ; tr. Martineau 31 ; tr. Vezin 34.

Pourquoi réveiller la question de l'être ?

lucidé. Et justement, la tâche ontologique d'une généalogie non déductive des différents modes possibles de l'être requiert que l'on s'entende préalablement sur « ce que nous visons proprement par le mot 'être' ». La question de l'être recherche donc une condition apriorique de la possibilité non seulement des sciences qui explorent l'étant qui est de telle ou telle manière et se meuvent alors toujours déjà dans une compréhension de l'être, mais encore des ontologies mêmes qui précèdent les sciences ontiques et les fondent. Toute ontologie, si riche et cohérent que soit le système catégorial dont elle dispose, demeure au fond aveugle et pervertit son intention la plus propre si elle n'a pas commencé par clarifier suffisamment le sens de l'être et par reconnaître cette clarification comme sa tâche fondamentale. »¹

Même si Heidegger dit se méfier d'une déduction généalogique, il est patent qu'il défend la *primauté ontologique* de la question de l'être par le biais d'une réduction à des niveaux de réflexion toujours plus élémentaires. Antérieurement aux sciences ontiques, il y a les ontologies qui les supportent, mais avant celles-ci, et les fondant, une ontologie fondamentale doit avoir débroussaillé le sens de l'être :

Sciences ontiques	leur tâche : l'exploration d'un domaine d'étant
Ontologies	leur tâche : l'éucidation des concepts fondamentaux qui circonscrivent le mode d'être de cet étant
Ontologie fondamentale	sa tâche : la clarification du sens de l'être comme de la « condition apriorique de ces ontologies »

1. SZ 11 ; Martineau 32 ; Vezin 35.

La primauté ontologique de la question de l'être au § 3 vise ce dernier niveau de réflexion, qui s'impose comme le plus fondamental dans l'ordre philosophique des raisons. Heidegger se donne à nouveau la peine de spécifier ce qui doit être atteint par là, savoir une clarification, une fois pour toutes, de « ce que nous visons proprement par le mot "être" »¹. Si Heidegger peut faire penser à un phi-

1. SZ 11. On notera que dans ce texte, le terme d'être se trouve tantôt sans, tantôt entre guillemets. E. Tugendhat s'en est indigné (*Selbstbewußsein und Selbstbestimmung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, 168), estimant que la question prenait alors un tout autre sens en allemand : s'interroger sur le sens d'un mot entre guillemets, c'est simplement s'enquérir de sa signification (qu'un dictionnaire ou une clarification conceptuelle peut donner), mais lorsqu'on s'interroge sur le sens de quelque chose sans guillemets, on veut en connaître la finalité : quel est le sens de l'art monochrome, de l'antimondialisation, etc. ? Ce n'est peut-être pas par hasard si Heidegger laisse (et le plus souvent) tomber les guillemets. Quand il les utilise, on peut bien dire que c'est le sens du mot « être » qu'il cherche à tirer au clair. Mais sans guillemets, la question du sens de l'être devient plus ambiguë, car elle paraît alors déborder le cadre d'une clarification sémantique. Mais quel est alors son sens ? Difficile à dire, mais je pense que Heidegger a toujours visé un sens de l'être qui transcenderait en quelque sorte, mais pour le faire naître, l'espace du langage que nous tenons sur lui. On le pressent, dans la troisième section projetée de SZ, lorsqu'il distingue expressément la question de la temporalité (*Zeitlichkeit*) du *Dasein* de la temporalité de l'être lui-même (*Temporalität*). N'y a-t-il pas, semble alors se demander Heidegger, une temporalité propre à l'être lui-même (comme pure émergence) qui précède tous les projets du *Dasein* ? Mais comment parler de cette temporalité de l'être lui-même sans passer par le *Dasein* ? D'où, sans doute, l'échec de la 3^e partie de SZ : elle n'arrivait pas à dire le « temps » de l'être sans se servir des notions d'horizon et de schème, qui relevaient encore d'une pensée trop subjective. Il fallait donc dire l'être, et sa temporalité, autrement. C'est le pari de la seconde philosophie qui prend le parti (déconcertant peut-être, mais il n'est pas catastrophique qu'il en soit ainsi, dit Heidegger !) de se mettre à l'écoute de l'être tel qu'il se donne dans l'histoire de l'être. Cette écoute n'est cependant envisageable qu'à la faveur d'un « saut » (*Spring*), insiste Heidegger, qui entre, enfin, dans le sens de l'être lui-même. C'est la tâche qu'il assigne à sa pensée de la *Bestimmung* (GA 66), déjà présentée dans

losophe analytique lorsqu'il a recours à de telles formules pour défendre la nécessité d'une enquête sur le sens de l'être, il se présente un peu comme un penseur transcendantal au § 3 quand il cherche à fonder la primauté de la question de l'être sur le fait qu'elle permet de cerner les conditions de possibilité de toute visée d'objet et de toute entreprise scientifique.

Or les réflexions consacrées à la primauté ontique de la question de l'être au § 4 vont montrer que le fait premier pour Heidegger n'est peut-être pas, comme pour les néo-kantiens, celui de la science, mais celui d'un être qui est terrassé par le souci de son être. « Primauté ontique » veut dire que la question [du sens] de l'être est non seulement prioritaire dans la hiérarchie des savoirs, elle l'est aussi pour un étant bien spécial qui a nom *Dasein* et qui se distingue ontiquement « par le fait qu'il y va en son être de cet être même », suivant la formule célèbre que Heidegger avait déjà souvent employée dans ses cours¹. Elle vise, bien entendu, le souci qu'est pour soi-même tout individu, souci qui finira d'ailleurs par résumer tout l'être du *Dasein* au § 41. C'est une inquiétude qui non seulement caractérise le *Dasein* en propre, mais qui le traque, au plus intime de son être, à telle enseigne que l'un de ses plus grands soucis sera de s'en décharger, donc de se soustraire à la question trop vertigineuse qu'il est pour soi-même. D'où la fuite du *Dasein* vis-à-vis de la question de son être. Le *Dasein* sera donc le plus souvent là sur le mode de l'absence à soi. Heidegger a parfois parlé à cet

¹ Science et méditation » (*Essais et conférences*, trad. mod. D. Préau, Gallimard, 1958, 76) : « s'engager dans le sens [de l'être] (*sich auf den Sinn einzulassen*), telle est l'essence de la méditation ». Plus question ici de guillemets pour parler du sens de l'être.

1. GA 20, 405 ; GA 21, 220.

égard d'un *Wegsein*, d'un être-ailleurs, d'un être loin de soi, bref, d'un *Dasein* qui se défile ou qui n'est pas tout à fait « là ».

L'oubli de soi du *Dasein* tient, à coup sûr, à une fuite face à sa temporalité, ou sa mortalité. Fuite dans l'inauthentique, estime Heidegger, puisqu'elle ferme les yeux sur la condition qui est celle de tout *Dasein* et à partir de laquelle pourraient se déterminer tous ses projets. Le *Dasein* authentique — entendons authentiquement là, au lieu d'être ailleurs — serait un *Dasein enischlossen* (résolu ou décidé, traduit-on en français, mais le terme *ent-schlossen* lu à la Heidegger veut surtout dire « non verrouillé »), c'est-à-dire un *Dasein* résolument ouvert à son propre être. Ce sera d'ailleurs chez Heidegger la forme privilégiée de la conscience de soi.

QUEL LIEN Y A-T-IL ENTRE LES DEUX PRIMAUTÉS ?

Au § 4, cette primauté ontique de la question de l'être du *Dasein* se trouve dépeinte de manière saisissante, mais on peut se demander ce qu'elle a à voir, après tout, avec la *Seinsfrage* dont il a été question dans les premiers paragraphes. Jusqu'à maintenant, on avait un peu le sentiment qu'il était seulement question de clarifier, conceptuellement, ce que l'on entend par le terme d'être (§ 2) ou encore de tirer au clair les conditions ontologiques de la démarche scientifique (§ 3). Posons donc la question directement : peut-on identifier sans reste la question du sens de l'être en général à celle du souci qu'est pour lui-même le *Dasein* ? S'agit-il vraiment de la même question ? Heidegger ne confond-il pas Aristote et Kierkegaard ?

Pourquoi réveiller la question de l'être ?

Il importe de distinguer ici les perspectives de SZ et de la dernière philosophie. C'est que le dernier Heidegger sera un peu enclin à atténuer la question du souci du *Dasein* pour son être, préférant mettre l'accent sur l'événement de l'être lui-même, dans l'ouverture duquel se tiendrait le *Da-sein*. La *Lettre sur l'humanisme* dira en 1946 que le « là » du *Dasein* dans SZ cherchait uniquement à pointer cette éclaircie de l'être (GA 9, 323), la notion de souci étant alors un peu réinterprétée dans le sens d'un souci pour l'être.

Or SZ était ici on ne peut plus explicite : la primauté ontique n'apparaît qu'au § 4 (donc assez tard et après la primauté ontologique), mais cette priorité était bien celle du souci que représente son être pour tout *Dasein*. Il y va en chaque *Dasein* de cet être même, de son être-possible (*Seinkönnen*) qui est en attente d'ouverture (*Ent-schlossenheit* au sens de Heidegger). Il faut donc poser la question pour SZ : quel lien Heidegger cherche-t-il à établir entre la question du souci du *Dasein* et la question du sens de l'être ?

Heidegger ne le dit jamais en termes aussi tranchés, mais la nature du lien qu'il cherche à faire voir ne fait guère de doute. Même s'il n'en est question qu'au § 4, Heidegger part bel et bien, les premiers cours sur l'herméneutique de la facticité le confirment, du *Dasein* comme d'un être qui est talonné par le souci de son être. Être tellement habité par la mort, que le *sum moribundus* incarnera sa certitude la plus intime, bien avant le *cogito*, dira un cours de 1925 (GA 20, 437). Je suis « là », mais bigre, pour un temps seulement. C'est aussi cela, le sens du titre « Être et temps ».

Mais quel nœud y a-t-il entre ce souci, ou cette angoisse, et la question plus générale de l'être telle qu'elle a été posée dans la vénérable tradition aristotéli-

Francis PONCE

"Le parti pris des choses"

MRF Gallimard

1942

VÉGÉTATION

La pluie ne forme pas les seuls traits d'union entre le sol et les cieux : il en existe d'une autre sorte, moins intermittents et beaucoup mieux tramés, dont le vent si fort qu'il l'agite n'emporte pas le tissu. S'il réussit parfois dans une certaine saison à en détacher peu de choses, qu'il s'efforce alors de réduire dans son tourbillon, l'on s'aperçoit à la fin du compte qu'il n'a rien dissipé du tout.

A y regarder de plus près, l'on se trouve alors à l'une des mille portes d'un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes, tous beaucoup plus compliqués que les simples colonnes de la pluie et doués d'une originale perfection : tous à la fois cornues, filtres, siphons, alambics.

Ce sont ces appareils que la pluie rencontre justement d'abord, avant d'atteindre le sol. Ils la reçoivent dans une quantité de petits bols, disposés en foule à tous les niveaux d'une plus ou moins grande profondeur, et qui se déversent les uns dans les autres jusqu'à ceux du degré le plus bas, par qui la terre enfin est directement ramotée.

Ainsi ralentissent-ils l'ondée à leur façon, et en

gardent-ils longtemps l'humeur et le bénéfice au sol après la disparition du météore. A eux seuls appartient le pouvoir de faire briller au soleil les formes de la pluie, autrement dit d'exposer sous le point de vue de la joie les raisons aussi religieusement admises, qu'elles furent par la tristesse précipitamment formulées. Curieuse occupation, énigmatiques caractères.

Ils grandissent en stature à mesure que la pluie tombe; mais avec plus de régularité, plus de discrétion; et, par une sorte de force acquise, même alors qu'elle ne tombe plus. Enfin, l'on retrouve encore de l'eau dans certaines ampoules qu'ils forment et qu'ils portent avec une rougissante affectation, que l'on appelle leurs fruits.

Telle est, semble-t-il, la fonction physique de cette espèce de tapisserie à trois dimensions à laquelle on a donné le nom de végétation pour d'autres caractères qu'elle présente et en particulier pour la sorte de vie qui l'anime... Mais j'ai voulu d'abord insister sur ce point : bien que la faculté de réaliser leur propre synthèse et de se produire sans qu'on les en prie (voire entre les pavés de la Sorbonne), apparente les appareils végétatifs aux animaux, c'est-à-dire à toutes sortes de vagabonds, néanmoins en beaucoup d'endroits à demeure ils forment un tissu, et ce tissu appartient au monde comme l'une de ses assises.

LE GALET

Le galet n'est pas une chose facile à bien définir.

Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou.

Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge.

*

Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout.

La raison ne l'atteint qu'amorphe et répandu parmi les bords pâteux de l'agonie. Elle s'éveille pour le baptême d'un héros de la grandeur du monde, et découvre le péttrin affreux d'un lit de mort.

Que le lecteur ici ne passe pas trop vite, mais qu'il admire plutôt, au lieu d'expressions si épaisses et si funèbres, la grandeur et la gloire d'une vérité qui a pu

tant soit peu se les rendre transparentes et n'en paraître pas tout à fait obscurcie.

Ainsi, sur une planète déjà terne et froide, brille à présent le soleil. Aucun satellite de flammes à son égard ne trompe plus. Toute la gloire et toute l'existence, tout ce qui fait voir et tout ce qui fait vivre, la source de toute apparence objective s'est retirée à lui. Les héros issus de lui qui gravitaient dans son entourage se sont volontairement éclipsés. Mais pour que la vérité dont ils abdiquent la gloire — au profit de sa source même — conserve un public et des objets, morts ou sur le point de l'être, ils n'en continuent pas moins autour d'elle leur ronde, leur service de spectateurs.

L'on conçoit qu'un pareil sacrifice, l'expulsion de la vie hors de natures autrefois si glorieuses et si ardentes, ne soit pas allé sans de dramatiques bouleversements intérieurs. Voilà l'origine du gris chaos de la Terre, notre humble et magnifique séjour.

Ainsi, après une période de torsions et de plis pareils à ceux d'un corps qui s'agite en dormant sous les couvertures, notre héros, maté (par sa conscience) comme par une monstrueuse camisole de force, n'a plus connu que des explosions intimes, de plus en plus rares, d'un effet brisant sur une enveloppe de plus en plus lourde et froide.

Lui mort et elle chaotique sont aujourd'hui confondus.

*

De ce corps une fois pour toutes ayant perdu avec la faculté de s'émouvoir celle de se refondre en une personne entière, l'histoire depuis la lente catastrophe

une heure de liberté magnifique terminée par ce formidable atterrissement. Non loin de là, la mer aux genoux rocheux des géants spectateurs sur ses bords des efforts écœurants de leurs femmes abattues, sans cesse arrache des blocs qu'elle garde, étirent, balance, dorlote, ressassent, malaxe, flatte et polit dans ses bras contre son corps ou abandonne dans un coin de sa bouche comme une dragée, puis ressort de sa bouche, et dépose sur un bord hospitalier en pente douce parmi un troupeau déjà nombreux à sa portée, en vue de l'y reprendre bientôt pour s'en occuper plus affectueusement, passionnément encore.

Cependant le vent souffle. Il fait voler le sable. Et si l'une de ces particules, forme dernière et la plus infime de l'objet qui nous occupe, arrive à s'introduire réellement dans nos yeux, c'est ainsi que la pierre, par la façon d'éblouir qui lui est particulière, punit et termine notre contemplation.

La nature nous ferme ainsi les yeux quand le moment vient d'interroger vers l'intérieur de la mémoire si les renseignements qu'une longue contemplation y a accumulés ne l'auraient pas déjà fournie de quelques principes.

*

A l'esprit en mal de notions qui s'est d'abord nourri de telles apparences, à propos de la pierre la nature apparaîtra enfin, sous un jour peut-être trop simple, comme une montre dont le principe est fait de roues qui tournent à de très inégales vitesses, quoiqu'elles soient agitées par un unique moteur.

Les végétaux, les animaux, les vapeurs et les liquides,

96

à mourir et à renaître tournent d'une façon plus ou moins rapide. La grande roue de la pierre nous paraît pratiquement immobile, et, même théoriquement, nous ne pouvons concevoir qu'une partie de la phase de sa très lente désagrégation.

Si bien que contrairement à l'opinion commune qui fait d'elle aux yeux des hommes un symbole de la durée et de l'impassibilité, l'on peut dire qu'en fait la pierre ne se reformant pas dans la nature, elle est en réalité la seule chose qui y meure constamment.

En sorte que lorsque la vie, par la bouche des êtres qui en reçoivent successivement et pour une assez courte période le dépôt, laisse croire qu'elle envie la solidité indestructible du décor qu'elle habite, en réalité elle assiste à la désagrégation continue de ce décor. Et voici l'unité d'action qui lui paraît dramatique : elle pense confusément que son support peut un jour lui faillir, alors qu'elle-même se sent éternellement ressusçitable. Dans un décor qui a renoncé à s'émouvoir, et songe seulement à tomber en ruines, la vie s'inquiète et s'agite de ne savoir que ressusciter.

Il est vrai que la pierre elle-même se montre parfois agitée. C'est dans ses derniers états, alors que galets, graviers, sable, poussière, elle n'est plus capable de jouer son rôle de contenant ou de support des choses animées. Désassemblée du bloc fondamental elle roule, elle vole, elle réclame une place à la surface, et toute vie alors recule loin des mornes étendues où tour à tour la disperse et la rassemble la frénésie du désespoir.

Je noterai enfin, comme un principe très important, que toutes les formes de la pierre, qui représentent toutes quelque état de son évolution, existent simultanément au monde. Ici point de générations, point

97

de races disparues. Les Temples, les Demi-Dieux, les Merveilles, les Mammouths, les Héros, les Aïeux voient chaque jour avec les petits-fils. Chaque homme peut toucher en chair et en os tous les possibles de ce monde dans son jardin. Point de conception : tout existe; ou plutôt, comme au paradis, toute la conception existe.

*

Si maintenant je veux avec plus d'attention examiner l'un des types particuliers de la pierre, la perfection de sa forme, le fait que je peux le saisir et le retourner dans ma main, me font choisir le galet.

Aussi bien, le galet est-il exactement la pierre à l'époque où commence pour elle l'âge de la personne, de l'individu, c'est-à-dire de la parole.

Comparé au banc rocheux d'où il dérive directement, il est la pierre déjà fragmentée et polie en un très grand nombre d'individus presque semblables. Comparé au plus petit gravier, l'on peut dire que par l'endroit où on le trouve, parce que l'homme aussi n'a pas coutume d'en faire un usage pratique, il est la pierre encore sauvage, ou du moins pas domestique.

Encore quelques jours sans signification dans aucun ordre pratique du monde, profitons de ses vertus.

*

Apporté un jour par l'une des innombrables charrettes du flot, qui depuis lors, semble-t-il, ne déchargent plus que pour les oreilles leur vaine cargaison, chaque galet repose sur l'amoncèlement des formes de son antique état, et des formes de son futur.

98

Non loin des lieux où une couche de terre végétale recouvre encore ses énormes aïeux, au bas du banc rocheux où s'opère l'acte d'amour de ses parents immédiate, il a son siège au sol formé du grain des mêmes, où le flot terrasser la recherche et le perd.

Mais ces lieux où la mer ordinairement le relègue sont les plus impropres à toute homologation. Ses populations y gisent au su de la seule étendue. Chacun s'y croit perdu parce qu'il n'a pas de nombre, et qu'il ne voit que des forces aveugles pour tenir compte de lui. Et en effet, partout où de tels troupeaux reposent, ils couvrent pratiquement tout le sol, et leur dos forme un parterre incommode à la pose du pied comme à celle de l'esprit.

Pas d'oiseaux. Des brins d'herbe parfois sortent entre eux. Des lézards les parcourent, les contournent sans façon. Des sauterelles par bonds s'y mesurent plutôt entre elles qu'elles ne les mesurent. Des hommes parfois jettent distraitemment au loin l'un des leurs.

Mais ces objets du dernier peu, perdus sans ordre au milieu d'une solitude violée par les herbes sèches, les varechs, les vieux bouchons et toutes sortes de débris des provisions humaines, — imperturbables parmi les remous les plus forts de l'atmosphère, — assistent muets au spectacle de ces forces qui courent en aveugles à leur essoufflement par la chasse de tout hors de toute raison.

Pourtant attachés nulle part, ils restent à leur place quelconque sur l'étendue. Le vent le plus fort pour déraciner un arbre ou démolir un édifice, ne peut déplacer un galet. Mais comme il fait voler la poussière alentour, c'est ainsi que parfois les furets de l'ouragan déterrent quelque une de ces bornes du hasard à leurs

99

places quelconques depuis des siècles sous la couche opaque et temporelle du sable.

*

Mais au contraire l'eau, qui rend glissant et communique sa qualité de fluide à tout ce qu'elle peut entièrement enrober, arrive parfois à séduire ces formes et à les entraîner. Car le galet se souvient qu'il naquit par l'effort de ce monstre informe sur le monstre également informe de la pierre. Et comme sa personne encore ne peut être achevée qu'à plusieurs reprises par l'application du liquide, elle lui reste à jamais par définition docile.

Terne au sol, comme le jour est terne par rapport à la nuit, à l'instant même où l'onde le reprend elle lui donne à luire. Et quoiqu'elle n'agisse pas en profond, et ne pénètre qu'à peine le très fin et très serré agglomérat, la très mince quoique très active adhérence du liquide provoque à sa surface une modification sensible. Il semble qu'elle la repolisse, et pense ainsi elle-même les blessures faites par leurs précédentes amours. Alors, pour un moment, l'extérieur du galet ressemble à son intérieur : il a sur tout le corps l'œil de la jeunesse.

Cependant sa forme à la perfection supporte les deux milieux. Elle reste imperturbable dans le désordre des mers. Il en sort seulement plus petit, mais entier, et, si l'on veut aussi *grand*, puisque ses proportions ne dépendent aucunement de son volume.

Sorti du liquide il sèche aussitôt. C'est-à-dire que malgré les monstrueux efforts auxquels il a été soumis,

la trace liquide ne peut demeurer à sa surface : il la dissipe sans aucun effort.

Enfin, de jour en jour plus petit mais toujours sûr de sa forme, aveugle, solide et sec dans sa profondeur, son caractère est donc de ne pas se laisser confondre mais plutôt réduire par les eaux. Aussi, lorsque vaincu il est enfin du sable, l'eau n'y pénètre pas exactement comme à la poussière. Gardant alors toutes les traces, sauf justement celles du liquide, qui se borne à pouvoir effacer sur lui celles qu'y font les autres, il laisse à travers lui passer toute la mer, qui se perd en sa profondeur sans pouvoir en aucune façon faire avec lui de la boue.

*

Je n'en dirai pas plus, car cette idée d'une disparition de signes me donne à réfléchir sur les défauts d'un style qui appuie trop sur les mots.

Trop heureux seulement d'avoir pour ces débuts su choisir le *galet* : car un homme d'esprit ne pourra que sourire, mais sans doute il sera touché, quand mes critiques diront : « Ayant entrepris d'écrire une description de la pierre, il s'empêtra. »

FRENCH PONGE

4 la note de l'expression 4

NRF Gallimard 1976

LA GUÊPE

Hyménoptère au vol félin, souple, — d'ailleurs d'apparence tigrée —, dont le corps est beaucoup plus lourd que celui du moustique et les ailes pourtant relativement plus petites mais vibrantes et sans doute très démultipliées, la guêpe vibre à chaque instant des vibrations nécessaires à la mouche dans une position ultracritique (pour se défaire du miel ou du papier tue-mouches, par exemple).

Elle semble vivre dans un état de crise continue qui la rend dangereuse. Une sorte de frénésie ou de forcenerie — qui la rend aussi brillante, bourdonnante, musicale qu'une corde fort tendue, fort vibrante et dès lors brûlante ou piquante, ce qui rend son contact dangereux.

Elle pompe avec ferveur et coups de reins. Dans la prune violette ou kaki, c'est riche à voir : vraiment un petit appareil extirpeur particulièrement perfectionné, au point. Aussi n'est-ce pas le point formateur du rayon d'or qui mûrit, mais le point formateur du rayon (d'or et d'ombre) qui emporte le résultat du mûrissement.

Miellée, soleilleuse; transporteuse de miel, de sucre, de sirop; hypocrite et hydromélique. La guêpe sur le bord de l'assiette ou de la tasse mal rincée (ou du pot de confiture) : une attirance irrésistible. Quelle ténacité dans le désir! Comme elles sont faites l'une pour l'autre! Une véritable aimantation au sucre.

*

Analogie de la guêpe et du tramway électrique. Quelque chose de muet au repos et de chanteur en action. Quelque chose aussi d'un train court, avec premières et secondes, ou plutôt motrice et baladeuse. Et trolley grésilleur. Grésillante comme une friture, une chimie (effervescente).

Et si ça touche, ça pique. Autre chose qu'un choc mécanique : un contact électrique, une vibration venimeuse.

Mais son corps est plus mou — c'est-à-dire en somme plus finement articulé — son vol plus capricieux, imprévu, dangereux que la marche rectiligne des tramways déterminée par les rails.

*

Un petit siphon ambulante, un petit alambic à roues et à ailes comme celui qui se déplace de ferme en ferme dans les campagnes en certaines saisons, une petite cuisine volante, une petite voiture de l'assainissement public : la guêpe ressemble en somme à ces véhicules qui se nourrissent eux-mêmes et fabriquent en route quelque chose, si bien que leur apparition comporte un élément certain de merveilleux, parce que leur raison d'être n'est pas seulement de se déplacer, ou de transporter, mais qu'ils ont une activité intime, généralement assez mystérieuse. Assez savante. Ce qu'on appelle avoir une vie intérieure.

... Un chaudron à confitures volant, hermétiquement clos mais mou, le train arrière lourd basculant en vol.

*

Il fallait bien, pour classer les espèces, les prendre par quelque endroit, partie ou membre, et encore un endroit assez solidement attaché à elles pour qu'il ne s'en sépare pas lorsqu'on le saisit, ou que, s'en séparant, il permette du moins à lui seul de les reconnaître. Ainsi a-t-on choisi l'aile, des insectes. Peut-être avec raison : je n'en sais rien, n'en jurerais nullement.

Hyménoptère, quoi qu'il en soit, à propos des guêpes, n'est pas tellement mauvais. Non qu'à l'hymen des jeunes filles ressemble à vrai dire beaucoup l'aile des guêpes. Apparemment pour d'autres raisons : voilà un mot abstrait, qui tient ses concrets d'une langue morte. Eh bien, dans la mesure où l'abstrait est du concret naturalisé, diaphanéisé — à la fois mièvre et tendu, prétentieux, doctoral — voilà qui convient assez à l'aile des guêpes...

... Mais je ne m'avancerai pas beaucoup plus loin en ce sens.

*

-Qu'est-ce qu'on me dit? Qu'elle laisse son dard dans sa victime et qu'elle en meurt? Ce serait assez bonne image pour la guerre qui ne paye pas.

Il lui faut donc plutôt éviter tout contact. Pourtant, lorsque le contact a lieu, la justice immanente est alors satisfaite : par la punition des deux parties. Mais la punition paraît plus sévère pour la guêpe, qui meurt à coup sûr. Pourquoi? Parce qu'elle a eu le tort de considérer le contact comme hostile, et s'est aussitôt mise en colère défensive, qu'elle a frappé. Faisant preuve d'une susceptibilité exagérée (par suite de peur, de sensibilité excessive sans doute... mais pour les circonstances atténuantes, hélas! — il est déjà trop tard). Il est donc évident, répétons-le, que la guêpe n'a aucun intérêt à rencontrer un adversaire, qu'elle doit plutôt éviter tout contact, faire détours et zigzags nécessaires pour cela.

« Je me connais, se dit-elle : si je me laisse aller, la moindre dispute tournera au tragique : je ne me connaîtrai plus. J'entrerai en frénésie : vous me dégoutez trop, m'êtes trop étrangers.

« Je ne connais que les arguments extrêmes, les injures, les coups — le coup d'épée fatal.

« J'aime mieux ne pas discuter.

« Nous sommes trop loin de compte.

« Si jamais j'acceptais le moindre contact avec le monde, si j'étais un jour astreinte à la sincérité, s'il me fallait dire ce que je pense!... J'y laisserais ma vie en même temps que ma réponse — mon dard.

« Qu'on me laisse donc tranquille; je vous en supplie : ne discutons pas. Laissez-moi à mon train-train, vous au vôtre. A mon activité somnambulique, à ma vie intérieure. Retardons autant que possible toute explication...»

Là-dessus, elle reçoit une petite tape — et tombe aussitôt : il n'y a plus qu'à l'écraser.

*

Susceptible aussi peut-être à cause du caractère si précieux, trop précieux de la cargaison qu'elle emporte : qui *mérite* sa frénésie.

... De la conscience de sa valeur.

*

Mais cette stupeur qui peut la perdre (un coup de main, et elle tombe à terre) peut aussi sinon la sauver, du moins prolonger curieusement sa vie.

La guêpe est tellement stupide — je le dis en bonne part — que si on la coupe en deux, elle continue à vivre, elle met deux jours à comprendre qu'elle est morte. Elle continue à s'agiter. Elle s'agite même plus qu'avant.

Voilà le comble de la stupéfaction *préventive*. Un comble aussi dans le défi.

*

Essaim : de *exagmen*, de *ex agere* : pousser hors.

*

Frénétique peut-être à cause de l'excité de son diaphragme.

(On sait que chez les Grecs la pensée siègeait dans le diaphragme... et que le même mot désignait les deux choses : φρήν, justement.)

*

Pourquoi, de tous les insectes, le plus actif est-il celui aux couleurs du soleil?

Pourquoi aussi les animaux tigrés sont-ils les plus méchants?

*

La guêpe et le fruit.

Transport de pulpe baisée, meurtrie, endommagée, contaminée, mortifiée par la trop brillante dorée-noire, gipsy, donjuane.

Intégrité perdue par le contact d'un visiteur trop brillant. Et non seulement l'intégrité — mais la qualité même de ce qui demeure.

22

Entre les oiseaux et les fruits il n'y a pas cet amour-haine, cette passion. La chair des fruits conserve une belle indifférence, entamée par l'oiseau. Entre eux il y a l'indifférence. L'oiseau n'est qu'un agent physique.

Mais des insectes aux fruits, quels effets profonds, quelle chimie, quelles réactions! La guêpe est un agent physico-chimique. Elle précipite la postmuration, la décomposition de la pulpe végétale, qui emprisonnait la graine.

*

La prune dit : « Si le soleil me darde ses rayons, ils dorent ma peau. Si la guêpe me darde son aiguillon, il navre ma chair. »

*

Toujours fourrée dans la nectarothèque : tête vibrante, pompant avec ferveur, et coups de reins.

Sorte de seringue à ingurgiter le nectar.

23

*

D'abord le brasier.

Que la guêpe sorte de terre, et si frémissante, si dangereuse, cela n'est pas indifférent à l'homme, parce qu'il reconnaît là la perfection de ce qu'il tente ailleurs par ses grands garages, ses aérodromes.

Il y a là comme un brasier dont les étincelles jaillissent loin, avec des trajectoires imprévues.

Elles s'envolent de leurs aéroports souterrains... Offensives, offensantes...

Le mot dynamo.

Elles bondissent parfois comme si elles ne pouvaient maîtriser leur moteur.

... D'abord le brasier pétillant, crépitant, puis les vols s'accomplissent, vols de durée, avec offensives brusquées de temps à autre, plongées silencieuses dans les pulpes, où la guêpe accomplit son devoir — c'est-à-dire son crime.

*

*L'essai de mots justes, ou guépier.
Halte!... Ce fâcheux pétillage du*

sillon, n'est-ce la sédition d'une secte de graines, passionnées contre le semeur? — Oui, leur forcénèrie d'abord les ramène à son tablier.

Non! Arrière! Il y a là comme un brasier, dont les étincelles jaillissent loin, avec des trajectoires imprévues... J'y vois la perfection de ce qu'on tente ailleurs par ces grands garages, ces aérodromes. Mais voyons mieux.

Aïe! O naturelle ferveur ailée! C'est ton peuple assemblé qui crépite, en la préparation d'une émeute offensive. Oui, dardez-moi... Mais voilà leur animosité déjà qui se dissipe en randonnées furieuses...

*

Un barbare essaim parcourt la campagne. Le jardin en est parcouru.

*

Balle de fusil.

C'est aussi comme une balle de fusil, mais en liberté, mais molle, qui muse-rait. D'apparence nonchalante, elle re-

trouve par instants sa vertu et sa décision — et se précipite de tout près sur son but.

C'est comme si, au sortir du tromblon, les projectiles éprouvaient un brusque ravissement qui leur fasse oublier leur intention première, leur mobile, leur rancune.

Comme une armée qui aurait été commandée pour occuper rapidement les points stratégiques d'une ville, et qui dès la porte s'intéresserait aux vitrines, visiterait les musées, boirait aux pailles des consommateurs à toutes les terrasses des cafés.

*

Comme de balles aussi, à petits coups pensifs, elle crible les parois verticales de bois vermoulu.

*

Forme musicale du miel.

La guêpe peut encore être dite la forme musicale du miel. C'est-à-dire une note majeure, diésée, insistante, com-

mençant faiblement mais difficile à lâcher, poissante, claire, avec des alternances de force et de faiblesse, etc.

*

Et caetera...

Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j'aurais omis d'expliciter, eh bien, cher lecteur, patience! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fouguese et musarde* à la fois, pour DÉNONCER l'allure *saccadée* de ces notes, leur présentation *désordonnée*, en zigzags, pour s'INQUIÉTER du goût du *brillant discontinu*, du *piquant* sans profondeur mais non sans danger, non sans *venin dans la queue* qu'elles révèlent — enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite.

Paris, août 1939-Fronville, août 1943.

Le tournant esthétique de la phénoménologie

Maryvonne Saison

*Et donc, lorsque, à force de tendre son corps
vers cet ostensor qui ne se livrait jamais,
elle comprit qu'il était vide et qu'elle avait vécu,
une jeunesse entière, dans une illusion de lumière,
elle reflua enfin entièrement en ce qu'elle était, matière de nuit,
puissance de terre et d'eau, blessure d'être, puits¹.*

Bien que le fait ne soit guère reconnu aujourd'hui, Mikel Dufrenne a sans conteste ouvert la voie au « tournant esthétique » de la phénoménologie française ; certaines précautions rhétoriques laissent même à penser qu'en 1954, il était conscient des enjeux : « On oserait dire, écrivait-il, que l'expérience esthétique, dans l'instant qu'elle est pure, accomplit la réduction phénoménologique². » Dominique Janicaud, lors de la publication, en 1991, de sa mise en perspective historique de la phénoménologie française récente, sous le titre *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*³, signalait que la fécondité de la phénoménologie n'était pas « entièrement résumable sous la qualification de "tournant" théologique » (p. 7) ; il s'agit ici, dans le même esprit, d'évoquer cette autre caractéristique de la phénoménologie française, à laquelle Mikel Dufrenne donna le coup d'envoi, celle qui l'amena à trouver une de ses expressions privilégiées dans l'expérience esthétique. Le retour aux choses mêmes husserlien est entendu comme un retour au sensible ; l'expérience originale est identifiée à l'expérience perceptive, en deçà de toute distinction sujet-objet, dans une harmonie native restituée par la création artistique. Cette autre orientation ne résume pas plus à elle seule la richesse de la phénoménologie contemporaine : elle désigne un tournant de la phénoménologie vers l'expérience esthétique, sans pouvoir véritablement laisser

attendre, au niveau des recherches effectuées, une unanimité doctrinale.

Il s'agit en quelque sorte d'une entente sur ce seul point : l'expérience esthétique, entretient une connivence fondamentale avec la pratique phénoménologique. Dans cette optique, l'expérience esthétique privilégiée est celle appelée par l'art ; Mikel Dufrenne reconnaissait dans l'expérience des œuvres d'art (et des œuvres les plus indiscutables) une expérience esthétique « exemplaire ». Cela l'amenait à différer l'examen de « l'objet esthétique naturel » : « L'expérience faite devant l'œuvre d'art, écrivait-il, est assurément la plus pure et peut-être aussi historiquement la première⁴. » Une telle position est partagée par les philosophes qui se réclament de la phénoménologie et lient sensibilité à l'art et pratique philosophique : « L'attitude phénoménologique commence avec notre présence à l'œuvre d'art⁵ », écrit Henri Maldiney.

1. Claude Louis-Combet, *Passions apocryphes*, Paris, Éditions Lettres vives, 1997, p. 30.

2. « Intentionnalité et esthétique », dans : *Esthétique et Philosophie*, t. I, Paris, Klincksieck, 1967, p. 55.

3. Combas, Éditions de l'Éclat, 1991.

4. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953, p. 8.

5. H. Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », dans : *L'Art au regard de la phénoménologie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1994, p. 220. Signalons par ailleurs que Mikel Dufrenne accueillit *Art et Existence*, de Maldiney, dans sa collection d'esthétique aux éditions Klincksieck en 1985, et que les deux hommes ont toujours témoigné d'un respect mutuel.

Certains vont même très loin : le numéro 7 de la revue *La Part de l'œil*, associant « art et phénoménologie », précise sous la plume d'Éliane Escoubas : « Comprendre comment le mode d'accès à l'art, le mode d'accès à ce qu'il y a d'art dans l'œuvre d'art, est mode phénoménologique, c'est d'abord comprendre que l'art, depuis toujours et de tous temps, est phénoménologique⁶. » L'expérience esthétique, dans tous les cas, n'est entière que lorsqu'elle est expérience artistique, ce sont les caractéristiques de l'art qui fondent l'équivalence de l'expérience esthétique et de l'expérience phénoménologique, et rendent compte du passage de l'esthétique sensible à l'esthétique artistique : « L'expérience esthétique est elle-même une expérience phénoménologique, insiste Maldiney. Elle n'est pas une simple expérience phénoménale. Du phénoménal au phénoménologique la dénivellation est celle de l'esthétique sensible à l'esthétique artistique⁷. »

De fait, une telle affirmation suppose à la fois que l'expérience esthétique exige une opération analogue à la réduction phénoménologique et que l'art, comme la phénoménologie, dans une recherche des choses mêmes, s'oriente vers un retour à l'originnaire. L'*Ur-region* où se rencontrent art et phénoménologie dans l'expérience esthétique est celle du sentir. Ce qui est originnaire, c'est le sentir, ce que je sens sans encore le voir ou le penser : le peintre, écrit Maldiney, « est requis par l'être là où son œuvre s'origine : au niveau du sentir. [...] Dans le sentir, un événement se fait jour à notre propre jour qui se lève avec lui : nous connaissons avec le monde⁸. » Artiste et philosophe tentent de remonter jusqu'à une ultime (et première) appartenance au monde, antérieure à toute distinction sujet/objet pour voir surgir jusqu'au phénomène même de l'apparaître. Mais le phénoménologue se heurte à une limite de l'*épokhè* qui atteste de la limite de la démarche philosophique elle-même, incapable de « rompre les fils intentionnels qui lient le sujet au

monde⁹ », toujours ramenée à un « accord originel de l'homme et du monde », à une « familiarité native » qui se constituent en impensable. Partagé entre l'apparaître de ce qui apparaît et l'apparition qui n'apparaît jamais, le phénoménologue se ressource alors dans l'expérience esthétique qui réalise le paradoxe de faire saisir ce qui n'apparaît pas. Ce qui échappe au concept et au discours argumentatif se donne à sentir par la grâce d'un travail opéré à même le sensible. L'expérience esthétique appelée par l'œuvre d'art mène au plus proche du « pacte qui se noue entre le sujet et le monde » ; d'emblée elle opère la neutralisation du réel comme de l'irréel pour s'intéresser « au "phénomène" que veut atteindre la réduction phénoménologique : l'objet esthétique donné dans la présence et réduit au sensible¹⁰ ». L'expérience esthétique, par une réduction spontanée, donne accès à l'objet esthétique, c'est-à-dire à l'œuvre d'art authentique adéquatement perçue ; cet objet, selon Mikel Dufrenne, n'est « rien d'autre que le sensible dans sa gloire, dont la forme qui l'ordonne manifeste la plénitude et la nécessité, et qui porte en lui et livre immédiatement le sens qui l'anime ». L'invocation de l'expérience esthétique est donc bien inscrite au cœur de la démarche phénoménologique, comme le notent G. Deleuze et F. Guattari : « La phénoménologie a besoin de l'art¹¹. »

Mais à partir d'une expérience si privilégiée, art, esthétique et phénoménologie émettent des discours ou des œuvres qui, s'ils ne se confondent, comportent

6. Éliane Escoubas, « Liminaire », dans : *La Part de l'œil*, n° 7, 1991, p. 10.

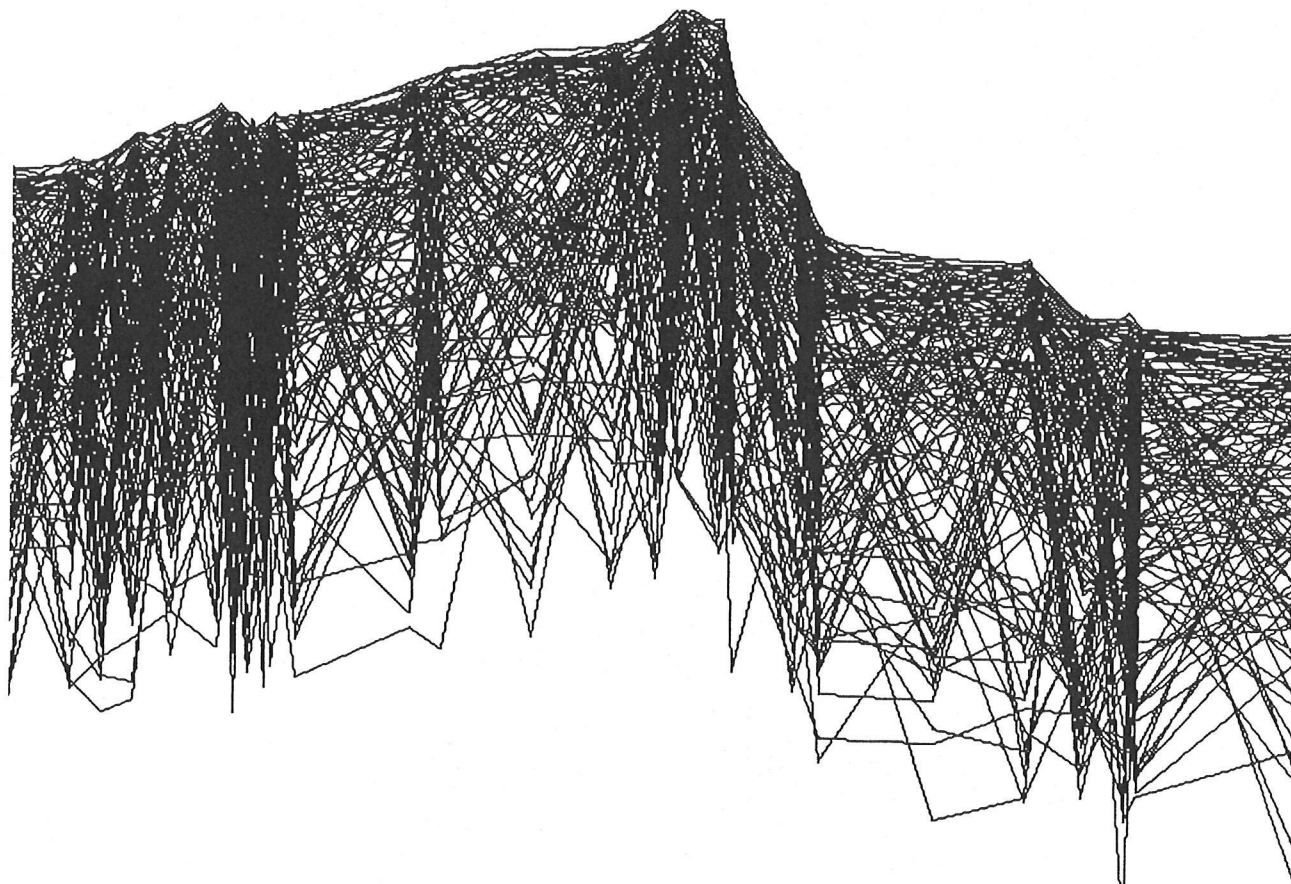
7. Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 205.

8. H. Maldiney, *op. cit.*, p. 220.

9. M. Dufrenne, *Jalons*, La Haye 1966, dans : « Maurice Merleau-Ponty », texte de 1962, p. 211. Sur ce point, M. Dufrenne reprend la position de Merleau-Ponty.

10. M. Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, t. I, Paris, Klincksieck, 1967, p. 54 et 55.

11. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 p. 141.



une menace de rivalité. Relations agonistiques ou amoureuses autour d'une expérience commune vécue sur le même mode nostalgique...

L'expérience esthétique, expérience de l'invisible

Le paradoxe qui découle directement des remarques que nous venons d'effectuer est que l'art phénoménologique, comme nous aimerions appeler cet art revendiqué et accrédité par les phénoménologues, est un art qui a peu à faire avec l'objectivité et le perceptuel : « L'art rend visible, écrit Maldiney, ce qui n'est pas donné à la perception ¹². » Bien qu'une telle formule puisse laisser croire que la position de Maldiney est à cent lieues de celle de Dufrenne, il n'en est rien.

Si Mikel Dufrenne insiste en effet, avec détermination et constance, sur la primauté de la perception dans la saisie des œuvres d'art et de toute expérience esthétique authentique, c'est pour associer l'art et le sensible et pour élever le sensible au-delà du donné

d'une perception visuelle : « L'art, lit-on dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, ne peut exprimer que par la vertu du sensible, et selon l'opération qui transforme le sensible brut en sensible esthétique ¹³. » Il est possible de considérer à la fois que « l'objet esthétique est un objet essentiellement perçu, je veux dire, précise M. Dufrenne, voué à la perception et qui ne s'accomplit qu'en elle » (c'est affirmer que l'expérience esthétique est immanente et demande la présence de l'objet), et que ce qui est saisi dans cet acte perceptif, transformé par cette saisie sensible, c'est autre chose que la factualité du perçu : « L'objet esthétique n'est qu'apparence, mais dans l'apparence il est plus qu'apparence : son être est d'apparaître, mais quelque chose se révèle dans l'apparaître, qui en est la vérité et qui contraint le spectateur à se prêter à sa révélation ¹⁴. » La percep-

12. H. Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », *op. cit.*, p. 209.

13. M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 187.

14. M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 288-289.

tion, pour autant qu'elle est esthétique, est une perception non de ce qui est donné à la vue, mais de ce qui est exprimé. Pour Dufrenne, il s'agit plus précisément de ce qui nous est donné sous la modalité du sentiment : « L'objet esthétique est, comme la subjectivité, au principe d'un monde propre, irréductible au monde objectif. Nous soupçonnons que ce monde ne peut se révéler qu'à un sujet qui ne soit pas seulement le témoin de son épiphanie, mais qui soit capable de s'associer lui-même au mouvement de la subjectivité qui le produit, et qui, au lieu de se faire conscience en général pour penser le monde objectif, réponde à la subjectivité par la subjectivité ; l'allure que prend alors la perception esthétique, nous l'avons nommée : c'est le sentiment, mode spécifique d'appréhension du monde exprimé¹⁵. »

La perception dont parle Dufrenne tout au long de *Phénoménologie de l'expérience esthétique* ne doit donc pas nous abuser, elle s'éloigne de la perception quotidienne, savante ou utilitaire lorsqu'elle devient esthétique : « Dans la lecture de l'expression par le sentiment, je ne déchiffre plus une apparence, je ne reconstitue plus ce qui était constitué par le corps, je n'exploite plus un capital : je lis. » La perception élevée au sentiment est si peu assurée par une activité perceptuelle que souvent, à défaut de pouvoir la conserver ou la reproduire, Mikel Dufrenne constate que c'est elle que l'exercice d'écriture tente de pérenniser : « Le sentiment est un don si fugitif qu'il est naturel de chercher à le fixer et à le maîtriser. Seulement la réflexion prend alors une autre tournure : elle cherche moins à expliquer qu'à nommer l'expression, à redire ce que dit l'œuvre ; il ne s'agit plus de pénétrer dans l'œuvre, mais dans le monde de l'objet esthétique, et non dans le monde qu'il représente, mais dans le monde qu'il rayonne¹⁶. »

Nous pouvons donc bien considérer que, même si c'est à des titres divers, selon tous les phénomé-

nologues, une vocation ontologique échoit à l'art, et citer Maldiney comme nous citerions Dufrenne pour dire que l'art « convoque l'être de ce qui est dans l'instant de son apparaître », nous ramène au moment de la co-originarité de « l'événement du monde » et de « l'avènement du moi » : « Leur révélation précède la constitution de l'étant en objet et de l'existant en sujet qui caractérise la perception¹⁷. » Dans le même esprit, dès le début de *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, on lisait : « Entre la chose et qui la perçoit il y a une entente préalable antérieure à tout logos. [...] L'affinité sujet-objet atteste une unité qui est quelque chose comme la substance spinoziste mise en mouvement, l'être-au-terme-des-oppositions en qui l'idée et la chose, le sujet et l'objet, le noème et la noèse, sont dialectiquement unis¹⁸. » La perception selon Dufrenne est à entendre au sens que lui a donné Merleau-Ponty pour autant qu'elle atteste de l'entente originelle de l'homme et du monde, et correspond au sentir selon le vocabulaire de Maldiney, dans la mesure où elle est transformée par le sentiment¹⁹. Ce que je perçois dans l'expérience esthétique, c'est bien ce qui n'est pas visible.

Nul ne contestera l'hégémonie de l'invisible dans les discours sur l'art d'inspiration phénoménologique : ce que l'art dévoile n'est pas ce qu'il montre ; son intérêt s'affirme pour un invisible dont l'attention exclusive au visible peut nous priver. Cette dualité, que Michel Henry nomme encore « duplicité de l'apparaître », partage l'art entre le visible et l'invisible ;

15. M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 257.

16. M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 478 et 522.

17. H. Maldiney, *op. cit.*, p. 204 et 203.

18. M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 5.

19. Cf. M. Dufrenne, « Maurice Merleau-Ponty », dans : *Jalons*, La Haye, Nijhoff, 1966, p. 211 : « Cet accord de l'homme et du monde, c'est dans la perception qu'il se manifeste au mieux. La perception est première à la fois par rapport au perçu et au percevant : *esse est perceptio*. Elle est ce commencement radical, ce fond sur lequel se détachent tous les actes : rêveries, souvenirs ou jugements. Avant toute représentation, il y a la présence... »

nous dirons qu'il l'ordonne au fictif ou à l'imaginaire qui, dans le visible, n'apparaît pas sous la modalité du visible : « C'est cela l'imaginaire, écrit Michel Henry, cette profondeur de la représentation picturale alors que son support matériel est plat²⁰. » L'art nous concerne par ce qui, en lui, n'est pas vu : « l'invu » dit Jean-Luc Marion, dans la logique qui est la sienne : « L'invu n'est pas vu, tout comme l'inouï n'est pas entendu, l'insu n'est pas su, l'intact n'est pas touché, voire comme le dégoûtant n'est pas goûtable²¹. » Ainsi, certaines écoles de la peinture contemporaine, pratiquant « un appauvrissement systématique du spectacle offert au regard par l'œuvre », visent à « libérer le regard de l'image (la déception le renvoie au spectateur), et aussi l'image du regard (la nullité visible le soustrait au désir voyeur), bref à dissocier la clôture mutuelle du regard et de l'image l'un par l'autre ». Dans la distance qu'il affirme par rapport à l'esthétique, Jean-Luc Marion ne fait que confirmer le tournant esthétique de la phénoménologie : si, comme il l'écrit, « apprendre d'un tableau à voir un non-objet, cela n'appartient pas à l'"esthétique" ni ne s'y borne, mais concerne la purification du regard en tant que tel²² », n'est-ce pas parce que toute la phénoménologie trouve sa vérité dans l'expérience autour de laquelle s'est construite l'esthétique comme discipline philosophique ?

C'est sans doute sur ce point que le tournant esthétique trace son chemin dans la même direction que le tournant théologique, puisque l'esthétique phénoménologique se construit contre une tendance positiviste de l'esthétique, et en particulier celle qui avait pris son essor au début du XX^e siècle. Aucune information extérieure à l'œuvre n'est susceptible de nous donner accès à elle et une esthétique qui se construirait autour des œuvres ne saurait être qu'illusoire : « L'esthétique, écrit par exemple Maldiney, n'est pas une interprétation extérieure à l'art. Elle est fondée dans sa constitution même, telle que les œuvres la

manifestent. La dimension formelle de l'art, de tout art, s'articule en structures spatio-temporelles et non pas en structures sémantiques et catégoriales comme il en est du tissu verbal²³. » L'expérience esthétique reste bien une expérience spécifique qui ne s'éclaire que d'elle-même et dont on n'a sur aucun plan la maîtrise : « Ni l'histoire, ni la sociologie, ni même l'ethnologie, écrit encore Maldiney (p. 298), ne peuvent éclairer l'expérience présente dans laquelle, co-naissant avec l'œuvre d'art, quelles qu'en soient la date et le lieu, nous sommes, en ce présent induit en sa présence, contemporains de notre origine. » Le point appelle la mesure et Alain Bonfand pour sa part reste nuancé lorsqu'il plaide pour que la phénoménologie laisse droit à l'histoire de l'art, « du moins à l'histoire des œuvres²⁴ » : « Ainsi, précise-t-il, un horizon de la donation, affecté à penser le fait esthétique, n'est valide que dans la mesure où il se construit à partir et contre un horizon de l'objectivité et qu'il prend acte qu'il n'est pas, en regard de cet horizon de l'objectivité, tout-puissant. » Jean-Luc Marion peut alors écrire, dans sa présentation, en quatrième de couverture de l'ouvrage : « L'esthétique – ce masque jamais arraché sur la face neutre de la philosophie – se ravalerait au rang utile mais sans honneur de la documentation ou du commentaire, si elle n'osait pas penser ce qu'elle voit. Ou plutôt, si elle croyait voir ce qu'elle ne penserait pas. »

La condition à remplir pour que la phénoménologie puisse reconnaître les dimensions de l'œuvre est bien, selon la formulation de Henri Maldiney,

20. « Art et phénoménologie de la vie », entretien avec Michel Henry, dans : *Présentation : Esthétiques*, n° 6, décembre 1996, p. 33 et 39.

21. Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, p. 51. Nouvelle édition : PUF, 1996.

22. J.-L. Marion, *op. cit.*, p. 112 et 77.

23. H. Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », *op. cit.*, p. 220.

24. Alain Bonfand, *L'Expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1995, p. 5.

«que le regard phénoménologique soit le décel de l'être dont s'éclaire à soi-même le regard artistique». On sent ici la trace de l'évolution de la phénoménologie depuis Husserl, et l'on songe aux réserves émises par Levinas à l'encontre de Husserl : «Il a peut-être tort de voir, dans ce monde concret, un monde d'objets perçus avant tout²⁵.» C'est la même question que pose Michel Henry, à propos de *Réduction et Donation* : «Mais pourquoi la phénoménologie classique s'est-elle limitée à l'apparaître de l'étant, au point d'ignorer tout ce qui en fait d'apparaître serait radicalement d'un autre ordre, sinon parce que c'est l'étant qu'elle a pris pour guide²⁶ ? »

La volonté de dépasser la question de l'apparaître de l'étant pour poser celle de l'apparaître comme tel ne mène pas les phénoménologues à des certitudes partagées ; si le thème de la surprise et de l'événement est commun à tous, quelle qu'en soit la formulation (ainsi Maldiney : «Ce qui est soustrait à la plénitude du phénomène apparaissant, c'est l'apparaître lui-même : il n'éclate que dans la surprise de l'événement²⁷»), les divergences interviennent dès qu'il s'agit de définir l'être ou l'originaire. Husserl comme Heidegger, ainsi que le montre Maldiney, s'entendent pour assigner à la phénoménologie la tâche de mettre en vue l'être de l'étant, mais «s'ils s'accordent à reconnaître l'identité de la phénoménologie et de l'ontologie, ils ne s'accordent pas sur la nature de ce qui est identique, car ils diffèrent sur l'être». Lorsque Husserl propose une phénoménologie du voir, Heidegger préfère une phénoménologie du comprendre : «Il dénie à l'intuition le pouvoir donateur originaire, qui est pour Husserl "le principe des principes". [...] L'acte de se comporter à l'étant n'est ni intentionnel ni intuitif. Si particulier soit-il, il nous donne ouverture à la tournure universelle du monde, parce qu'il engage à chaque fois la pleine ouverture de l'être-là comme être-au-monde. S'entendre à cette ouverture est l'acte propre de l'ouvrant. Heidegger

l'appelle : *comprendre*²⁸.» L'exigence de la compréhension éclaire le fait qu'une esthétique phénoménologique ne puisse se vouloir scientifique ou positive : quelle phénoménologie peut «s'articuler aux œuvres selon elles-mêmes ? demande Maldiney. S'articuler à ce par où elles existent en tant qu'art ? Une, en tous cas, qui se tient aux antipodes de la positivité.» Maldiney, indiscutablement opte pour le comprendre : pour lui, comme il l'écrit à de multiples reprises, «l'art est la vérité du sentir. Vérité signifie que la chose elle-même est là. Mais la "chose" en question, cette fois, n'est pas une chose, ni surtout l'objet, mais œuvre en tant qu'œuvre, c'est-à-dire s'ouvrant à soi et existant dans cette ouverture. Cette ouverture, Heidegger l'appelle *comprendre*²⁹».

Michel Henry, au contraire, ne s'inscrit pas dans la perspective heideggerienne («Dans l'ensemble, dit-il dans un récent article, je ne suis pas d'accord avec Heidegger, malgré le poids de sa pensée»). S'il reprend de celui-ci la thèse qu'il considère comme la plus profonde, selon laquelle «l'œuvre d'art nous renvoie à un apparaître originel», il situe sa divergence dans la désignation de cet apparaître originel, qui «n'est pas celui qu'a pensé Heidegger» : «Ce n'est pas le Monde ou encore la Nature des Grecs, [...] l'apparaître originaire est d'un autre ordre. Ce n'est pas un apparaître ekstatique qui nous jette dehors, ce n'est pas un horizon, mais c'est ce que j'appelle la *Vie*, c'est-à-dire une révélation qui n'est pas la révélation de quelque chose d'autre, qui ne nous ouvre pas à une extériorité, mais qui nous ouvre

25. Emmanuel Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Vrin, 1985.

26. Michel Henry, «À propos de *Réduction et Donation*», dans : *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 1991, p. 17.

27. H. Maldiney, «Esquisse d'une phénoménologie de l'art», *op. cit.*, p. 247.

28. H. Maldiney, «Vers quelle phénoménologie de l'art ?», dans : *L'Art, l'Éclair de l'être*, Éditions Comp'Act, 1993, p. 299 et 301.

29. H. Maldiney, *ibid.*, p. 333 et 312.

à elle-même³⁰. » Michel Henry interprète donc l'originaire comme cette « dimension pathique qui est la vie, laquelle consiste simplement dans le fait de s'éprouver soi-même ».

Ce que Michel Henry nomme « la Vie » fait écho à l'originaire qui, selon Mikel Dufrenne, conduit à la Nature : « Une philosophie de l'art en appelle à une philosophie de la Nature en même temps qu'à une phénoménologie³¹. » C'est un des apports de l'esthétique à la philosophie que d'amener celle-ci à s'interroger sur les rapports de la phénoménologie et de la philosophie de la Nature ; et il s'agit, bien sûr, d'une Nature-naturante, qui comprend l'homme comme elle comprend les choses. Mikel Dufrenne partage avec Michel Henry une même réserve par rapport à Heidegger : la notion de dévoilement en particulier lui semble sujette à caution : « Si l'expérience esthétique, écrit-il (p. 63), est celle d'un apparaître, c'est parce que l'être de l'objet réside dans cet apparaître, parce que l'objet est tout entier sensible, tout entier offert à la sensibilité : le dévoilement n'est pas l'acte de l'Être, c'est la vocation d'un être, et c'est pourquoi cet être en appelle à ma sensibilité, comme déjà à la sensibilité du créateur pour qui chaque esquisse doit apparaître pour comparaître devant son jugement. L'expérience esthétique n'est pas l'expérience de la présence, mais de la réalité d'un objet qui requiert pour être que je lui sois présent. »

Mikel Dufrenne affirme, en phénoménologue, le caractère non maîtrisable de l'expérience esthétique, et il impute à l'objet l'irruption de cet événement : « Tout se passe comme si l'objet avait besoin de moi pour que le sensible s'accomplisse et trouve son sens. Mais je ne suis que l'instrument de cet accomplissement, et c'est l'objet qui commande. C'est pourquoi la perception esthétique, pour autant qu'elle est sentiment, est aliénation³². » L'objet esthétique apparaît bien comme un quasi-sujet qui « se constitue comme

autre que moi ». Le terme d'aliénation, avec sa force et son aspect paradoxal, revient à de nombreuses reprises dans *Phénoménologie de l'expérience esthétique* ; c'est en cédant à l'aliénation « que je reconnais à l'objet une intériorité et une affinité avec moi ». L'expérience esthétique n'est pas intentionnelle : ce point que développent d'autres phénoménologues, notamment Henri Maldiney ou plus récemment Alain Bonfand, Mikel Dufrenne le pose explicitement en invoquant l'aliénation : « L'aliénation corrige ici l'intentionnalité : je ne puis dire que je constitue l'objet esthétique, il se constitue en moi dans l'acte par lequel je le vise, parce que je ne le vise pas en le posant hors de moi, mais en me vouant à lui. Et l'on comprend pourquoi la conscience n'est pas donatrice de sens : elle ne pose pas l'objet, elle l'épouse et il s'affirme en elle³³. »

Pour mieux cerner l'originaire tel que Mikel Dufrenne le conçoit, il faudrait s'aventurer sur des pistes que les autres phénoménologues n'ont cette fois guère fréquentées : vers une réflexion sur les *a priori* et sur l'imagination, qui nourrit la philosophie de la Nature. L'imagination devient l'intermédiaire entre le monde et l'homme et détient le pouvoir naturel de la Nature : « C'est selon l'imagination que l'homme communique d'abord avec le monde et que l'artiste participe à la puissance créatrice du monde. On dirait volontiers que l'imagination est le commun dénominateur à l'homme et à la Nature. [...] L'imagination en l'homme, en tant qu'elle s'oppose à l'entendement, est bien cette part de nature, mais d'une Nature déjà naturante, même lorsqu'elle ne se manifeste pas avec cette puissance du génie que Schelling

30. M. Henry, « Art et phénoménologie de la vie », *op. cit.*, p. 27 et 29.

31. M. Dufrenne, « La sensibilité généralisatrice », dans : *Esthétique et Philosophie*, t. 1, *op. cit.*, p. 71.

32. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 296.

33. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 296-297.

compare à la puissance du destin³⁴. » Le tournant esthétique inauguré par Mikel Dufrenne n'allait donc pas dans le même sens que le tournant théologique, ce qui le sépare de certains phénoménologues cités et explique peut-être leur silence à son égard. La préface écrite pour la seconde édition du *Poétique* témoigne amplement du rejet de toute théologie : « Une philosophie non théologique, c'est une philosophie pour qui il n'y a pas à attendre de parousie : elle sait que la présence est donnée *hic et nunc*. Elle est le don même, qui n'implique pas de donateur, qui est seulement le devenir imprévisible et prodigue du réel. Pas d'origine absolue aux frontières du néant, mais seulement de l'originaire : la puissance de la Nature. Pas de geste créateur, sinon celui de l'homme qu'habite cette puissance. L'origine est dans ce pacte que scelle ma naissance, et que la perception ne cesse de renouveler. Nous ne cessons de l'oublier, et nous ne pouvons nous en déprendre³⁵. » Mikel Dufrenne ne récuse pas l'ontologie mais tente de défendre contre Derrida une philosophie de la présence (présence à soi et présence au monde) qui ne dérive pas vers la théologie et qui ne théologise pas le négatif : « Une philosophie de la présence [...] ne met pas en question le donné et n'a pas besoin d'un donateur ni même d'une origine, sinon comme Nature. »

Deux voies seulement sont indiquées, non exclusives l'une de l'autre : celle d'un « matérialisme poétique » qui cherche le commencement dans un *poiein* de la Nature et dont l'art donne une idée, ou celle d'une pensée qui, décrivant ses expériences, « cherche le ressort de l'ontologie dans une phénoménologie, et singulièrement dans une phénoménologie de la perception ». Nous revenons donc bien à ce moment d'une co-naissance de l'homme et du monde dont Dufrenne parle en termes de perception, mais d'une perception « sauvage » qu'il serait plus juste de nommer « sentir », dans la mesure où elle ne concerne pas les sens comme organes séparés, et en

particulier pas la vue. La perception sauvage donne du sens sans encore discerner les sens. Ce qui est « perçu », c'est l'expressivité à travers le sentiment.

Si Mikel Dufrenne récuse toute théologie, s'il considère que « l'art guérit de la religion », « non seulement de la théologie, mais du sentiment et du comportement religieux, de l'expérience qui suscite l'institution et inspire la pensée théologique³⁶ », il retrouve néanmoins sur le terrain de l'art les phénoménologues attentifs aux œuvres. Ce qui se formule chez lui en termes d'expressivité ou de sentiment se dit ailleurs à travers la référence, dans le sentir, à la « tonalité »³⁷. Michel Haar a beaucoup insisté, en référence à Heidegger, sur « le caractère "existential", c'est-à-dire ontologique et non psychologique de la *Stimmung*³⁸ ». C'est ce sentiment (non intentionnel) qui caractérise mon rapport au monde et donc aux œuvres : « Les tonalités ne sont pas seulement des humeurs subjectives, pas seulement même des tons qui pénètrent, imprègnent et traversent la totalité des étants et du langage, mais des modes essentiels et originels de la présentation ou de la découverte du monde³⁹. » Alain Bonfand, dans la ligne ouverte par Jean-Luc Marion, invoque souvent la tonalité pour parler des œuvres : ainsi, au sujet de Fautrier : « C'est dans le pavillon de la *Vallée aux loups* où il s'était réfugié en 1940 après avoir été inquiété par les Allemands que Fautrier peignait. Il peignait en entendant les bruits des exécutions, l'attente, l'impuissance, la menace et la révolte que nous retrouvons dans ses œuvres. Et dans la plupart je lis

34. M. Dufrenne, « La sensibilité généralisatrice », dans : *Esthétique et Philosophie*, 1, *op. cit.*, p. 70.

35. M. Dufrenne, « Pour une philosophie non théologique », dans : *Le Poétique*, 2^e éd., Paris, PUF, 1973, p. 56.

36. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 20, 39 et 56.

37. Il faudrait d'ailleurs s'intéresser aux similitudes entre les *a priori* affectifs de Dufrenne et la *Stimmung*.

38. M. Haar, *Le Chant de la terre*, Paris, L'Herne, 1985, p. 89.

39. M. Haar, « La voix du poème », dans : *Poésie*, 1991, n° 58, p. 84.

le silence et la détresse de l'aube⁴⁰. » Nul autant qu'Alain Bonfand n'a décelé ces « tonalités affectives », mais il sait aussi les lire à la fois dans et à l'œuvre. C'est à une telle lecture immanente que Mikel Dufrenne était aussi attaché, et c'est sans doute ce qui justifie en partie son emploi du terme percevoir lorsqu'il ne se réfère pas à la vision mais au sentir : il n'y a de saisie de l'œuvre que dans l'expérience de l'œuvre, son sens (on dirait plus volontiers aujourd'hui sa signifiante) est immanent et ne peut être dégagé de son support artistique sensible : « L'objet esthétique ne livre son sens qu'à la condition qu'au lieu de traverser le donné, la perception s'arrête à lui ; il ne tolère pas qu'elle décolle⁴¹. » L'expressivité ne peut se penser selon le concept et sa reprise dans le sentiment ne peut avoir lieu que dans la rencontre avec l'œuvre ; l'expérience esthétique en ce sens est une expérience affective, une expérience « pathique » pour reprendre l'expression de Michel Henry à laquelle Dufrenne a recours dans son dernier grand texte⁴² : l'expérience esthétique n'est possible que selon l'unité du sentir dans laquelle la relation soi/monde se donne comme totalité, « totalité éprouvée dans l'expérience *pathique* de celui qui saisit immédiatement l'expression des choses ». Matérialisme poétique et souci ontologique de la phénoménologie sont donc compatibles dans le contexte d'une esthétique phénoménologique qui fait toujours d'un invisible, aussi fondamental qu'incertain dans sa définition, la vérité et l'intérêt du visible. Un accord peut se faire sur cette expression heureuse de Merleau-Ponty en 1960, à laquelle tous peuvent souscrire : l'invisible est « le point ou le degré zéro de visibilité, l'ouverture d'une dimension du visible⁴³. »

La nostalgie de l'originaire et les synesthésies

L'expérience esthétique est une expérience bien étrange : elle accomplit d'emblée la tâche que la phénoménologie découvre comme sienne. L'accomplit-

elle sans l'avoir préméditée ou au terme d'une recherche longuement et consciemment menée ? Les phénoménologues, dans leur majorité, insistent sur le caractère intrinsèquement phénoménologique de l'art et font corrélativement de l'expérience esthétique une expérience spontanée qui échappe à toute maîtrise. Ainsi Éliane Escoubas, partant du fait que « le mode d'accès à ce qu'il y a d'art dans l'œuvre d'art est mode phénoménologique », et de la raison qu'elle en décèle, « que l'art, depuis toujours et en tous temps, est phénoménologique », considère que « l'*aisthêsis* comme mode de l'accès (mode de l'avoir accès à ce qui est) n'est que le revers du mode de la donation : du "se donner de ce qui se donne" : le *phanesthai*⁴⁴. »

Sur ce point, Mikel Dufrenne n'annonce que partiellement les réflexions phénoménologiques contemporaines : il s'installe en effet dans une position complexe, voire paradoxale, consistant à considérer l'expérience esthétique à la fois comme un événement imprévisible et comme une acquisition progressive exigeant un certain parcours.

Immédiate, affective, globale, signant notre « aliénation » au sensible, l'expérience induite par l'œuvre génère comme un refus, ouvre sur une impossible enquête. Sous cet aspect, la « perception » esthétique devient non plus événement mais phénomène processuel. Très étrangement, ce qui est donné par surprise et affecte sans réserve n'est vraiment accepté par Mikel Dufrenne qu'au terme d'une démarche échappatoire ; celle-ci, par son échec, ramène enrichi à l'immédiateté première. En d'autres termes, l'immédiat n'est pas chronologiquement premier, il est à

40. Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 74-75.

41. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, p. 171.

42. M. Dufrenne, *L'Œil et l'Oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 13.

43. Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 30.

44. Éliane Escoubas, « Liminaire », dans : *La Part de l'œil*, *op. cit.*, p. 10.

la fois donné et conquis⁴⁵. La force reconnue à l'œuvre susceptible de devenir objet esthétique (à l'œuvre esthétisable) suscite une attitude interrogatrice et critique, elle ouvre sur un désir d'élucidation et de connaissance : « L'objet esthétique en appelle à nous de son autonomie et sollicite par là une connaissance objective de son être objectif ; et si je néglige sa perfection formelle, si je perds de vue le corps de l'œuvre pour m'imprégner de son âme, cette âme même risque de m'échapper, car elle ne m'est sensible que portée par la matière et par le sens de l'objet. Il n'y a de présence sentie que par une présence comprise⁴⁶. » La perception, disait déjà le même texte plusieurs centaines de pages au préalable (p. 285), « comporte une exigence de vérité et doit prendre conscience de ses propres limites ». À la présence originaire dans laquelle le corps est immergé succède la représentation, temps de la conscience et de la séparation ; il faut passer par là pour en déplorer l'insuffisance et accéder au sentiment. C'est cette exigence que la fin de l'ouvrage vérifie : « L'objet esthétique doit être connu et en quelque sorte maîtrisé pour être senti. » N'entretenons aucune équivoque : l'enquête trouve sa limite dans le fait qu'elle considère toujours son objet « du dehors », toutes les voies positives ou historiques sont des impasses ; elles sont pourtant des impasses nécessaires, un détour par un travail que l'on pressent inopérant, mais dont il faut vérifier l'insuffisance. Le sentiment retrouvé dans une immédiateté différée tire sa richesse du parcours accompli et de l'insatisfaction qu'elle génère : « L'expérience esthétique culmine dans le sentiment sans pouvoir se passer de la réflexion ; elle se situe à l'interférence de deux⁴⁷. » Dufrenne nomme ce passage de l'attitude critique à l'attitude sentimentale « dialectique » ou « oscillation ». Si c'est une dialectique, c'est au sens d'alternance, le progrès n'étant qu'une illusion toujours renaissante.

La voie ouverte par Mikel Dufrenne le laisse à

mi-chemin entre la philosophie critique et la phénoménologie, entre une attitude ouverte aux enquêtes scientifiques et historiques et un rejet de la positivité, et même si le compromis qu'il propose n'est pas sans témoigner d'une certaine pertinence et croise d'autres recherches contemporaines⁴⁸, il reste isolé dans cette tentative. D'autres préoccupations, pourtant intimement liées aux autres moments d'une démarche qui ne peut recevoir de sens qu'à être saisie dans sa totalité, le rapprochent au contraire des réflexions contemporaines. Si l'expérience esthétique, selon Mikel Dufrenne, est une expérience complexe, c'est sans doute qu'elle trouve son fondement en dehors d'elle-même, dans une vocation à l'art et vocation vers l'art sise au cœur même de tout être humain en tant que tel et appelée par des qualités sensibles dont on a dit qu'elles étaient moins à voir qu'à sentir, en référence à un en-deçà de la différenciation sensorielle. La phénoménologie n'a pu esquiver de telles questions, pour lesquelles, encore, Dufrenne apparaît comme un précurseur original. Au-delà de la phénoménologie, toute philosophie, dans son intérêt pour l'art, et la réflexion artistique se posent encore aujourd'hui les questions soulevées par Mikel Dufrenne : celle de l'expressivité du sentir et de son fondement ontologique éventuel, celle des synesthésies, celle de l'unité de l'art au regard de la pluralité des arts.

Ces interrogations s'articulent, chez Mikel Dufrenne, autour de la trace, heureuse et nostalgique, laissée en nous par une présence originaire au monde,

45. Cf. par exemple *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 516.

46. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 514.

47. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 515 et 525.

48. Cf. par exemple Martin Seel : *L'Art de diviser*, traduit de l'allemand par Claude Hary-Schaffer, Paris, Colin, 1993, et Christoph Menke : *La Souveraineté de l'art*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Colin, 1993.

élaborée dans la fiction ultérieure d'un âge d'or. La création artistique est alors à la fois une réponse nostalgique et un travail dans le sensible ; l'expérience esthétique, inverse dans son cheminement, est appelée par le sensible à la mémoire de l'originaire. Repartons de l'expression, dans l'ouvrage de 1963 : Dufrenne la définit comme « un mode originaire de la signification qui en est en même temps la condition ⁴⁹ ». Le sens, qui n'est pas « exclusivement concept », est « principalement immanent au signe ». Dans l'expression, la chair du mot incarne le sens ; Dufrenne aborde, à cet endroit, les synesthésies sans plus s'attarder : il s'en tient à une perspective mimétique, renvoyant la qualité sensible du mot à une ressemblance : « Ainsi, écrit-il, l'expressivité pourrait-elle apparaître comme la propriété d'éveiller, dans d'autres registres sensoriels, des images qui figurent le visage sensible du *designatum*. » Par contre, il attribue au « poétique » une place privilégiée qui excède de beaucoup la poésie comme genre : l'expression tient au « pouvoir qu'a le signifiant d'élargir le signifié aux dimensions d'un monde ». Ce qui est donné, c'est l'approfondissement d'un sens, par l'acte d'une imagination qui procède de la Nature ⁵⁰. On aurait pu trouver sous la plume de Dufrenne la question posée par Jean-Luc Nancy : « Quelle est l'αἰσθησις de la signifiante, quel est son organe récepteur et quelle est sa sensation, quel *goût* a le sens et pour quelle *langue* ? » D'ailleurs Nancy se voit, à partir de là, mené, comme le fit Dufrenne, à reconnaître la place toute particulière de la poésie : « La subsomption permanente des arts sous la "poésie" et le non moins permanent et irréductible face-à-face de la "poésie" et de la "philosophie" sont les effets de cette demande de sentir le sens (se) sentir. Ainsi, la subsomption poétique n'est pas vaine, et elle indique bien le lieu unique et unitaire de l'art ⁵¹. » Mikel Dufrenne recourait au poétique comme à une catégorie générale de l'esthétique :

« Loin de limiter le poétique à une technique artistique, nous avons aussi tenté d'analyser l'état poétique qui peut inciter le poète à créer, mais qui est bien d'abord et pour chacun de nous une sorte de connaissance : en donnant à sentir un monde, il nous met en communication avec la Nature ⁵². »

L'état poétique est donc l'équivalent de l'attitude esthétique ; le poétique est l'attribut d'une Nature naturante, dont Dufrenne conçoit la plénitude en référence à Spinoza, et à laquelle il restitue la temporalité en invoquant l'idée schellingienne de puissance. *Le Poétique* propose donc indifféremment les termes de « fond », de « Dieu », ou de « Nature-naturante » ⁵³. C'est l'expression privilégiée de la Nature qui se lit dans le poétique, et le livre se termine par ces mots : « Le poétique réside à la fois dans la générosité et dans la bienveillance du sensible. » Nous sommes donc bien toujours dans un trajet qui mène de la phénoménologie à l'ontologie, et la création artistique, avant d'être la question pratique des artistes, est confisquée par la pensée de l'originaire. « C'est ici, écrit Nancy, la limite d'une phénoménologie : à la discrétion tranchée – et tranchante – d'un fond qui se retire et qui se retrace en formes, ne peut pas répondre le seul thème d'un "apparaître". Ou bien il doit s'agir d'un apparaître *de* l'apparaître lui-même [...], d'une venue *du* monde plutôt que d'une venue au monde, et d'une signifiante plus ancienne que toute intentionnalité donatrice de sens ⁵⁴. » Le philosophe parle alors de la « patence » du monde. Nous sommes de nouveau au croisement des deux tournants, esthétique et théologique.

49. M. Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, PUF, 1963, p. 27.

50. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 29, 72, 75 et 132.

51. Jean-Luc Nancy, *Les Musées*, Paris, Galilée, 1994, p. 54 et 55.

52. M. Dufrenne, *Le Poétique*, *op. cit.*, p. 180.

53. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 160-161 et 147.

54. J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 60.

Si ce chemin direct de l'esthétique à une philosophie de la Nature est important pour la compréhension de la pensée de Dufrenne, un chemin plus sinueux est aussi intéressant à repérer : il se retrouve moins vite dans les parages de la théologie pour s'attarder sur le terrain de l'esthétique. De fait, malgré la place centrale accordée à l'originaire, il semble difficile de faire à Mikel Dufrenne le reproche que Dominique Janicaud adresse aux phénoménologues : délaissier l'expérience sensible⁵⁵. Dufrenne au contraire reste toujours à l'écoute de l'apparaître comme tel, dans sa manifestation concrète ; il n'y a pas d'expérience esthétique théorique ou désincarnée : l'esthétisation, « c'est l'acte d'une perception qui se prend à l'apparaître et qui le goûte comme sensible⁵⁶ ». La réflexion phénoménologique reste alors indissociable des questions artistiques. Dufrenne a beaucoup insisté dans ses analyses de l'expérience esthétique, comme nous l'avons vu, sur le caractère primordial du sentir en présence des œuvres. C'est ce moment du sentir dont il rend compte par un niveau de perception qu'il pense en termes de présence et oppose à la perception savante qui caractérisera la représentation. Or rien n'efface le souvenir de ce moment d'existence dans la présence : il restera toujours une « immanence de la présence à la représentation », « la représentation n'annule pas la présence, elle n'escamote pas le monde ». Ce qui est premier et reste l'objet d'une profonde nostalgie, c'est le « pacte originaire ».

L'image qui évoque cette symbiose chez Mikel Dufrenne est souvent celle de la fusion dans la vie intra-utérine⁵⁷. Alors que Merleau-Ponty référerait la symbiose au bonheur éprouvé lors d'une enfance vécue comme paradisiaque⁵⁸, Dufrenne songe plutôt à la fiction d'un âge d'or⁵⁹ ou d'un Éden situé dans « l'enfouissement de l'enfance ». Dominique Noguez l'a parfaitement remarqué lorsqu'il parle de « nostalgie de l'état foetal » ou de la très petite enfance⁶⁰.

Le moment de « l'intimité prénatale » retrouvé, comme l'écrit Dufrenne dans *L'Œil et l'Oreille*, nous ramène « dans les parages de l'originaire ». La symbiose n'est pas seulement un état existentiel susceptible d'être éclairé par une enquête psychologique : le réalisme de Mikel Dufrenne, indiscutable, est moins profond que celui de Maurice Merleau-Ponty. Si, dans une ontogenèse psychique, l'existence fœtale renvoie à une réalité que la pensée ne peut évacuer, si, associées à l'état symbiotique, les synergies et les synesthésies sont des questions auxquelles diverses disciplines apportent des éléments d'information, la reprise mythique à travers le thème de l'âge d'or ou de l'Éden est d'une autre portée ; il s'agit moins de retrouver le souvenir d'un bonheur premier que l'on peut dater et raconter, comme le fait Merleau-Ponty, que, passant du fantasme à la fiction, de construire le mythe ou l'utopie de l'unité-totalité et de la symbiose⁶¹. Les synesthésies apparaissent alors précisément à la charnière entre réalité et fiction : elles plongent dans la symbiose et parlent de l'unité. Leur importance dans l'art témoigne pour l'intensité de cette expérience à laquelle l'expérience esthétique peut seule renvoyer et que le langage crée de toutes pièces.

55. Dominique Janicaud, *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, op. cit., p. 60 : « La phénoménologie a donc servi de support à une remontée à l'originaire qui s'avère une extrême atténuation de toute expérience. »

56. M. Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, t. 1, op. cit., p. 86.

57. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 41, 24, et 33, 102-103, et 113.

58. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 398 et 408. Cf. Maryvonne Saison, « De la nostalgie à l'art : voir de tout son corps », dans : *Filozofski Vestnik*, Ljubljana, 1996, p. 141 à 157.

59. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 426-427.

60. D. Noguez, « Esthétique de l'esthéticien. (Auto) portrait de Mikel Dufrenne en philosophe de l'art », dans : *Pourquoi l'esthétique ?*, *Revue d'esthétique*, n° 21, 1992, p. 200.

61. Cf. *L'Œil et l'Oreille*, op. cit., p. 200 et 132 : « On dirait que l'art garde alors la nostalgie de l'Éden, du communisme d'avant la division du travail, et qu'il est hanté par l'image d'une fête primitive dont les fêtes historiques seraient la commémoration, fête vécue à même la chair du monde en deçà de la division du sensible. »

L'Œil et l'Oreille propose une élaboration philosophique de ce mythe, en fondant la richesse de l'unité originaire et en franchissant le pas qui transforme l'ontogenèse en ontologie : nous y retrouvons les préalables du *Poétique*. L'œuvre entière de Dufrenne se résume et se reprend dans la philosophie du sensible formulée dans cet ultime ouvrage. Dufrenne y retrouve à la fois Straus et Merleau-Ponty, la phénoménologie du sentir et le concept de chair. Il s'attache à « la question la plus initiale », non celle de l'origine, mais celle de l'originaire : « Le sensible est l'apparaître de l'originaire, sa venue à la présence. » Alors que seule la dualité de l'objet et du sujet « peut être pensée et même vécue », la présence au sensible fusionnelle et sans distance reste ce qui nous fascine et nous envoûte : « Situation-limite, parce qu'en fait la séparation du sujet et de l'objet est toujours déjà amorcée. Seule l'expérience esthétique [...] peut nous en approcher et peut-être en éveiller la nostalgie. » Pas plus que Merleau-Ponty, Dufrenne n'est disert lorsqu'il s'agit du destin de l'originaire, seul le constat succède à la construction fictionnelle : « L'originaire est ce qui éclate, la chair est le lieu d'une déhiscence, le sensible est la totalité qui se pluralise dans une diversité de registres sensoriels. » L'originaire reste donc impensable : comment vivre « selon l'unité native du sentant et du senti » ? « D'un originaire absolu, délié de toute pensée, rien ne peut nous instruire, puisqu'il faudrait une non-pensée ou une pré-pensée pour le penser ⁶². »

Le paradoxe de l'art est d'exprimer l'impensable ; ce sont précisément les synesthésies qui parleront de l'unité du sentir : « Ce qui est alors en question, c'est l'unité du sentir : l'effacement de la pluralisation à quoi le voue la diversité des appareils sensoriels, la révélation d'une homogénéité primordiale du sensible. » L'idée d'un fond indifférencié, d'un « pré-sensible » ⁶³, fond d'où sourd la perception, est donnée à sentir dans le pré-esthétique et le synes-

thésique. Dufrenne peut alors dire à la fois que « le sujet de la perception synesthésique, on peut le nommer sujet ontologique », et que ces synesthésies n'existent que « parce qu'elles sont parlées et donc qu'est apparu un sujet parlant ». Le sujet ontologique « tend à revenir dans les parages de l'originaire, à se perdre dans l'objet comme dans le sein du naturant d'où il ne serait pas encore né ».

Seul le sujet parlant peut répondre à ce fantasme de régression ; ce que le geste mime lorsque l'enfant porte à la bouche (« manger la mère – manger le monde – pour en être mangé, pour se perdre en elle, pour n'avoir pas à être né »), l'artiste l'exprime ; il ne peut vraiment saisir ce qui précède la différenciation sensorielle, mais il sait jouer des correspondances entre des registres sensoriels, trouver des « mots métaphoriques ». Sans doute faut-il reconnaître que le langage, comme la pensée, « ne peut séjourner dans le voisinage de l'originaire » : « C'est le synesthésique et non le pré-esthétique qu'elle peut saisir. » Ainsi l'unité visée procédera moins des données sensibles que de leur expressivité ⁶⁴.

On voit ici que Dufrenne s'inscrit dans une perspective moins merleau-pontienne, dans la mesure où, selon la formulation forte de Jean-Luc Nancy, « l'hétérogénéité des sens n'est pas homothétique à celle des arts ». Contre ce que Deleuze, selon lui, laisse entendre dans sa *Logique de la sensation*, Jean-Luc Nancy refuse de considérer qu'il puisse y avoir continuité entre la synesthésie perceptive et la communication existentielle des sens dans l'expérience artistique : l'unité ou la synthèse n'est pas du même ordre : « L'intégration perceptive et son expérience vécue se situeraient plutôt aux antipodes de l'expérience artistique. Les correspondances poétiques ne

62. M. Dufrenne, *L'Œil et l'Oreille*, op. cit., p. 72, 71, 74, 113 et 114.
63. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 117 et 119 ; p. 119, il signale la présence de cette idée chez Merleau-Ponty.

64. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 125, 121, 125, 103, 121 et 134.

sont pas du registre de l'unité perceptive qui ignore la correspondance et ne connaît qu'une simultanéité intégrée⁶⁵. » L'important, pour Mikel Dufrenne également, est de situer l'intérêt des synesthésies à la fois dans un processus d'écriture et dans une perspective nostalgique pour laquelle les correspondances elles-mêmes ne sont qu'une approximation insuffisante. Ainsi chaque œuvre d'art en sa spécificité comporte une dimension synesthésique en tant qu'elle ouvre un monde⁶⁶. Il n'y a pas de réalisme des synesthésies. L'opération d'expression qui appelle pour sa saisie ultérieure une expérience esthétique n'obéit à aucune volonté de signifier, néanmoins il s'agit totalement d'une opération de langage : « Nous sommes ici dans le royaume du discours, écrit Dufrenne, là où se disent les synesthésies. » Il ne faudrait pourtant pas parler d'artifice ou de simple jeu de langage : la « musicalité du plastique » ou la « picturalité du musical » sont de « l'imperçu », parce qu'ils sont de l'imaginaire ou du virtuel, le virtuel désignant, chez Mikel Dufrenne, « cet imaginaire immanent qui leste le perçu ». Par un détour que nous ne prétendons pas inattendu, nous retrouvons là encore l'invisible dans les synesthésies et l'association, à travers le tournant esthétique, de la phénoménologie et de l'ontologie. Le virtuel désigne alors « la présence [...] d'un imaginaire immanent au perçu » et, tant qu'il évite de concevoir l'imaginaire comme irréel, il préserve la phénoménologie de l'imaginaire de « sombrer » dans le psychologique (p. 198). Mikel Dufrenne peut donc conclure en phénoménologue que « la phénoménologie du virtuel s'identifierait avec une ontologie de la chair⁶⁷ », et en esthéticien, que le synesthésique n'existe que dans une parole. La conclusion de *L'Œil et l'Oreille* est-elle en retrait par rapport à l'ambition ontologique, mais plus disponible pour une écoute non emphatique de l'art ?

L'analogie des parcours de Mikel Dufrenne et de Victor Segalen pourra sans doute amener quelques

éclaircissements : je ne parle pas de la palinodie qui amène l'écrivain à récuser ses recherches scientifiques, mais de la démarche qui le mène, partant d'une improbable unité des sens, à insister sur l'importance, dans les synesthésies, du « retentissement affectif », puis à découvrir la « synesthésie-figure » comme un trope⁶⁸. Baudelaire retrouvait à partir des pouvoirs de l'imagination la totalité complexe et indivisible du monde créé par Dieu : « Ô métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un ! », cite Segalen. Il attribue à la subjectivité et à l'affectivité ce qui semble se dire du monde : « Deux images, même foncièrement dissemblables, comme une image visuelle et une image auditive, s'évoquent parce que l'une l'autre produisent en nous même *réaction subjective* ; parce qu'elles ont, dirions-nous, le même *tonus affectif*. » Il lui reste, à partir de là, à poser l'indiscutable intérêt des figures de style comme modalités du discours, pour conclure sur « la beauté et [...] la réalité figurale de la synesthésie ».

Cette référence ultime de la synesthésie à la langue, chez Segalen, ou chez Dufrenne, les dispenseraient sans doute de remords ultérieurs, comme ceux qu'on peut lire sous la plume de l'écrivain, dans *l'Essai sur l'exotisme*, le 21 février 1909 : « La différenciation des arts entre eux : ce qui est propre à la musique, à la peinture, etc., le contraire des synesthésies. Ma palinodie. / Palinodie de mes synesthésies⁶⁹. »

Il ne s'agit pas de retrouver l'utopie de l'œuvre d'art totale ni de suggérer une transposition d'un art

65. J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 28.

66. Citons J.-L. Nancy, *ibid.* p. 58 : « Chacun des arts expose à sa façon l'unité d'"art" qui n'a ni lieu ni consistance hors de ce "chacun" – et plus encore, l'unité d'un seul art n'est ex-posée en ce sens que dans ses œuvres une à une. Chaque œuvre est à sa façon une synesthésie, et l'ouverture d'un monde. »

67. M. Dufrenne, *ibid.*, p. 184, 188, 189, 190, 198 et 200.

68. V. Segalen, *Les Synesthésies et l'école symboliste*, Paris, Fata Morgana, 1981, p. 25 et 49.

69. V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 40.

en un autre ; les synesthésies n'ont de sens qu'en intervenant dans un contexte à chaque fois spécifié et donc à l'intérieur de la différenciation des arts. Ce qu'elles marquent, c'est le caractère non originaire de la différenciation sensorielle et la nostalgie d'un avant qui reste néanmoins toujours impensable. Elles renvoient à un imperçu par une opération de langage au cœur de laquelle joue la métaphore. La différenciation des arts ne se pose pas en ces termes, pas plus que l'évolution des genres, les éclatements et reconfigurations artistiques qui marquent le paysage contemporain. Dans la mesure où l'activité artistique est amenée à réorganiser le recours aux différents médias pour proposer de nouveaux échanges et de nouvelles associations, les catégories esthétiques traditionnelles sont inopérantes ou soustraites à la spécificité d'organisations artistiques remises en cause. Ainsi le « transartistique » évoqué par Dominique Noguez et cité par Mikel Dufrenne n'exclut-il nullement la pluralité des arts⁷⁰. De fait, c'est toute la question posée par Jean-Luc Nancy qui ressurgit : « Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul ? » Alors qu'Étienne Souriau, comme le signale Nancy, posait la question en ramenant dans sa réponse la pluralité à la diversité des « *qualia* sensibles » et aux conditions pratiques, techniques et sociales de leur mise en œuvre, esquivant « la question ontologique du *singulier pluriel* des Muses », pour rester sur le plan d'une technologie, Mikel Dufrenne, lui, ouvre la voie de la question ontologique sur le double plan de la phénoménologie et de l'art ; les synesthésies apparaissent comme la préoccupation artistique qui exprime une pensée ontologique. Dans ce contexte, ce que montre sa réflexion sur les synesthésies, c'est que, pour reprendre la formule de Jean-Luc Nancy, « La pluralité des arts est aussi essentiellement irréductible que l'unité de l'art est absolue ». C'est bien alors dans la mesure où « la pluralité sensible et technique des arts engage un sens intelligible » que

s'affirme la prévalence d'une poésie plus essentielle que le poème – le poétique selon les termes de Dufrenne –, et qui nomme l'unicité de l'art dans la pluralité des expressions artistiques, faisant écho aux bonheurs de l'originaire et enracinée dans la richesse du sensible.

À Segalen, Jean-Luc Nancy pourrait répondre, au nom de Mikel Dufrenne, que sa palinodie n'a pas lieu d'être, que « l'art dis-loque le "sens commun" ou la synesthésie ordinaire »⁷¹ ; les synesthésies délient pourtant chaque art particulier de la technique et lui redonnent sa vocation ontologique en jouant langagièrement de figures dont la force affective tient à la nostalgie qu'elles expriment. C'est à partir de là seulement que peut se lire, par exemple, le texte poétique que Jean-Louis Chrétien revendique en phénoménologie : « le silence dans la peinture » ; c'est bien comme figure qu'il faut comprendre une des phrases clefs de tout l'essai : « Dire que la peinture est silencieuse, c'est poser que nous ne la voyons pas seulement, que nous l'écoutons aussi⁷². » Ce trope ne doit néanmoins pas nous engager à considérer que l'art est un langage : Jean-Louis Chrétien cite Maldiney : « Dans l'art parlent des formes, non des signes. La forme *se* signifie et signifie en apparaissant. » Nous pouvons aussi bien citer Dufrenne : « L'œuvre n'est pas un assemblage de signes, elle fait signe⁷³. » Seule est donc en cause la métaphore comme figure au temps des arts éclatés où la fusion des genres et l'effacement des limites ne reconstitue plus d'impossible unité.

70. D. Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 374, cité dans *L'Œil et l'Oreille*, *op. cit.*, p. 129.

71. J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 11, 14, 24, 52 et 44.

72. J.-L. Chrétien, « Le silence dans la peinture », dans : *Corps à corps, à l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 25.

73. M. Dufrenne, « L'art est-il langage ? » dans : *Esthétique et philosophie*, t. 1, *op. cit.*, p. 111.

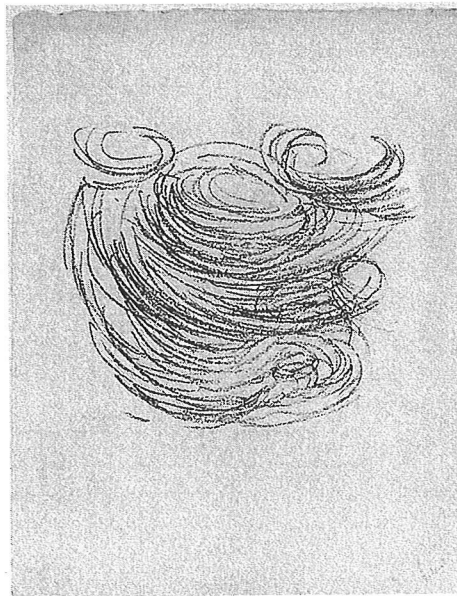
De conclusion, il ne peut y en avoir qu'à observer l'entrecroisement des deux tournants esthétique et théologique pour les voir tout à la fois se rencontrer et diverger. La question que pose le tournant esthétique en son évidence est celle-ci : le tournant théologique de la phénoménologie ne puise-t-il pas sa force dans le préalable du tournant esthétique ? Ces quelques remarques sur Mikel

Dufrenne, les voies qu'il a tracées et la méconnaissance actuelle témoignée à son égard nous amènent également à nous demander si le tournant théologique ne méconnaît pas le travail de l'œuvre, et si la phénoménologie ne peut trouver un nouvel élan dans une esthétique qui maintient sa position par rapport aux œuvres : « La signification et la manifestation y sont une. »

Le phénomène et le rythme. L'esthétique d'Henri Maldiney*

Éliane Escoubas

« Quand *La Marquise de la Solana*, de Goya, d'abord entr'aperçue à l'extrémité d'une petite galerie du Louvre, se présente enfin toute proche, face aux tableaux de David et d'Ingres qui font partie avec elle du legs Beistegui, il se passe quelque chose de surprenant : il est impossible de nous comporter à elle et à eux dans le même monde [...]. Entre elle et eux, plus ségrégative que le vide du couloir qui les sépare, passe la ligne de démarcation que Husserl a reconnue entre la thèse du monde et sa neutralisation. On ne saurait trouver meilleure formule pour énoncer leur différence que celle par laquelle Otto Demus a défini l'opposition de la peinture occidentale et de la mosaïque byzantine : "L'une offre l'image (*picture*) de la réalité, l'autre présente la réalité de l'image (*image*)." L'image de la réalité consiste dans l'illusion de son apparence. La réalité de l'image est l'événement actuel de son apparaître [...]. Dans les tableaux d'Ingres, l'idéal est le moyen terme entre l'image et la réalité. Toutes deux convergent vers le même *eidōs* ou le même noème. De là le caractère paradigma-



Tal Coat, *Tourbillon. Éléments de nature*, 1949.
Lithographie, 325 x 250 mm.

tique de ses œuvres, comme de celles, aussi, de David. Un portrait d'Ingres est l'exemple illustratif d'un monde dans lequel il est lié à d'autres, également possibles, *in absentia*. Mais quand le tableau de Goya apparaît, nous sommes requis par la toute-présence de son être-ainsi. *La Marquise de la Solana* n'est pas un paradigme, c'est un événement. Un événement n'a ni modèle ni analogue : il déchire la trame de l'attente et des possibles [...]. L'événement-avènement de son apparaître est indivisiblement celui de l'être-œuvre de l'œuvre. Nous osons dire – et sans réserve – qu'une peinture

n'est œuvre *en œuvre*, c'est-à-dire œuvre d'art, que si

* Henri Maldiney a été jusqu'en 1980 professeur de philosophie et d'esthétique à l'université de Lyon-III. Principales publications : *Regard, Parole, Espace*, L'Âge d'homme, 1973 ; *Le Legs des choses dans l'œuvre de Ponge*, L'Âge d'homme, 1974 ; *Aïres de la langue et demeures de la pensée*, L'Âge d'homme, 1975 ; *Art et Existence*, Klincksieck, 1985 ; *In media vita*, Éd. Comp'act, 1988 ; *Cézanne et la Sainte-Victoire. Peinture et vérité*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990 ; *Tal Coat*, Nice, Galerie Sapon, 1990 ; *Penser l'homme et la folie*, Éd. Jérôme Millon, 1991 ; *L'Art, l'Éclair de l'être*, Éd. Comp'act, 1993 ; *Le Vouloir-dire de Francis Ponge*, Éd. Encre marine, 1993 ; *Avènement de l'œuvre*, Éd. Théâtète, 1997 ; *Ouvrir le rien. L'art nu*, Éd. Encre marine, à paraître en 1999.

elle est un événement et non l'image (il n'y en a pas !) d'un événement» (H. Maldiney¹).

L'art existentiel

La tâche d'une phénoménologie de l'œuvre d'art, telle qu'Henri Maldiney tente continuellement de l'élaborer, suppose que soit reconnu le double sens du terme «esthétique» : c'est-à-dire la coappartenance et, simultanément, la différence d'une esthétique du «sentir» et d'une esthétique de l'art. De l'une à l'autre, l'écart est celui de la vérité : «L'art est la vérité du sentir»; et la médiation de l'une à l'autre tient dans la notion de rythme : «L'art est la vérité du sentir, parce que le rythme est la vérité de l'*aisthesis*².» Cette proximité de l'art et du «sentir» – proximité dans l'écart – se soutient d'une opposition irréductible : l'opposition de la sensation et de la perception. S'appuyant sur les analyses et la terminologie d'Erwin Straus et de Ludwig Binswanger, Maldiney décrit la sensation comme inintentionnelle et donc sans visée d'objet : la sensation est un moment pathique ou thymique, alors que la perception est, elle, intentionnelle et constitue un moment objectif ou gnosique. Cette dissociation fondamentale oblige à une redéfinition générale du sentir, de tout sentir de quelque type qu'il soit, à partir de la pulsion de «contact» : tout sentir (même la vue) est contact, c'est-à-dire double mouvement incessant d'enveloppement et de détachement. C'est en ce sens du «sentir» qu'il faut entendre la formule de Cézanne dans une lettre à Émile Bernard et citée par Maldiney : «Je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant³.» C'est en ce sens aussi qu'il faut comprendre l'analyse élaborée par Maldiney de l'espace du «paysage» : il y a un «paysage-spectacle» qui est un espace scénique, un espace de représentation, un «site» ou un espace de «géographie pittoresque», et il y a un «paysage-milieu», un espace de contact

et de rencontre, qui «nous enveloppe et nous traverse» et dont, notamment, les tableaux de Tal Coat témoignent⁴ et qui est révélation du «il y a». Aussi Maldiney écrit-il : «L'art est la vérité du sentir, le décel du fond enfoui, dont est coupée la perception objective qui refoule l'*aisthesis*. Le mot "esthétique" a deux sens : l'un se rapporte à l'art, l'autre à la réceptivité sensible. L'esthétique-artistique est la vérité de l'esthétique-sensible, dont l'être a sa révélation dans l'être-œuvre. La dimension significative du *là*, dans son état d'origine perpétuel, dans l'événement de son avènement, se donne dans son double apparaître, dont les directions de sens sont des articulations spatio-temporelles de la présence.

«L'art est une transformation de l'ouverture au monde en ouverture à l'être du *il y a*. Mais qu'entre les deux interviennent, à la façon d'un moyen terme, des structures thématiques empruntées au langage verbal, alors un "syllogisme de l'art" se subroge à l'incidence interne des deux champs esthétiques. Entre les deux s'intercale une "information" d'un autre ordre que leur pouvoir formateur. Hypothéquée par elle, une œuvre devient thème et, par le relais du langage, devient l'objet d'un nouveau code : la sémiotique de l'art⁵.»

C'est ici que s'enracine la distinction maldineyenne des deux types d'art, l'art illustratif et l'art existentiel, qui, seul, est art : «L'art illustratif, qui confère aux choses des qualités épithétiques et l'art existentiel dans lequel il y va de la présence que nous sommes⁶.» L'œuvre d'art – en tant qu'œuvre d'art – et l'homme ont donc en commun «l'exister». Or «l'exister» réside dans le *comment*, et non dans le *quoi*, de l'homme ou de l'œuvre : «Exister, au sens

1. *Art et existence*, p. 193-195.

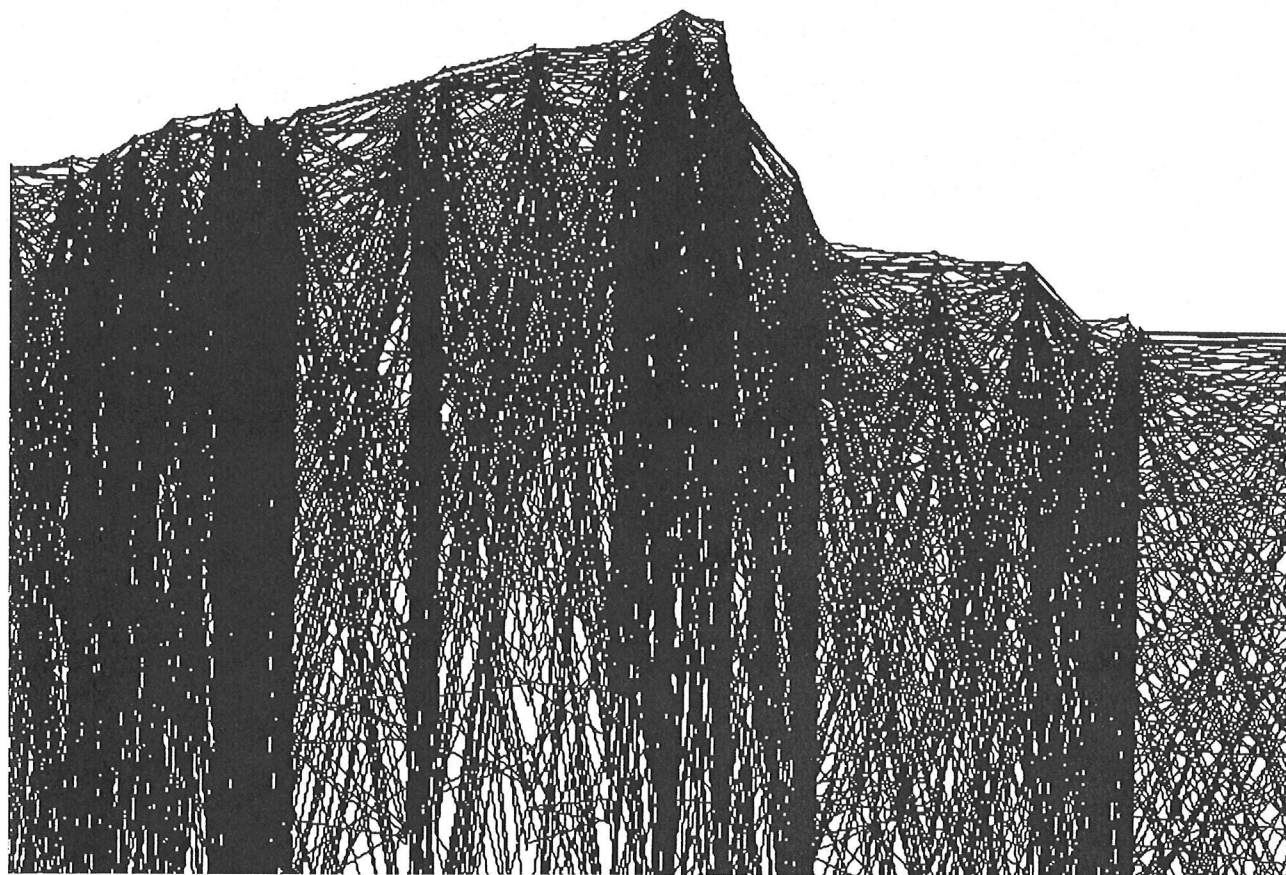
2. *Regard, Parole, Espace*, p. 153.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 24-25.

5. *Art et Existence*, p. 27.

6. *Ibid.*, p. 10.



non trivial, c'est avoir sa tenue hors de soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d'une situation préalable de pure immanence [...]. Cette dimension extatique est celle, pareillement, de l'œuvre d'art : elle *ex-iste*. Elle a sa tenue hors [...] qu'elle ne tient que de soi [...]. Si, dans une œuvre d'art, nous visons d'abord un objet, nous la désapproprions de son propre, comme nous dé-visageons – lui ôtant son visage – l'autre que notre regard s'objecte et fixe dans une identité close : nous nous en arrogeons, par projection, la mesure, pour n'avoir pas à endurer l'expression de son incommensurable être-là 7. »

Si le tableau de *La Marquise de la Solana* de Goya est pleinement « existentiel », à l'inverse les tableaux des *Le Nain* sont, selon Maldiney, illustratifs. C'est de ce côté-là qu'il convient aussi, dit-il, de ranger « l'art conceptuel » tel que Kossuth, par exemple le revendique 8. C'est donc à ce qu'on pourrait désigner comme une mise en crise de la notion d'image que travaille Maldiney. L'image, en tant qu'image imitative, c'est-à-dire perceptive et cogni-

tive, est dépourvue de toute fonction artistique : en ce sens, l'œuvre ne saurait être « image ». L'image, dans l'art, n'a rien de commun avec cette image-là ; c'est ainsi que Maldiney éclaire parfaitement cette mise en crise de l'image, lorsqu'il dit : « L'image, dans l'art, n'a pas pour fonction d'imiter, mais d'apparaître. » C'est cette « fonction de l'apparaître » que Maldiney découvre dans la phrase de Matisse, plusieurs fois reprise au cours de ses ouvrages : « Quand je mets du vert, cela ne veut pas dire de l'herbe », où est récusé avec force, par le peintre lui-même, le moment objectif et imitatif de l'image. C'est encore cet « apparaître » que Maldiney découvre dans les peintures de Tal Coat : dans *L'Art, l'Éclair de l'être*, il remarque qu'un mot revenait sans cesse chez Tal Coat, le mot « phénomène », et, s'agissant de tableaux encore inachevés de Tal Coat, il écrit : « Cependant,

7. *Ibid.*, p. 7.

8. Voir l'interview intitulée : « Henri Maldiney, la vérité du sentir », dans : *Art Press*, n° 153, décembre 1990.

même inachevées, ces toiles n'étaient pas inertes. Souvent, devant elles, nous disions : « On sent déjà le phénomène »⁹. » C'est, de toute évidence, cet « apparaître » que manifeste *La Marquise de la Solana* de Goya (nous y reviendrons). Aussi est-ce en une formule lumineuse que Maldiney affirme, à plusieurs reprises, que la peinture en tant qu'œuvre d'art, « n'est pas faite pour être vue, mais pour voir »¹⁰.

Forme et rythme en peinture

L'« apparaître », le « phénomène » trouvent leur explicitation dans les notions de forme et de rythme. Aussi est-ce tout d'abord et continuellement le sens même de la phénoménologie qui est impliqué ici : « Le propre de la phénoménologie, c'est de dévoiler l'être des phénomènes à partir d'eux-mêmes »¹¹. » C'est donc à l'analyse du sens d'être du « phénomène » à partir de lui-même qu'il faut se consacrer.

Le premier sens du « phénomène » à partir du phénomène lui-même est le sens du mot grec *phainesthai* : apparaître. L'apparaître est surgissement sans préalable, sans en-deçà : « L'apparaître d'une chose ne peut résulter d'un avant. L'apparaître du *phainesthai* n'a pas d'en-deçà. Il apporte et emporte avec soi son départ. Il se découvre à partir de rien »¹². » C'est ainsi que « la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne surgit. Il n'y a pas de où préalable à son apparaître où l'on puisse dire qu'elle ait lieu. Elle apparaît en elle-même dans l'ouvert ; les deux en un... Elle rend visible l'invisible dimension de la réalité : le y du *il y a* »¹³. C'est pourquoi l'apparaître, dans l'art, récuse toute temporalité chronologique, c'est-à-dire – et cela revient au même – toute antériorité et toute causalité. Mais c'est pourquoi aussi l'apparaître n'est pas purement et simplement le « il y a », comme si celui-ci pouvait être substantivé et devenir un « quelque chose » ; il est au contraire le « ne pas y avoir » : il est « les deux en un ». Car, là où il semble qu'il n'y ait rien, surgit précisément autre chose qu'une chose :

c'est cela « l'apparaître ». C'est cela le « phénomène » : coextensif au « rien » de l'apparaître – au surgissement d'« aucune chose ».

En quoi est impliqué le second sens du « phénomène » : le phénomène comme événement ; et l'événement « n'est pas ce qui se produit dans un monde, il ouvre un monde »¹⁴. C'est ainsi que le « motif » cézannien n'est pas un objet d'un monde d'objets, mais l'aspect d'un monde en apparition. Il convient de souligner fortement qu'il ne s'agit plus d'objets, mais d'aspects, qu'il ne s'agit plus d'un monde déjà-là sur lequel le peintre prélèverait un thème, mais d'un monde en formation, toujours en cours de formation, jamais « formé » : « L'espace cézannien n'est pas un réceptacle, un conteneur d'images ou de signes. Il est un champ de tensions. Ses éléments ou moments formateurs sont eux-mêmes des événements : éclatements, ruptures, rencontres, modulations, dont les uns, équivalents, sont en résonance dans l'espace, et dont les autres, opposés, sont en change réciproque et total dans une durée monadique. Le rythme qui les reprend en sous-œuvre confère aux éléments leur dimension formelle, c'est-à-dire la dimension selon laquelle une forme se forme – et qui est cette forme même. En cela ils sont intégrés à un espace unique, dont le genèse rythmique, seule, les fait formes »¹⁵.

Cet événement de l'aspect d'un monde à l'état naissant, d'un monde inobjectif, ne saurait être mieux exprimé, selon Maldiney, que par la notion de « mutation » telle qu'on la trouve dans la pensée chinoise.

9. *L'Art, l'Éclair de l'être*, respectivement p. 368 et p. 393.

10. Notamment *Regard, Parole, Espace*, p. 123.

11. *L'Art, l'Éclair de l'être*, p. 261.

12. *Ibid.*, p. 17.

13. *Ibid.*, p. 32.

14. *Ibid.*, p. 21.

15. *Ibid.*, p. 131.

La question qui se pose alors est celle-ci : comment le « phénomène » est-il mis *en œuvre* dans l'œuvre d'art ? Ou bien – ce qui revient au même – qu'est-ce qui se fait « œuvre » dans l'œuvre d'art ? Ou encore : qu'est-ce qui se fait « phénomène » dans l'œuvre ?

C'est au sein de la distinction entre « forme », « signe » et « image » que Maldiney élabore la mise en œuvre du phénomène dans l'œuvre. Alternativement, Maldiney distingue la forme par rapport au signe et la forme par rapport à l'image, pour parvenir, d'une part, à la détermination de l'œuvre d'art comme mise en œuvre de « formes » et non de signes ou d'images et, d'autre part, à la détermination de la forme comme ce dans quoi « signification et manifestation sont le même ». Mais expliquons. Alors qu'un signe et une image impliquent une visée intentionnelle et aboutissent à un moment gnosique (d'identification, c'est-à-dire de reconnaissance et de connaissance de quelque chose), une forme, à l'inverse, « n'est ni intentionnelle ni signitive »¹⁵. En effet, un signe ou une image renvoient l'un et l'autre à autre chose qu'eux-mêmes : un référent ou un modèle – auquel il se substitue dans le premier cas ou qu'il rappelle ou commémore dans le second cas ; ce qui suppose qu'ils soient indifférents à l'espace où ils se trouvent et indépendants de lui. Signe et image ont donc ici leur caractéristique essentielle, qui les écarte à tout jamais de l'essence unique et singulière de l'œuvre d'art : ils sont indéfiniment transportables et répertables : « Un signe est indifférent à l'espace dans lequel il se configure. Il est indépendant de son support. Transporté, il reste inchangé¹⁶. »

« Au contraire, une forme est intransposable dans un autre espace, elle instaure l'espace dans lequel elle a lieu » (*ibid.*). Dans ces quelques lignes s'élabore vigoureusement toute la singularité de la « forme » et comment l'œuvre d'art tient dans la notion de « forme ». Sans référent et sans modèle en

effet, ou, plutôt, dans l'indifférence à tout référent et à tout modèle, la « forme » est ce qui se forme en formant l'espace dans lequel elle se forme : formant, en se formant, l'espace dans lequel elle a lieu (elle a lieu de se former), elle est indissociable de cet espace qu'elle forme en même temps qu'elle se forme. D'où son évidente singularité. Intransposable et intransportable, elle apporte et emporte avec elle son espace ; comme le dirait Merleau-Ponty, elle « rayonne » de son espace qui rayonne d'elle. En un mot, écrit Maldiney, « elle ouvre un espace », elle ne représente pas, elle manifeste : *en elle, signification et manifestation ne font qu'un*. Aussi pouvons-nous maintenant terminer la citation commencée ci-dessus : « Ni intentionnelle ni signitive. Signifiante toutefois, mais autrement que le signe, elle implique un moment pathique, une façon de se porter et de se comporter au monde et à soi » (cf. ci-dessus note 15).

Aussi est-ce cette différence du moment gnosique (signe et image) et du moment pathique (forme) qui se concrétise dans l'espace pictural. Il est donc particulièrement éclairant de dire, comme le fait Maldiney, que, dans l'œuvre d'art, les formes ne sont jamais « faites », mais toujours « se faisant », toujours en formation. La forme artistique coïncide avec sa genèse : son auto-formation ; elle est toujours forme en formation – *Gestaltung*, selon le mot de Klee, et non *Gestalt*. Métamorphose ou mutation incessante des formes artistiques, formes toujours mouvantes, c'est ainsi que la notion de rythme devient la notion centrale de l'esthétique phénoménologique d'Henri Maldiney : « L'acte d'une forme est celui par lequel une forme se forme : il est son autogenèse. Une forme figurative a donc deux dimensions : une dimension "intentionnelle-représentative" selon laquelle elle est image, et une forme

16. *Ibid.*, p. 259.

« génétique-rythmique » qui en fait précisément une forme [...]. Or, entre *Gestalt* et *Gestaltung*, entre la forme thématifiée en structure et la forme en acte, il y a toute la différence du rythme. *Gestaltung* et rythme sont liés 17. »

Dans ce très beau chapitre de *Regard, Parole, Espace*, intitulé « L'esthétique des rythmes », Maldiney fait appel aux analyses de Benvéniste sur le *ruthmos* grec : « Le *ruthmos* grec veut dire forme, comme *skêma*, mais une autre espèce de forme que le *skêma*. Alors que le *skêma* est la forme fixe, réalisée, posée comme un objet, le *ruthmos* désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide [...], c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable 18. » Prenant appui sur cette notion grecque du *ruthmos*, Maldiney montre superbement, dans ce même chapitre, comment, simultanément, « une forme n'est pas, mais existe » et comment une forme est « le rythme du matériau » – par exemple, le matériau qu'est la lumière chez les Byzantins de Ravenne ou le rapport « montagnes et eaux » de la peinture chinoise Song.

Quelque vingt ans plus tard, dans *L'Art, l'Éclair de l'être*, résonne encore cette notion de rythme. On y lit, de nouveau, comment le rythme n'a pas lieu dans l'espace, mais « implique » l'espace, « ouvre » l'espace ; et comment vouloir situer le rythme dans un temps et un espace, ce serait le convertir en cadence, c'est-à-dire à proprement parler le détruire. Tissu pré-objectif du monde, antérieur à la dissociation du sujet et de l'objet, le rythme fonde une esthétique qu'on pourrait dire sans subjectivité ni objectivité. Maldiney, d'ailleurs, écrit : « Un rythme est inobjectivable. Il ne peut être que vécu 19. » Mais que veut dire ici le terme de « vécu » ? Est-ce un acte de conscience ? Nullement, car « le rythme est l'articulation du souffle » (*ibid.*). Dès lors, ne devra-t-on pas affirmer que le rythme est à la fois la réalité du réel et « l'abstraction constitutive de tout art » ?

Réalité et abstraction

Revenons à *La Marquise de la Solana* de Goya : « Dans *La Marquise de la Solana*, les équivalences et les oppositions, les phénomènes de résonance et les mutations ont pour pivot trois foyers du tableau qui sont les pôles, à la fois, des plus grands contrastes et des équivalences les plus expresses. Ce sont trois blancs (les seuls du tableau) : le blanc des souliers, le blanc des gants et de l'éventail, le blanc de l'écharpe entraperçue dans l'échancrure des plis de la mantille. Ces blancs ne sont pas faits d'une couleur blanche donnée elle-même, en elle-même. Ici le blanc n'est pas, il *ex-iste*. Il est à chaque fois constitué par une clarté sous-jacente à une tension de froid et de chaud, dont les éléments opposés sont [...], pour les souliers, un blanc verdi en contraste avec des jaunes et des roses pourprés clairs, pour les gants, un blanc glacé de rose pourpré en contraste avec le jaune de l'éventail, tandis que l'écharpe est le lieu d'un passage, en glacis léger, de gris bleu et de jaune. L'échange rythmique des tonalités froide et chaude constitue, au sens chinois du mot, une mutation, une substitution totale et réciproque, dont le résultat sensible, unique, extatique aux deux termes, est une "énergie blanche". Ce rythme ne met pas seulement en cause l'harmonie interne de chaque ton ni même de chaque couple. L'unité rythmique de transition, qui se fait jour à travers leur texture, est requise, à titre d'intégrant, par et pour l'ensemble du tableau. Il n'est de mutation rythmique que du tout. C'est parce que les mutations qui les constituent leur confèrent la même puissance de moments agissants que ces trois blancs sont équivalents.

17. *Regard, Parole, Espace*, p. 155-156.

18. Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard 1966, p. 327 sqq. Cité par Maldiney dans : *Regard, Parole, Espace*, p. 157 sqq.

19. *L'art, l'Éclair de l'être*, p. 362 sqq.

« Leur équivalence est d'autant plus expresse qu'elle avive les relations où chacun est engagé et dans lesquelles il implique solidairement les deux autres. Ainsi, la correspondance entre le rose ténu, presque latent, requis par le blanc des souliers, et la rose épanouie de la chevelure, pôles extrêmes de la figure, s'actualise en une irrésistible tension verticale, parce qu'elle s'exalte de la solidarité distante des trois blancs : ils sont ensemble l'axe de surgissement de l'œuvre. Mais cet axe par lui-même n'est rien : qu'il vienne à s'émanciper et le tableau se mécanise. Les blancs n'existent que par le tout qui s'articule en eux et qui les intériorise à eux-mêmes, à travers l'un l'autre, en s'articulant lui-même²⁰. »

Deux brèves remarques doivent être faites ici. La première énonce que dans une telle description de la peinture se manifeste pleinement comment un tableau dit figuratif est, aussi, parfaitement abstrait – et comment la distinction de la figuration et de l'abstraction est inessentielle en art. Ce n'est qu'une distinction historique. Aussi pouvons-nous, au contraire, affirmer avec Maldiney que « l'abstraction est l'acte vital de l'art²¹ ».

La seconde remarque tiendra en ceci : ce que Maldiney nous donne à voir ici, ce n'est pas « l'image de la réalité », mais bien la « réalité de l'image ». Ce qu'il écrit aussi, s'agissant de la *Montagne Sainte-Victoire* surgissante : « Elle nous désétablit de nous-mêmes, elle nous fait perdre pied dans le monde des objets et dans le monde des tableaux. Mais nous ne sommes en elle ni plongés dans l'imaginaire ni renvoyés pour autant aux objets précontraints qui alimentent le compte-courant de la perception. Où alors ? En quel lieu ou peut-être non-lieu ? *Dans le réel*²¹. »

Étrange détermination, où c'est la peinture, l'art qui nous plonge dans le réel ! Peut-être est-ce alors l'un des grands mérites de l'esthétique de Maldiney que d'élaborer un concept neuf de « réalité », tel que

l'histoire de la philosophie ne l'avait jusque-là jamais mis au jour. Qu'est-ce alors que le « réel » selon Maldiney ? Pour plus de commodité, nous allons relever littéralement un certain nombre de citations, tirées de *L'Art, l'Éclair de l'être*, où il y va de la détermination du « réel » : « Le réel est ce qu'on n'attendait pas et qui, sitôt paru, est depuis toujours là²² » ; « Une *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne ou les *kakis* de Mouch'i vous éveillent à un espace si réel qu'il vous arrache à l'irréalité des perceptions communes²³ » ; « Le réel n'est pas ce que nous pouvons prendre et garder et sur quoi nous pouvons opérer. Il est ce à quoi nous avons ouverture²⁴ » ; « Le réel n'est pas l'objectif. Le moment de réalité n'est pas de l'ordre de l'objectivation, mais de la communication. Est réel ce qui peut être rencontré sous l'horizon de notre présence²⁵ » ; « Le réel est ce que je ne peux imaginer. Il est de soi surprenant, excédant toute prise, tout système de captage et de retenue. La *sur-prise* est co-originale avec l'existence. "Il y a" dit : "J'y suis"²⁶. »

Aussi pouvons-nous dire que si, selon les analyses de Maldiney, le « réel » n'est pas ce sur quoi nous pourrions avoir prise, mais au contraire ce qui nous surprend, si le « réel » s'entend – dans une formulation qui semble proche, à une lettre près, du « je suis » cartésien, et pourtant sans commune mesure avec celui-ci – comme un « j'y suis », toutes les catégories de la philosophie traditionnelle se retrouveront bouleversées par l'esthétique. Telle est la tâche de la « phénoménologie » d'Henri Maldiney.

20. *Art et Existence*, p. 199-200.

21. *L'Art, l'Éclair de l'être*, p. 29.

22. *Ibid.*, p. 29. C'est nous qui soulignons.

23. *Ibid.*, p. 250.

24. *Ibid.*, p. 259.

25. *Ibid.*, p. 269.

26. *Ibid.*, p. 345.

Nous avons dû ici limiter nos analyses aux textes de Maldiney sur la peinture. Mais ses textes sur la langue et sur la poésie, de Hölderlin à Francis Ponge

ou André du Bouchet et bien d'autres, d'une extrême richesse, corroboreraient nos analyses. Il est nécessaire de s'y reporter.

Institut Saint-Luc
Cours de philosophie
BD 3, IL 3, GR 3
Deuxième semestre
Simone Schuiten

Michel Foucault : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Tel, Gallimard 1972

Introduction :

M. Foucault nous permettra d'aborder la folie par une histoire structurale des processus d'exclusion. Il s'agit d'expliquer le processus d'exclusion par sa dimension historique et les pratiques sociales qui l'accompagnent. Nous sommes donc prisonniers d'un cadre idéologique qui nous empêche de comprendre la folie de manière authentique.

Dans *l'histoire de la folie*, Foucault cherche à savoir pourquoi la folie, a été considérée comme maladie mentale à partir du XIX^e siècle. Le monde moderne a défini la folie comme désordre ou encore comme déstructuration aliénante du langage. C'est ainsi que la pensée moderne put alors se définir, se construire à partir de ce qu'elle niait et qui pourtant est en elle, au même titre que le vouloir vivre sauvage, brut. En un mot, l'expérience classique de la folie fut décisive car on l'associa à la structure du langage en tant que déficience. Le fou raisonne mais son raisonnement est basé sur des chimères.

Foucault nous donnera à penser que la folie peut aussi être associée à la conscience tragique ou poétique. C'est donc par le biais de la littérature et encore une fois de l'art que le débat pourra à nouveau nous intéresser.

Foucault nous proposera de comprendre qu'il y a en nous une part de folie, c'est-à-dire de l'altérité, ou encore quelque chose qui refuse d'appréhender le monde de manière spéculative.

A. Biographie.

Foucault est né en 1926, il est issu d'une famille catholique bourgeoise.

Il suivit les cours de J. Hyppolite (le commentateur d'Hegel) qui lui communiqua le goût pour la philosophie et l'histoire.

En 1946, Foucault est reçu à l'Ecole Normale Supérieure et il y rencontre Georges Canguilhem.

En 1948, tentative de suicide suivie de période d'alcoolisme. Il rencontre et fréquente Bourdieu, Passeron, Pinguet, Althusser... Il rejoint le parti communiste français jusqu'en 1952. Il suit les cours de Merleau-Ponty et de Beaufret, ce qui fera de lui un philosophe complet car il aura recours à la phénoménologie, au marxisme et enfin à l'existentialisme. Mais Foucault n'est pas seulement le fervent lecteur d'Hegel, Marx et Heidegger, il s'intéresse également à la littérature de Sade, Kafka, Genêt.

Il faut aussi savoir que dès 1947, il obtiendra une licence en psychologie, et en 1951, la licence et l'agrégation en philosophie.

De 1952 à 1955, il sera assistant à l'Ecole Normale Supérieure et assistant à l'Université de Lille. A cette époque, il approfondit ses lectures de Nietzsche, Beckett, Bataille, Blanchot, Klossowski, Char...

Dans le cadre de ses investigations pratiques, il fréquente les milieux psychiatriques pour décrocher un diplôme en psychopathologie et en psychologie expérimentale. Il suit les fameux séminaires de Lacan.

En 1955, il quitte la France pour la Suède où il rencontre Dumézil qui restera son plus fidèle allié. C'est à la bibliothèque d'Uppsala qu'il trouvera le fond de lecture nécessaire à son analyse de la folie. Il donne des cours de littérature française et invite, dans le cadre prestigieux d'Uppsala des personnalités comme Camus, Hyppolyte, Barthes...

En 1958, il est en Pologne pour terminer son ouvrage sur la folie. Ce premier essai traitant donc de la folie inaugure une méthode d'analyse structuraliste qui portera de manière globale sur les différents processus d'exclusion propres au monde occidental. L'asile, comme l'hôpital et la prison sont considérés comme des institutions assurant cette procédure.

En 1960, après un séjour en Allemagne, Foucault rentre en France et est engagé à l'université de Clermont Ferrant.

En 1961, il soutient à la Sorbonne sa thèse de doctorat sur la folie et en même temps se consacre passionnément à la littérature. Il sera incorporé à la fameuse équipe de « Tel quel », il entre également comme conseiller de rédaction à la revue « Critique ». Sa brillante carrière intellectuelle ne fera que s'étoffer de nouvelles rencontres : Deleuze, Serres...

En 1966, son livre sur les signes *Les mots et les choses* déclenche une formidable polémique. Il sera accusé d'anti-humanisme, de réactionnaire, de nihiliste, etc... Il ne s'agissait pourtant que de faire une archéologie de la discontinuité du savoir qui s'est mis en place à la Renaissance jusqu'au constat par le structuralisme de la mort de l'homme. Il y aurait donc dans la philosophie même de Foucault un anti-humanisme de raison. L'homme pour lui s'acharne à se vouloir, à se penser et donc à se dire au centre du monde. Foucault cherchera par le biais du système lui-même (l'université) une autre voie qu'il dégagera en s'intéressant aux fous, aux prisonniers, c'est-à-dire à ceux qui sont relégués à la périphérie du système. Il s'attardera du côté de la littérature de Roussel, Bataille et Sade, donc aux expériences littéraires limites (expériences radicales du langage).

A l'époque « *Des mots et des choses* », il s'intéresse à ce qui fait signe, il se dégage alors du sens à voie unique. A partir de ce fameux livre, Foucault fut considéré avec Lévi-Strauss, Lacan et Barthes comme un structuraliste. On se souvient que durant les années 60, le Cours de Linguistique Générale de F. de Saussure commence à faire fureur en sciences humaines. Le structuralisme veut de manière objective – parce que extérieure à l'homme – comprendre le fonctionnement des signes. Le structuralisme constitue alors une tentative pour donner au langage une dimension autonome. Ce qui compte relève de l'organisation interne des éléments plutôt que de ceux-ci étudiés isolément. Le langage de l'inconscient, des mythes ... a du sens en deçà de la volonté de celui qui parle. Ce qui veut dire qu'en deçà du sens que les hommes accordent à leurs discours, il existe des structures profondes qui sont déterminantes. Lacan dira que l'inconscient est structuré comme un langage.

A partir de 1970, Foucault est nommé professeur au Collège de France, il dispose alors d'une chaire d'histoire des systèmes de pensée. Ce qui le mobilise d'une manière générale relève du discours. La question suivante sera ainsi posée : quels sont les rapports possibles entre les mots et les choses ?

Grâce à lui, des sujets tabous comme la folie, la prison, la sexualité seront abordés par l'esprit d'analyse et la réflexion philosophique.

J'ai toujours tenu, à ce que chacun de mes livres soit, en un sens, des fragments d'autobiographie. Mes livres ont toujours été mes problèmes personnels avec la folie, la prison, la sexualité.

Si comme nous pouvons le lire et l'apprécier Foucault est un intellectuel de très grande envergure, il est aussi engagé dans la vie politique active.

En 1972, il fonde avec Sartre et Clavel le journal *Libération*. Il milite contre la peine de la mort, avec Montand et Costa-gavras il organise des conférences de presse en tant que reporter d'idées pour le *Nouvel Observateur*.

Foucault n'arrêtera jamais de voyager, ce qui veut dire qu'il eut besoin d'expériences de terrain pour se rendre étranger à sa propre culture.

Il meurt en 1984.

En conclusion, comprenons que tout le travail de Foucault relevait d'une entreprise qui s'est efforcée de dénouer les liens entre savoir et pouvoir.

Lire Foucault revient avant tout à s'interroger au sujet des formes de contrôle du savoir, contrôle social et culturel lié à toutes les justifications théoriques qui l'accompagne.

En fin de compte, Foucault chercha à articuler le politique à l'éthique : avec lui l'individu est invité à réfléchir sur ses rapports avec l'autre en dehors du système et des cadres imposés par une société figée et moralisatrice.

B. *Histoire de la folie à l'âge classique*. N.R.F. Gallimard 1961.

Dans cet essai, Foucault veut savoir pourquoi notre culture moderne depuis le XIX^e siècle a considéré la folie comme une maladie mentale. Son ambition est de dénouer – de mettre à jour – ce que la société se plaisait à se cacher à elle-même et ce qui donc a toujours été recouvert. L'Occident, depuis les conquêtes du XV^e siècle, aurait jeté la pierre à l'autre, afin de pouvoir se purger de ce qui gronde du dedans. Ce qui voudrait dire que tout ce qui en nous dérange serait rapporté à l'autre. L'état barbare, la folie, la violence sont ainsi confiés à ceux qui existent en dehors ou à la périphérie de la société moderne et moralisatrice. Nous comprenons donc comment le fou, celui qui dérange, sera considéré comme dérangé et sera dès lors colloqué.

Foucault veut prouver comment, à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e) siècle, on eut pour tendance d'associer folie et déraison, et comment depuis lors cette tendance est devenue un préjugé, une norme, voire même une barrière mentale qu'il nous faut dénoncer.

La question pour nous est dès lors de savoir comment aborder la folie sous un autre angle. La réponse est très clairement fournie par Foucault : il faut recourir à la littérature, aux jeux de la langue, pour trouver l'axe de la rationalité afin de maintenir quelque chose d'équivoque dans le processus de la représentation.

Si l'on veut créer une crise de conscience ou élargir le champ de la conscience, il faut s'attaquer aux barrières mentales et aux préjugés qui scellent des pans entiers du savoir.

Il faut s'en prendre à la langue par la littérature pour recueillir la folie, la chérir, la protéger. Voilà pourquoi c'est par l'art qu'aujourd'hui enfin nous retrouvons ce qui toujours effraie et angoisse la société.

Michel Foucault n'est pas fou, mais l'auteur d'une œuvre universitaire, énonçant la différence entre la déraison et la folie – Michel Foucault n'est pas universitaire, mais poète, recueillant la folie contre sa réduction rationaliste à la dé-raison. Evoquons d'abord quelques images fortes de ce livre.

Billouet p 19,20.

Pour nous donner à comprendre notre rapport à la folie, c'est-à-dire le rapport de la collectivité à ce qu'elle appelle les fous, Foucault recourt à une image, un tableau de Bosch : *La Nef des fous*.

A la Renaissance, la folie n'est pas encore cachée, elle est ce qui circule. Le fou est donné à voir comme être de passage. A cette époque les fous sont embarqués et chassés, car ils étaient condamnés à mener une existence errante que l'on pourrait rapprocher de celle des ascètes (mendiants en Inde). Ils avaient un statut sacré car en ce temps là, l'imaginaire était entretenu par le monde suprasensible. De manière universelle, on peut affirmer que la folie relève d'une hantise collective qui, avant l'ère moderne, aurait permis à l'homme d'entretenir des liens avec les puissances surnaturelles ou les dieux, ou l'infini, ou encore ce qui est craint. On peut évoquer une expérience cosmique que l'art entretient. Il y aurait donc pour Foucault une première image « baroque » de la folie.

Au XVIII^e siècle, un changement eut lieu : il s'agit de comprendre l'expérience classique de la folie qui sera considérée comme déraison. Tout se passe comme si cette expérience imposait un choix, une relation irréversible, soit la raison, soit la déraison.

P 27

L'enfermement procède de l'idée bourgeoise, présente sous la monarchie puis sous la république, que la vertu est une affaire de l'Etat. Les fous ne sont pas les seuls à représenter la déraison, et l'on trouve dans l'Hôpital général toute une population de vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes et libertins. Cette *perception* de la déraison se fait évidemment à partir de la raison : rejet de son Autre, de celui qui ne parvient pas à s'intégrer au groupe, qui perd la raison commune, qui choisit la révolte. La folie était *sacrée*, elle est devenue *immoralité profane*.

A partir du XVIII^e et au XIX^e siècle, il y a une expérience moderne de la folie expliquée par Foucault. La folie est considérée comme altération des facultés humaines. Le médecin n'intervient pas seulement pour soulager le fou mais pour protéger ceux qui ont peur. La folie fait peur parce qu'elle entraîne la confusion, le retour au chaos, la mort... Les fous - libérés de leurs chaînes par Pinel - seront alors séparés des autres prisonniers. Ils seront enfermés en hôpital psychiatrique pour y être jugés par le médecin. La folie sera alors encadrée par l'autorité médicale. La culpabilité va jouer un rôle capital. Le fou sera affublé d'un mal moral, ce qui permet à la société de se donner bonne conscience. Pour Foucault, on fait du fou celui qui est captif de quelque chose qui le hante, un sentiment de soi irréductible, il est considéré comme incapable de se relier au monde normal. Dès lors, les sciences modernes auraient médicalisé la folie.

Pour Foucault, il n'y aurait pas de continuité entre les trois périodes, qu'il situe dans le temps et à partir d'images et de concepts. C'est ainsi qu'il recourt à une archéologie de l'aliénation afin de pouvoir repérer des coupures dans les différentes périodes.

P25

Il est clair que la structure institutionnelle et théorique n'est pas la même pour le fou du roi, le Quichotte, Artaud ou Althusser. Le Serpent qui guérit Madame de Sévigné de ses vapeurs ne relève évidemment pas du même genre de traitement que les douches ou les lobotomies du XX^e siècle - et ces traitements se distinguent de la cruauté classique qui laisse les rats déchirer « les pieds les mains et la figure » des folles pour fuir la montée des eaux (p. 163). *Foucault n'ignore pas la cruauté du monde classique mais refuse de considérer l'humanisme et les méthodes morales de la modernité comme un progrès*. La perception du fou change mais ne progresse pas, et même elle régresse !

Foucault donne à comprendre comment, de l'âge baroque à l'âge moderne en passant par l'âge classique, le fou est de plus en plus exclu du monde social. Il n'y a donc plus de communication possible entre les deux mondes. D'ailleurs y a-t-il communication entre le patient et le psychiatre ? La psychanalyse justement cherchera par le langage à rétablir ce contact. Dans la même foulée, Foucault reliera la folie à la tragédie et à la conscience poétique, pour retrouver d'une part le sentiment de compassion mais aussi pour pouvoir penser la liberté. Il y aurait à sauvegarder la liberté inaliénable de l'humain avant de considérer la folie comme une tare morale.

P 29

Le fou sacré du Moyen-Âge, le fou satirique de la Renaissance possèdent une dignité ; le fou classique, l'animal étranger aux autres, possède encore, paradoxalement, la dignité de « s'enchaîner à sa folie » (p. 532). Il est, comme le sujet cartésien pouvant refuser ou adhérer à l'ordre divin des vérités éternelles, sujet libre face à *la* vérité. Le fou classique ne faisait pas « une seule et même chose avec sa folie », alors que le fou moderne est devenu étranger à *soi* : s'il ne devient pas libre selon et dans les institutions du monde moderne, il s'enferme dans *sa* vérité.

Pour Foucault, la folie se manifeste dans la fulgurance des œuvres poétiques comme celles de Holderlin, de Nerval, Nietzsche, Artaud... il nous donne finalement à admettre qu'une part de nous-même refuse à comprendre le monde spéculativement et rationnellement.

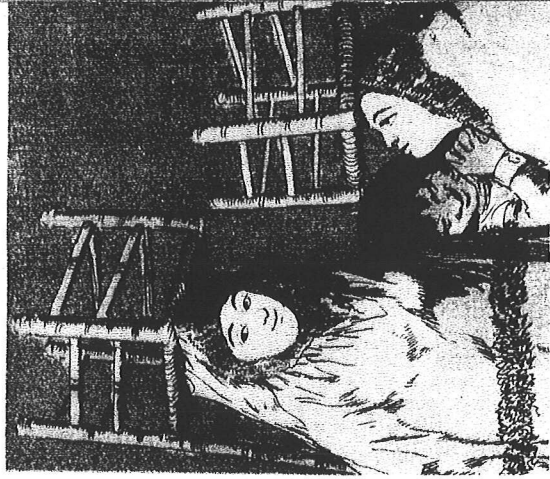
A ce sujet, il faudrait lire « *L'éloge de la folie d'Erasmus* », 1469 – 1536.

Considérons alors la littérature comme lieu privilégié d'expérience à partir du murmure qui habite l'être parlant. Le texte littéraire permet à l'homme de développer une singularité qui s'exerce en liberté. On peut alors parler d'expérience radicale et considérer la littérature comme lieu d'interrogation pour l'être parlant. Le littéraire se réfléchit en se libérant dans la fiction.

Le cours dans son introduction donnait à comprendre et à définir l'homme par l'indifférenciation. Celle-ci l'accompagne comme fond inaliénable et provoque l'angoisse existentielle qui saura être commuée en peur par diverses stratégies de communication (rituel, sacrifice, prière...) dont notamment le récit. Celui-ci a pour fonction d'exorciser ce qui nous hante et nous mine. Il donne par cela même, aux membres d'une société, l'occasion d'échanger leur besoin de socialité.

MICHEL FOUCAULT

Histoire de la folie
à l'âge classique



tel gallimard

C'est, en principe, une histoire de la folie qu'on enferme, du Moyen Âge au XIX^e siècle ; c'est, plus profondément, à travers l'étude de cette structure qu'est l'internement, une tentative pour établir un dialogue entre folie et déraison ; c'est enfin une esquisse de ce que pourrait être « une histoire des limites - de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur ».

Maurice Blanchot

*

La peur, pourtant, et l'angoisse n'étaient pas loin : choc en retour de l'internement, elles réapparaissent, mais redoublées. On craignait naguère, on craint toujours d'être interné ; à la fin du xviii^e siècle, Sade sera encore hanté par la peur de ceux qu'il appelle « les hommes noirs » et qui le guettent pour le faire disparaître¹. Mais maintenant la terre d'internement a acquis ses pouvoirs propres ; elle est devenue à son tour la terre natale du mal, et elle va pouvoir désormais le répandre d'elle-même, et faire régner une autre terreur.

Brusquement, en quelques années au milieu du xviii^e siècle, surgit une peur. Peur qui se formule en termes médicaux, mais qui est animée au fond par tout un mythe moral. On s'effraye d'un mal assez mystérieux qui se répandrait, dit-on, à partir des maisons d'internement et menacerait bientôt les villes. On parle des fièvres des prisons ; on invoque ces charrettes de condamnés, ces hommes à la chaîne qui traversent les villes, laissant derrière eux un sillage de mal ; on prête au scorbut d'imaginaires contagions, on prévoit que l'air vicié par le mal va corrompre les quartiers d'habitation. Et la grande image

1. Lettre à sa femme, citée in LÉLY, *Vie de Sade*, Paris 1952, I, p. 105.

de l'horreur médiévale s'impose à nouveau, faisant naître, dans les métaphores de l'épouvante, une seconde panique. La maison d'internement n'est plus seulement la léproserie à l'écart des villes; elle est la lèpre elle-même à la face de la cité: «Ulçère terrible sur le corps politique, ulcère large, profond, sanieux, qu'on ne saurait imaginer qu'en détournant les regards. Jusqu'à l'air du lieu que l'on sent ici jusqu'à 400 toises, tout vous dit que vous approchez d'un lieu de force, d'un asile de dégradation et d'infamie! » Beaucoup de ces hauts lieux de l'internement ont été bâtis là même où jadis, on avait mis les lépreux; on dirait qu'à travers les siècles, les nouveaux pensionnaires sont entrés dans la contagion. Ils reprennent le blason et le sens qui avaient été portés en ces mêmes places: «Trop grande lèpre pour le point de la capitale! le nom de Bicêtre est un mot que personne ne peut prononcer, sans je ne sais quel sentiment de répugnance, d'horreur et de mépris... Il est devenu le réceptacle de tout ce que la société a de plus immonde et de plus vil! »

Le mal qu'on avait tenté d'exclure dans l'internement réapparaît, pour la plus grande épouvante du public, sous un aspect fantastique. On voit naître, et se ramifier en tous sens les thèmes d'un mal, physique et moral tout ensemble, et qui enveloppe, dans cette indécision, des pouvoirs confus de corrosion et d'horreur. Règne alors une sorte d'image indifférenciée de la «pourriture» qui concerne aussi bien la corruption des mœurs que la décomposition de la chair, et à laquelle vont s'ordonner et la répugnance et la pitié qu'on éprouve pour les internés. Tout d'abord le mal entre en fermentation dans les espaces clos de l'internement. Il a toutes les vertus qu'on prête à l'acide dans la chimie du xviii^e siècle: ses fines particules, coupantes comme des aiguilles, pénètrent les corps et les cœurs aussi facilement que s'ils étaient des particules alcalines, passives et friables. Le mélange aussitôt bouillonne, dégageant vapeurs nocives et liquides corrosifs: «Ces salles ne représentent qu'un lieu affreux où tous les crimes réunis fermentent, et répandent pour

1. MERCIER, *loc. cit.*, t. VIII, p. 1.

2. *Ibid.*, p. 2.

ainsi dire autour d'eux, par la fermentation, une atmosphère contagieuse que respirent et qui semble s'attacher à ceux qui l'habitent!... » Ces vapeurs brûlantes s'élèvent ensuite, se répandent dans l'air et finissent par retomber sur le voisinage, imprégnant les corps, contaminant les âmes. On accomplit ainsi en images l'idée d'une contagion du mal-pourriture. L'agent sensible de cette épidémie est l'air, cet air que l'on dit «vicié», entendant obscurément par là qu'il n'est pas conforme à la pureté de sa nature, et qu'il forme l'élément de transmission du vice². Il suffit de se rappeler la valeur, morale et médicale à la fois, qu'a prise, à peu près à la même époque, l'air de la campagne (santé du corps, robustesse de l'âme) pour deviner tout l'ensemble de significations contraires que peut porter l'air corrompu des hôpitaux, des prisons, des maisons d'internement. Par cette atmosphère chargée de vapeurs maléfiques, des villes entières sont menacées, dont les habitants seront imprégnés lentement de pourriture et de vice.

Et ce ne sont pas là seulement des réflexions à mi-chemin de la morale et de la médecine. Il faut tenir compte sans doute de toute une mise en œuvre littéraire, de toute une exploitation pathétique, politique peut-être, de craintes mal précisées. Mais il y a eu dans certaines villes des mouvements de panique aussi réels, aussi faciles à dater que les grandes crises d'épouvante qui ont secoué par moments le Moyen Âge. En 1780, une épidémie s'était répandue à Paris: on en attribuait l'origine à l'infection de l'Hôpital général; on parlait même d'aller brûler les bâtiments de Bicêtre. Le lieutenant de police, devant l'affolement de la population, envoie une commission d'enquête qui comprend, avec plusieurs docteurs régents, le doyen de la Faculté et le médecin de l'Hôpital général. On reconnaît qu'il règne à Bicêtre une «fièvre putride» qui est liée à la mauvaise qualité de l'air. Quant à l'origine première du mal, le rapport nie qu'elle réside

1. MUSQUINET DE LA PAGNE, *Bicêtre réformé*, Paris, 1790, p. 16.

2. Ce thème est en liaison avec les problèmes de chimie et d'hygiène posés par la respiration tels qu'ils sont étudiés à la même époque. Cf. HALES, *A description of ventilators*, Londres, 1743. LAVOISIER, *Altérations qu'éprouve l'air respiré*, 1785, in *Cœuvres*, 1862, t. II, pp. 676-687.

dans la présence des internés, et dans l'infection qu'ils répandent; elle doit être attribuée tout simplement au mauvais temps qui a rendu le mal endémique dans la capitale; les symptômes qu'on a pu observer à l'Hôpital général sont « conformes à la nature de la saison et s'accordent exactement avec les maladies observées à Paris depuis la même époque ». Il faut donc rassurer la population et innocenter Bicêtre: « Les bruits qui ont commencé à se répandre d'une maladie contagieuse à Bicêtre capable d'infecter la capitale sont dénués de fondement¹. » Le rapport n'a sans doute pas fait cesser complètement les bruits alarmants puisque, quelque temps plus tard, le médecin de l'Hôpital général en rédige un autre où il refait la même démonstration; il est bien obligé de reconnaître le mauvais état sanitaire de Bicêtre, mais « les choses n'en sont point, il est vrai, à la cruelle extrémité de voir l'hospice de ces infortunés converti en une autre source de maux inévitables et bien plus tristes que ceux auxquels il est important d'appliquer un remède aussi prompt qu'efficace² ».

Le cercle est bouclé: toutes ces formes de la déraison qui avaient pris, dans la géographie du mal, la place de la lèpre et qu'on avait bannies au plus loin des distances sociales, sont devenues maintenant lèpre visible, et offrent leurs plaies rongeuses à la promiscuité des hommes. La déraison est à nouveau présente; mais marquée maintenant d'un indice imaginaire de maladie qui lui prête ses pouvoirs de terreur.

C'est donc dans le fantastique, non dans la rigueur de la pensée médicale, que la déraison affronte la maladie, et s'en rapproche. Bien avant que soit formulé le problème de savoir dans quelle mesure le déraisonnable est pathologique, il s'était formé, dans l'espace de l'internement, et par une alchimie qui lui était propre, un mélange entre l'horreur de la déraison et les vieilles hantises de la maladie. De très loin, les antiques confusions de la lèpre ont

1. Une copie manuscrite de ce rapport se trouve à la B.N., coll. « Joly de Fleury », 1235, f° 120.

2. *Ibid.*, f° 123. L'ensemble de l'affaire occupe les folios 117-126; sur « la fièvre des prisons » et la contagion qui menace les villes, cf. HOWARD, *État des prisons*, t. I, Introduction, p. 3.

joué une fois encore; et c'est la vigueur de ces thèmes fantastiques qui a été le premier agent de synthèse entre le monde de la déraison et l'univers médical. Ils ont communiqué d'abord par les fantasmes de la peur, se rejoignant dans le mixte infernal de la « corruption » et des « vices ». Il est important, décisif peut-être, pour la place que doit occuper la folie dans la culture moderne, que l'*homo medicus* n'ait pas été convoqué dans le monde de l'internement comme *arbitre*, pour faire le partage entre ce qui était le crime et ce qui était la folie, entre le mal et la maladie, mais plutôt comme *gardien*, pour protéger les autres du danger confus qui transpirait à travers les murs de l'internement. On croit facilement qu'un libre et généreux attendrissement a éveillé l'intérêt pour le sort des enfermés, et qu'une attention médicale plus probe et plus avertie a su reconnaître la maladie là où on châtiait indifféremment les fautes. En fait, les choses ne se sont pas passées dans cette bienveillante neutralité. Si on a fait appel au médecin, si on lui a demandé d'observer, c'est parce qu'on avait peur. Peur de l'étrange chimie qui bouillonnait entre les murs de l'internement, peur des pouvoirs qui s'y formaient et menaçaient de se propager. Le médecin est arrivé, la conversion imaginaire une fois faite, le mal ayant pris déjà les espèces ambiguës du Fermenté, du Corrompu, des exhalaisons viciées, des chairs décomposées. Ce qu'on appelle traditionnellement « progrès » vers l'acquisition du statut médical de la folie n'a été possible en fait que par un étrange retour. Dans l'inextricable mélange des contagions morales et physiques¹, et par la vertu de ce symbolisme de l'Impur si familier au XVIII^e siècle, de très antiques images sont remontées à la mémoire des hommes. Et c'est grâce à cette réactivation imaginaire, plus que par un perfectionnement de la connaissance, que la déraison s'est trouvée confrontée à la pensée médicale. Paradoxalement, dans le retour de cette vie fantastique qui se mêle aux images contemporaines de la maladie, le positivisme va trouver une prise

1. « Je savais comme tout le monde que Bicêtre était à la fois un hôpital et une prison; mais j'ignorais que l'hôpital eût été construit pour engendrer des maladies, la prison pour engendrer des crimes » (MIRABEAU, *Souvenirs d'un voyageur anglais*, p. 6).

sur la déraison, ou va découvrir plutôt une raison nouvelle de s'en défendre.

Pas question pour le moment de supprimer les maisons d'internement, mais de les neutraliser comme causes éventuelles d'un mal nouveau. Il s'agit de les aménager en les purifiant. Le grand mouvement de réforme qui se développera dans la seconde moitié du XVIII^e siècle a là sa toute première origine : réduire la contamination, en détruisant les impuretés et les vapeurs, en apaisant toutes ces fermentations, empêcher les maux, et le mal, de vicier l'air et de répandre leur contagion dans l'atmosphère des villes. L'hôpital, la maison de force, tous les lieux de l'internement doivent être mieux isolés, entourés d'un air plus pur : il y a à cette époque toute une littérature de l'aération dans les hôpitaux, qui cerne de loin le problème médical de la contagion, mais vise plus précisément les thèmes de la communication morale¹. En 1776, un arrêt du conseil d'État nomme une commission qui doit s'occuper « du degré d'amélioration dont les divers hôpitaux en France sont susceptibles ». Bientôt Viel sera chargé de reconstruire les loges de la Salpêtrière. On se prend à rêver d'un asile qui, tout en conservant ses fonctions essentielles, serait aménagé de telle sorte que le mal pourrait y végéter sans se diffuser jamais ; un asile où la déraison serait entièrement contenue et offerte au spectacle, sans être menaçante pour les spectateurs, où elle aurait tous les pouvoirs de l'exemple et aucun des risques de la contagion. Bref, un asile restitué à sa vérité de cage. C'est de cet internement « stérilisé » si on peut employer ce terme anachronique, que rêvera encore en 1789, l'abbé Desmonceaux, dans un opuscule consacré à la *Bienfaisance nationale* ; il projettera d'en faire un instrument pédagogique — spectacle absolument démonstratif des

1. Cf. HANWAY, *Réflexions sur l'aération* (*Gazette salulaire*, 25 septembre et 9 octobre 1766, nos 39 et 41) ; GENNETÉ, *Purification de l'air dans les hôpitaux*, Nancy, 1767.

L'Académie de Lyon avait mis au concours en 1762 le sujet suivant : « Quelle est la qualité nuisible que l'air contracte dans les hôpitaux et dans les prisons, et quel serait le meilleur moyen d'y remédier ? » D'une façon générale, cf. COQUEAU, *Essai sur l'établissement des hôpitaux dans les grandes villes*, 1787.

inconvenients de l'immoralité : « Ces asiles forcés... forment des retraites aussi utiles que nécessaires... L'aspect de ces lieux ténébreux et des coupables qu'ils renferment est bien fait pour préserver des mêmes actes d'une juste réprobation les écarts d'une jeunesse trop licencieuse ; il est donc de la prudence des pères et des mères de faire connaître de bonne heure ces lieux horribles et détestables, ces lieux où la honte et la turpitude enchaînent le crime, où l'homme dégradé de son essence perd souvent pour toujours les droits qu'il avait acquis dans la société¹. »

Tels sont les songes par lesquels la morale, de complicité avec la médecine, essaie de se défendre contre les périls contenus, mais trop mal enfermés dans l'internement. Ces mêmes périls, en même temps, fascinent l'imagination et les désirs. La morale rêve de les conjurer ; mais il y a quelque chose en l'homme qui se prend à rêver de les vivre, d'en approcher du moins et d'en délivrer les fantasmes. L'horreur qui entoure maintenant les fortes-resses de l'internement exerce aussi un irrésistible attrait. On se plaît à peupler ces nuits d'inaccessibles plaisirs ; ces figures corrompues et rongées deviennent des visages de volupté ; sur ces paysages obscurs des formes naissent — douleurs et délices — qui répètent Jérôme Bosch et ses jardins délirants. Les secrets qui échappent au château des 120 *Journées* y ont été longuement murmurés : « Là, les excès les plus infâmes s'y commettent sur la personne même du prisonnier ; on nous parle de certains vices pratiques fréquemment, notoirement, et même en public dans la salle commune de la prison, vices que la décence des temps modernes ne nous permet pas de nommer. On nous dit que nombre de prisonniers, *simillimi feminis mores stuprati et constupratores* ; qu'ils revenaient *ex hoc obscuro sacratio cooperi stupri suis alienisque*, perdus à toute pudeur et prêts à commettre toute sorte de crimes². » Et La Rochefoucauld-Liancourt évoquera à son tour, dans les salles de la Correction, à la Salpêtrière, ces figures de *Vieilles* et de *Jeunes* qui d'âge en âge se

1. DESMONCEAUX, *De la bienfaisance nationale*, Paris, 1789, p. 14.

2. MIRABEAU, *Relation d'un voyageur anglais*, p. 14.

communiquent les mêmes secrets et les mêmes plaisirs : « La Correction, qui est le lieu de la grande punition pour la Maison, contenait quand nous l'avons visitée 47 filles, la plupart très jeunes, plus inconsiderées que coupables... Et toujours cette confusion d'âges, toujours ce mélange choquant de jeunes filles légères avec des femmes invétérées qui ne peuvent leur apprendre que l'art de la corruption la plus effrénée ! » Longtemps ces visions vont rôder avec insistance, parmi les soirs tardifs du xviii^e siècle. Un instant, elles seront découpées par la lumière impitoyable de l'œuvre de Sade, et placées par elle dans la rigoureuse géométrie du Désir. Elles seront reprises aussi et enveloppées dans le jour trouble du *Préau des fous*, ou le crépuscule qui entoure la *Maison du sourd*. Comme les visages des Disparates leur ressemblent ! Tout un paysage imaginaire resurgit, porté par la grande Peur que suscite maintenant l'internement.

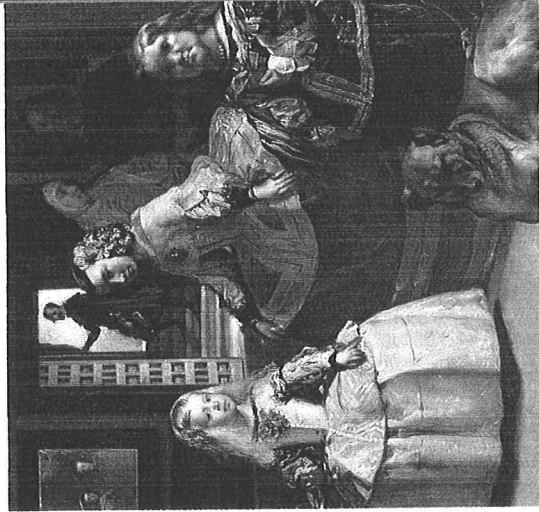
Ce que le classicisme avait enfermé, ce n'était pas seulement une déraison abstraite où se confondaient fous et libertins, malades et criminels, mais aussi une prodigieuse réserve de fantastique, un monde endormi de monstres qu'on croyait engloutis dans cette nuit de Jérôme Bosch qui les avait une fois préférés. On dirait que les forteresses de l'internement avaient ajouté à leur rôle social de ségrégation et de purification, une fonction culturelle tout opposée. Au moment où elles partageaient, à la surface de la société, raison et déraison, elles conservaient en profondeur des images où l'une et l'autre se mêlaient et se confondaient. Elles ont fonctionné comme une grande mémoire longtemps silencieuse ; elles ont maintenu dans l'ombre une puissance imaginaire qu'on pouvait croire exorcisée ; dressées par le nouvel ordre classique, elles ont conservé, contre lui et contre le temps, des figures interdites qui ont pu être transmises intactes du xvii^e au xix^e siècle. Dans ce temps aboli, le *Brocken* rejoint *Margot la Folle* sur le même paysage imaginaire, et Noirceuil, la grande légende du Maréchal de Rais. L'internement a permis, a appelé cette résistance de l'imaginaire.

1. Rapport fait au nom du Comité de Mendicité, Assemblée nationale. Procès-verbal, t. XLIV, pp. 80-81.

Mais les images qui se libèrent à la fin du xviii^e siècle ne sont pas en tous points identiques à celles qu'avait essayé d'effacer le xvii^e. Un travail s'est accompli, dans l'obscurité, qui les a détachées de cet arrière-monde où la Renaissance, après le Moyen Âge, avait été les puiser ; elles ont pris place dans le cœur, dans le désir, dans l'imagination des hommes ; et au lieu de manifester au regard l'abrupte présence de l'insensé, elles laissent sourdre l'étrange contradiction des appétits humains : la complicité du désir et du meurtre, de la cruauté et de la soif de souffrir, de la souveraineté et de l'esclavage, de l'insulte et de l'humiliation. Le grand conflit cosmique dont l'Insensé, au xv^e et au xvii^e siècle, a dévoilé les péripéties, s'est déplacé jusqu'à devenir, à l'extrême fin du classicisme, la dialectique sans médiation du cœur. Le sadisme n'est pas un nom enfin donné à une pratique aussi vieille que l'Éros ; c'est un fait culturel massif qui est apparu précisément à la fin du xviii^e siècle, et qui constitue une des plus grandes conversions de l'imagination occidentale : la déraison devenue délire du cœur, folie du désir, dialogue insensé de l'amour et de la mort dans la présomption sans limite de l'appétit. L'apparition du sadisme se situe au moment où la déraison, enfermée depuis plus d'un siècle et réduite au silence, réapparaît, non plus comme figure du monde, non plus comme image, mais comme discours et désir. Et ce n'est pas un hasard si le sadisme, comme phénomène individuel portant le nom d'un homme, est né de l'internement, et dans l'internement, si toute l'œuvre de Sade est commandée par les images de la Forteresse, de la Cellule, du Sous-terrain, du Couvent, de l'Île inaccessible qui forment ainsi comme le lieu naturel de la déraison. Ce n'est pas un hasard non plus si toute la littérature fantastique de folie et d'horreur, qui est contemporaine de l'œuvre de Sade, se situe, de manière privilégiée, dans les hauts lieux de l'internement. Toute cette brusque conversion de la mémoire occidentale, à la fin du xviii^e siècle, avec la possibilité qui lui a été donnée de retrouver, déformées et douées d'un sens nouveau, les figures familières à la fin du Moyen Âge, n'a-t-elle pas été autorisée par le maintien et la veille du fantastique dans les lieux mêmes où la déraison avait été réduite au silence ?

MICHEL FOUCAULT

les mots
et les choses



tel gallimard

Préface

Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rûre qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie —, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assaillent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite « une certaine encyclopédie chinoise » où il est écrit que « les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela.

Qu'est-il donc impossible de penser, et de quelle impossibilité s'agit-il? A chacune de ces singulières rubriques, on peut donner sens précis et contenu assignable; quelques-unes enveloppent bien des êtres fantastiques — animaux fabuleux ou sirènes; mais justement en leur faisant place à part, l'encyclopédie chinoise en localise les pouvoirs de contagion; elle distingue avec soin les animaux bien réels (qui s'agitent comme des fous ou qui viennent de casser la cruche) et ceux qui n'ont leur site que dans l'imaginaire. Les dangereux mélanges sont conjurés, les blasons et les fables ont rejoint leur haut lieu; pas d'amphibie inconcevable, pas d'aile griffue, pas d'innonde peau squameuse, nulle de ces faces polymorphes et démoniaques, pas d'haleine de flammes. La monstruosité ici n'altère aucun corps réel, ne modifie en rien le bestiaire de l'imagination; elle ne se cache dans la profondeur d'aucun pouvoir étrange. Elle ne serait même nulle

part présente en cette classification, si elle ne se glissait dans tout l'espace vide, dans tout le blanc interstitiel qui sépare les êtres les uns des autres. Ce ne sont pas les animaux « fabuleux » qui sont impossibles, puisqu'ils sont désignés comme tels, mais l'étroite distance selon laquelle ils sont juxtaposés aux chiens en liberté ou à ceux qui de loin semblent des mouches. Ce qui transgresse toute imagination, toute pensée possible, c'est simplement la série alphabétique (a, b, c, d) qui lie à toutes les autres chacune de ces catégories.

Encore ne s'agit-il pas de la bizarrerie des rencontres insolites. On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport; l'énumération qui les entrecroque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement : « Je ne suis plus à jeûn, dit Eusthènes. Pour tout ce jourd'hui, seront en sûreté de ma salive : Aspics, Amphisibènes, Aneurudutes, Abedessimons, Aiariruz, Ammobates, Apinaos, Alatrabans, Aractes, Asterions, Alcharrates, Arges, Araines, Ascalabes, Atelabes, Ascalabotes, Aemoroides... » Mais tous ces vers et serpents, tous ces êtres de pourriture et de viscosité grouillent, comme les syllabes qui les nomment, dans la salive d'Eusthènes : c'est là que tous ont leur lieu commun, comme sur la table d'opération le parapluie et la machine à coudre; si l'étrangé de leur rencontre éclate, c'est sur fond de cet et, de ce en, de ce sur dont la solidité et l'évidence garantissent la possibilité d'une juxtaposition. Il était certes improbable que les hémorroïdes, les araignées et les ammobates viennent un jour se mêler sous les dents d'Eusthènes, mais, après tout, en cette bouche accueillante et vorace, ils avaient bien de quoi se loger et trouver le palais de leur coexistence.

La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux « i » qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau », — où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage? Mais celui-ci, en les déployant, n'ouvre jamais qu'un espace impensable. La catégorie centrale des animaux « inclus dans la présente classification » indique assez, par l'explicité référence à des paradocs connus, qu'on ne parviendra jamais à définir entre chacun de ces ensembles et celui qui les réunit tous un rapport stable de contenu à contenant : si tous les animaux répartis se logent sans exception dans une des cases de

la distribution, est-ce que toutes les autres ne sont pas en celle-ci? Et celle-ci à son tour, en quel espace réside-t-elle? L'absurde ruine le et de l'énumération en frappant d'impossibilité le en ou se répartiraient les choses énumérées. Borges n'ajoute aucune figure à l'atlas de l'impossible; il ne fait jaillir nulle part l'éclair de la rencontre poétique; il esquive seulement la plus discrète mais la plus insistante des nécessités; il soustrait l'emplacement, le sol muet où les êtres peuvent se juxtaposer. Disparition masquée ou plutôt dérisoirement indiquée par la série abécédaire de notre alphabet, qui est censée servir de fil directeur (le seul visible) aux énumérations d'une encyclopédie chinoise... Ce qui est retiré, en un mot, c'est la célèbre « table d'opération »; et rendant à Roussel une faible part de ce qui lui est toujours dû, j'emploie ce mot « table » en deux sens superposés : table rackelée, caoutchouteuse, enveloppée de blancheur, étincelante sous le soleil de verre qui dévore les ombres, — là où pour un instant, pour toujours peut-être, le parapluie rencontre la machine à coudre; et, tableau qui permet à la pensée d'opérer sur les êtres une mise en ordre, un partage en classes, un groupement nominal par quoi sont désignées leurs similitudes et leurs différences, — là où, depuis le fond des temps, le langage s'entrecroise avec l'espace.

Ce texte de Borges m'a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre. Peut-être parce que dans son sillage naissait le soupçon qu'il y a pire désordre que celui de l'incongru et du rapprochement de ce qui ne convient pas; ce serait le désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont « couchées », « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun. Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges)

dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.

Il paraît que certains aphasiques n'arrivent pas à classer de façon cohérente les écheveaux de laines multicolores qu'on leur pouvait pas servir d'espace table; comme si ce rectangle uni ne viendrait à la fois manifester l'ordre continu de leurs identités ou de leurs différences et le champ sémantique de leur dénomination. Ils forment, en cet espace uni où les choses normalement se distribuent et se nomment, une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires où des ressemblances sans nom agglutinent les choses en blocs discontinus; dans un coin, ils placent les écheveaux les plus clairs, dans un autre les rouges, ailleurs ceux qui ont une consistance plus laineuse, ailleurs encore les plus longs, ou ceux qui tirent sur le violet ou ceux qui ont été roués en boule. Mais à peine esquissés, tous ces groupements se défont, car la plage d'identité qui les soutient, aussi étroite qu'elle soit, est encore trop étendue pour n'être pas instable; et à l'infini, le malade rassemble et sépare, entasse les similitudes diverses, ruine les plus évidentes, disperse les identités, superpose les critères différents, s'agite, reconcommence, s'inquiète et arrive finalement au bord de l'angoisse.

La gêne qui fait rire quand on lit Borges est apparentée sans doute au profond malaise de ceux dont le langage est ruiné : avoir perdu le « commun » du lieu et du nom. Atopie, aphasie. Pourtant le texte de Borges va dans une autre direction; cette distorsion du classement qui nous empêche de le penser, ce tableau sans espace cohérent, Borges leur donne pour patrie mythique une région précise dont le nom seul constitue pour l'Occident une grande réserve d'utopies. La Chine, dans notre rêve, n'est-elle pas justement le lieu privilégié de l'espace? Pour notre système imaginaire, la culture chinoise est la plus méticuleuse, la plus hiérarchisée, la plus sourde aux événements du temps, la plus attachée au pur déroulement de l'étendue; nous songeons à elle comme à une civilisation de digues et de barrages sous la face éternelle du ciel; nous la voyons répandue et figée sur toute la superficie d'un continent cerné de murailles. Son écriture même ne reproduit pas en lignes horizontales le vol fuyant de la voix; elle dresse en colonnes l'image immobile et encore reconnaissable des choses elles-mêmes. Si bien que l'encyclopédie chinoise citée par Borges et la taxinomie qu'elle propose conduisent à une pensée sans espace, à des mots et à des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de figures complexes, de chemins enchevêtrés, de sites étranges, de

secrets passages et de communications imprévues; il y aurait ainsi, à l'autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l'ordonnance de l'étendue, mais qui ne distribuerait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser.

Quand nous instaurons un classement réfléchi, quand nous disons que le chat et le chien se ressemblent moins que deux lévriers, même s'ils sont l'un et l'autre apprivoisés ou embaumés, même s'ils courent tous deux comme des fous, et même s'ils viennent de passer la cruche, quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons l'établir en toute certitude? Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles? Quelle est cette cohérence — dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement a priori et nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles? Car il ne s'agit pas de tier des conséquences, mais de rapprocher et d'isoler, d'analyser, d'ajuster et d'emboîter des contenus concrets; rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l'instauration d'un ordre parmi les choses; rien qui n'exige un œil plus ouvert, un langage plus fidèle et mieux modulé; rien qui ne demande avec plus d'insistance qu'on se laisse porter par la prolifération des qualités et des formes. Et pourtant un regard qui ne serait pas armé pourrait bien rapprocher quelques figures semblables et en distinguer d'autres à raison de telle ou telle différence : en fait, il n'y a, même pour l'expérience la plus naïve, aucune similitude, aucune distinction qui ne résulte d'une opération précise et de l'application d'un critère préalable. Un « système des éléments » — une définition des segments sur lesquels pourront apparaître les ressemblances et les différences, les types de variation dont ces segments pourront être affectés, le seuil enfin au-dessus duquel il y aura différence et au-dessous duquel il y aura similitude — est indispensable pour l'établissement de l'ordre le plus simple. L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé.

Les codes fondamentaux d'une culture — ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques — fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera. A l'autre extrémité de

la pensée, des théories scientifiques ou des interprétations de philosophes expliquent pourquoi il y a en général un ordre, à quelle loi générale il obéit, quel principe peut en rendre compte, pour quelle raison c'est plutôt cet ordre-ci qui est établi et non pas tel autre. Mais entre ces deux régions si distantes, règne un domaine qui, pour avoir surtout un rôle d'intermédiaire, n'en est pas moins fondamental : il est plus confus, plus obscur, moins facile sans doute à analyser. C'est là qu'une culture, se décalant insensiblement des ordres empiriques qui lui sont prescrits par ses codes primaires, instaurant une première distance par rapport à eux, leur fait perdre leur transparence initiale, cesse de se laisser passivement traverser par eux, se déprend de leurs pouvoirs immédiats et invisibles, se libère assez pour constater que ces ordres ne sont peut-être pas les seuls possibles ni les meilleurs; de sorte qu'elle se trouve devant le fait brut qu'il y a, au-dessous de ses ordres spontanés, des choses qui sont en elles-mêmes ordonnables, qui appartiennent à un certain ordre muet, bref qu'il y a de l'ordre. Comme si, s'affranchissant pour une part de ses grilles linguistiques, perceptives, pratiques, la culture appliquant sur celles-ci une grille seconde qui les neutralise, qui, en les doublant, les font apparaître et les excluent en même temps, et se trouvait du même coup devant l'être brut de l'ordre. C'est au nom de cet ordre que les codes du langage, de la perception, de la pratique sont critiqués et rendus partiellement invalides. C'est sur fond de cet ordre, tenu pour sol positif, que se bâtiront les théories générales de l'ordonnance des choses et les interprétations qu'elle appelle. Ainsi entre le regard déjà codé et la connaissance réflexive, il y a une région médiane qui délivre l'ordre en son être même : c'est là qu'il apparaît, selon les cultures et selon les époques, continu et gradué ou morcelé et discontinu, lié à l'espace ou constitué à chaque instant par la poussée du temps, apparenté à un tableau de variables ou défini par des systèmes séparés de cohérences, ou se répondant en miroir, organisé autour de différences croissantes, etc. Si bien que cette région « médiane », dans la mesure où elle manifeste les modes d'être de l'ordre, peut se donner comme la plus fondamentale : antérieure aux mots, aux perceptions et aux gestes qui sont censés alors la traduire avec plus ou moins d'exactitude ou de bonheur (c'est pourquoi cette expérience de l'ordre, en son être massif et premier, joue toujours un rôle critique); plus solide, plus archaïque, moins douteuse, toujours plus « vraie » que les théories qui essaient de leur donner une forme explicite, une application exhaustive, ou un fondement philosophique. Ainsi dans toute culture entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinaires et les réflexions sur

l'ordre, il y a l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être. Dans l'étude que voici, c'est cette expérience qu'on voudrait analyser. Il s'agit de montrer ce qu'elle a pu devenir, depuis le XVII^e siècle, au milieu d'une culture comme la nôtre : de quelle manière, en remonant, comme à contre-courant, le langage tel qu'il était parlé, les êtres naturels tels qu'ils étaient perçus et rassemblés, les échanges tels qu'ils étaient pratiqués, notre culture a manifesté qu'il y avait de l'ordre, et qu'aux modalités de cet ordre les échanges devaient leurs lois, les êtres vivants leur régularité, les mots leur enchaînement et leur valeur représentative; quelles modalités de l'ordre ont été reconnues, posées, nouées avec l'espace et le temps, pour former le socle positif des connaissances telles qu'elles se déploient dans la grammaire et dans la philologie, dans l'histoire naturelle et dans la biologie, dans l'étude des richesses et dans l'économie politique. Une telle analyse, on le voit, ne relève pas de l'histoire des idées ou des sciences : c'est plutôt une étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir; sur fond de quel a priori historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt. Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfonçant leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une « archéologie »¹.

Or, cette enquête archéologique a montré deux grandes discontinuités dans l'épistémè de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique (vers le milieu du XVII^e siècle) et celle qui, au début du XIX^e marque le seuil de notre modernité. L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques. Nous avons beau avoir l'impression d'un mouvement presque ininterrompu de la ratio européenne depuis

1. Les problèmes de méthode posés par une telle « archéologie » seront examinés dans un prochain ouvrage.

la Renaissance jusqu'à nos jours, nous avons beau penser que la classification de Linné, plus ou moins aménagée, peut en gros continuer à avoir une sorte de validité, que la théorie de la valeur chez Comillac se retrouve pour une part dans le marginalisme du XIX^e siècle, que Keynes a bien senti l'affinité de ses propres analyses avec celles de Cartillon, que le propos de la Grammaire générale (tel qu'on le trouve chez les auteurs de Port-Royal ou chez Bauzée) n'est pas si éloigné de notre actuelle linguistique, — toute cette quasi-continuité au niveau des idées et des thèmes n'est sans doute qu'un effet de surface; au niveau archéologique, on voit que le système des positivités a changé d'une façon massive au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. Non pas que la raison ait fait des progrès; mais c'est que le mode d'être des choses et de l'ordre qui en les répartissant les offre au savoir a été profondément altéré. Si l'histoire naturelle de Tournefort, de Linné et de Buffon a rapport à autre chose qu'à elle-même, ce n'est pas à la biologie, à l'anatomie comparée de Cuvier ou à l'évolutionnisme de Darwin, c'est à la grammaire générale de Bauzée, c'est à l'analyse de la monnaie et de la richesse telle qu'on la trouve chez Law, chez Véron de Forbonnais ou chez Turgot. Les connaissances parviennent peut-être à s'engendrer, les idées à se transformer et à agir les unes sur les autres (mais comment? les historiens jusqu'à présent ne nous l'ont pas dit); une chose en tout cas est certaine : c'est que l'archéologie, s'adressant à l'espace général du savoir, à ses configurations et au mode d'être des choses qui y apparaissent, définit des systèmes de simultanéité, ainsi que la série des mutations nécessaires et suffisantes pour circonscrire le seuil d'une positivité nouvelle.

Ainsi l'analyse a pu montrer la cohérence qui a existé, tout au long de l'âge classique entre la théorie de la représentation et celles du langage, des ordres naturels, de la richesse et de la valeur. C'est cette configuration qui, à partir du XIX^e siècle, change entièrement; la théorie de la représentation disparaît comme fondamentalement général de tous les ordres possibles; le langage comme tableau spontané et quadrillage premier des choses, comme relais indispensable entre la représentation et les êtres, s'efface à son tour; une historicité profonde pénètre au cœur des choses, les isole et les définit dans leur cohérence propre, leur impose des formes d'ordre qui sont impliquées par la continuité du temps; l'analyse des échanges et de la monnaie fait place à l'étude de la production, celle de l'organisme prend le pas sur la recherche des caractères taxinomiques; et surtout le langage perd sa place privilégiée et devient à son tour une figure de l'histoire cohérente avec l'épaisseur de son passé. Mais à mesure que les choses s'enroulent sur elles-mêmes, ne demandant qu'à leur devenir le prin-

cipe de leur intelligibilité et abandonnant l'espace de la représentation, l'homme à son tour entre, et pour la première fois, dans le champ du savoir occidental. Étrangement, l'homme — dont la connaissance passe à des yeux naïfs pour la plus vieille recherche depuis Socrate — n'est sans doute rien de plus qu'une certaine déchirure dans l'ordre des choses, une configuration, en tout cas, dessinée par la disposition nouvelle qu'il a prise récemment dans le savoir. De là sont nées toutes les chimères des nouveaux humanismes, toutes les facilités d'une « anthropologie », entendue comme réflexion générale, mi-positive, mi-philosophique, sur l'homme. Réconfort cependant, et profond apaisement de penser que l'homme n'est qu'une invention récente, une figure qui n'a pas deux siècles, un simple pli dans notre savoir, et qu'il disparaîtra dès que celui-ci aura trouvé une forme nouvelle.

On voit que cette recherche répond un peu, comme en écho, au projet d'écrire une histoire de la folie à l'âge classique; elle a dans le temps les mêmes articulations, prenant son départ à la fin de la Renaissance et trouvant, elle aussi, au tournant du XIX^e siècle, le seuil d'une modernité dont nous ne sommes toujours pas sortis. Alors que dans l'histoire de la folie, on interrogeait la manière dont une culture peut poser sous une forme massive et générale la différence qui la limite, il s'agit d'observer ici la manière dont elle éprouve la proximité des choses, dont elle établit le tableau de leurs parentés et l'ordre selon lequel il faut les parcourir. Il s'agit en somme d'une histoire de la ressemblance : à quelles conditions la pensée classique a-t-elle pu réfléchir, entre les choses, des rapports de similitude ou d'équivalence qui fondent et justifient les mots, les classifications, les échanges? À partir de quel a priori historique a-t-il été possible de définir le grand damier des identités distinctes qui s'établit sur le fond brouillé, indéfini, sans visage et comme indifférent, des différences? L'histoire de la folie serait l'histoire de l'Autre, — de ce qui, pour une culture, est à la fois intérieur et étranger, donc à exclure (pour en conjurer le péril intérieur) mais en l'enfermant (pour en réduire l'altérité); l'histoire de l'ordre des choses serait l'histoire du Même, — de ce qui pour une culture est à la fois dispersé et apparenté, donc à distinguer par des marques et à recueillir dans des identités.

Et si on songe que la maladie est à la fois le désordre, la péril-leuse altérité dans le corps humain et jusqu'au cœur de la vie, mais aussi un phénomène de nature qui a ses régularités, ses ressemblances et ses types, — on voit quelle place pourrait avoir une archéologie du regard médical. De l'expérience-limite de l'Autre aux formes constitutives du savoir médical, et de celles-ci à l'ordre des choses et à la pensée du Même, ce qui s'offre à l'analyse archéologique, c'est tout le savoir classique, ou plutôt ce seul qui

nous sépare de la pensée classique et constitue notre modernité. Sur ce seuil est apparue pour la première fois cette étrange figure du savoir qu'on appelle l'homme, et qui a ouvert un espace propre aux sciences humaines. En essayant de remettre au jour cette profonde déviation de la culture occidentale, c'est à notre sol silencieux et naïvement immobile que nous rendons ses ruptures, son instabilité, ses failles; et c'est lui qui s'inquiète à nouveau sous nos pas.

CHAPITRE I

Les suivantes

I

Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé. Le bras qui tient le pinceau est replié sur la gauche, dans la direction de la palette; il est, pour un instant, immobile entre la toile et les couleurs. Cette main habile est suspendue au regard; et le regard, en retour, repose sur le geste arrêté. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume.

Non sans un système subtil d'esquives. En prenant un peu de distance, le peintre s'est placé à côté de l'ouvrage auquel il travaille. C'est-à-dire que pour le spectateur qui actuellement le regarde, il est à droite de son tableau qui, lui, occupe toute l'extrême gauche. A ce même spectateur, le tableau tourne le dos : on ne peut en percevoir que l'envers, avec l'immense châssis qui le soutient. Le peintre, en revanche, est parfaitement visible dans toute sa stature; en tout cas, il n'est pas masqué par la haute toile qui, peut-être, va l'absorber tout à l'heure, lorsque, faisant un pas vers elle, il se remettra à son travail; sans doute vient-il, à l'instant même, d'apparaître aux yeux du spectateur, surgissant de cette sorte de grande cage virtuelle que projette vers l'arrière la surface qu'il est en train de peindre. On peut le voir maintenant, en un instant d'arrêt, au centre neutre de cette oscillation. Sa taille sombre, son visage clair sont moyens du visible et de l'invisible : sortant de cette toile qui nous échappe, il émerge à nos yeux; mais lorsque bientôt il fera un pas vers la droite, en se dérochant à nos regards, il se trouvera placé juste en face de la toile qu'il est en train de peindre; il entrera dans cette région où son tableau,

négligé un instant, va, pour lui, redevenir visible sans ombre ni réticence. Comme si le peintre ne pouvait à la fois être vu sur le tableau où il est représenté et voir celui où il s'emploie à représenter quelque chose. Il règne au seuil de ces deux visibilitées incompatibles.

Le peintre regarde, le visage légèrement tourné et la tête penchée vers l'épaule. Il fixe un point invisible, mais que nous, les spectateurs, nous pouvons aisément assigner puisque ce point, c'est nous-mêmes : notre corps, notre visage, nos yeux. Le spectacle qu'il observe est donc deux fois invisible : puisqu'il n'est pas représenté dans l'espace du tableau, et puisqu'il se situe précisément en ce point aveugle, en cette cache essentielle où se dérobe pour nous-mêmes notre regard au moment où nous regardons. Et pourtant, cette invisibilité, comment pourrions-nous éviter de la voir, là sous nos yeux, puisqu'elle a dans le tableau lui-même son sensible équivalent, sa figure scellée? On pourrait en effet deviner ce que le peintre regarde, s'il était possible de jeter les yeux sur la toile à laquelle il s'applique; mais de celle-ci on n'aperçoit que la frame, les montants à l'horizontale, et, à la verticale, l'oblique du chevalet. Le haut rectangle monotone qui occupe toute la partie gauche du tableau réel, et qui figure l'envers de la toile représentée, restitue sous les espèces d'une surface l'invisibilité en profondeur de ce que l'artiste contemple : cet espace où nous sommes, que nous sommes. Des yeux du peintre à ce qu'il regarde, une ligne impérieuse est tracée que nous ne saurions éviter, une qui regardons : elle traverse le tableau réel et rejoint en avant de sa surface ce lieu d'où nous voyons le peintre qui nous observe; ce pointillé nous atteint inmanquablement et nous lie à la représentation du tableau.

En apparence, ce lieu est simple; il est de pure réciprocité : nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. Le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueilis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard

n'est stable, ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini. Et la grande toile retournée à l'extrême gauche du tableau exerce là sa seconde fonction : obstinément invisible, elle empêche que soit jamais repérable ni définitivement établi le rapport des regards. La fixité opaque qu'elle fait régner d'un côté rend pour toujours instable le jeu des métamorphoses qui au centre s'établit entre le spectateur et le modèle. Parce que nous ne voyons que cet envers, nous ne savons qui nous sommes, ni ce que nous faisons. Vus ou voyant? Le peintre fixe actuellement un lieu qui d'instant en instant ne cesse de changer de contenu, de forme, de visage, d'identité. Mais l'immobilité attentive de ses yeux renvoie à une autre direction qu'ils ont suivie souvent déjà, et que bientôt, à n'en pas douter, ils vont reprendre : celle de la toile immobile sur laquelle se trace, est tracé peut-être depuis longtemps et pour toujours, un portrait qui ne s'effacera jamais plus. Si bien que le regard souverain du peintre commande un triangle virtuel, qui définit en son parcours ce tableau d'un tableau : au sommet — seul point visible — les yeux de l'artiste; à la base, d'un côté, l'emplacement invisible du modèle, de l'autre la figure probablement esquissée sur la toile retournée.

Au moment où ils placent le spectateur dans le champ de leur regard, les yeux du peintre le saisissent, le contraignent à entrer dans le tableau, lui assignent un lieu à la fois privilégié et obligatoire, prélevent sur lui sa lumineuse et visible espèce, et la projettent sur la surface inaccessible de la toile retournée. Il voit son invisibilité rendue visible pour le peintre et transposée en une image définitivement invisible pour lui-même. Surprise qui est multipliée et rendue plus inévitable encore par un piège marginal. A l'extrême droite, le tableau reçoit sa lumière d'une fenêtre représentée selon une perspective très courte; on n'en voit guère que l'embrasure; si bien que le flux de lumière qu'elle répand largement baigne à la fois, d'une même générosité, deux espaces voisins, entrecroisés, mais irréductibles : la surface de la toile, avec le volume qu'elle représente (c'est-à-dire l'atelier du peintre, ou le salon dans lequel il a installé son chevalet), et en avant de cette surface le volume réel qu'occupe le spectateur (ou encore le site irréel du modèle). Et parcourant la pièce de droite à gauche, la vaste lumière dorée emporte à la fois le spectateur vers le peintre, et le modèle vers la toile; c'est elle aussi qui, en éclairant le peintre, le rend visible au spectateur et fait briller comme autant de lignes d'or aux yeux du modèle le cadre de la toile énigmatique

où son image, transportée, va se trouver enclose. Cette fenêtre extrême, partielle, à peine indiquée, libère un jour entier et mixte qui sert de lieu commun à la représentation. Elle équilibre, à l'autre bout du tableau, la toile invisible : tout comme celle-ci, en tournant le dos aux spectateurs, se replie contre le tableau qui la représente et forme, par la superposition de son envers visible sur la surface du tableau porteur, le lieu, pour nous inaccessible, où scintille l'Image par excellence, de même la fenêtre, pure ouverture, instaure un espace aussi manifeste que l'autre est celé; aussi commun au peintre, aux personnages, aux modèles, aux spectateurs, que l'autre est solitaire (car nul ne le regarde, pas même le peintre). De la droite, s'épanche par une fenêtre invisible le pur volume d'une lumière qui rend visible toute représentation; à gauche s'étend la surface qui esquive, de l'autre côté de sa trop visible trame, la représentation qu'elle porte. La lumière, en inondant la scène (je veux dire aussi bien la pièce que la toile, la pièce représentée sur la toile, et la pièce où la toile est placée), enveloppe les personnages et les spectateurs et les emporte, sous le regard du peintre, vers le lieu où son pinceau va les représenter. Mais ce lieu nous est dérobé. Nous nous regardons regardés par le peintre, et rendus visibles à ses yeux par la même lumière qui nous le fait voir. Et au moment où nous allons nous saisir transcrits par sa main comme dans un miroir nous ne pourrions reprendre de celui-ci que l'envers morne. L'autre côté d'une psyché.

Or, exactement en face des spectateurs — de nous-mêmes — sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'auteur a représenté une série de tableaux; et voilà que parmi toutes ces toiles suspendues, l'une d'entre elles brille d'un éclat singulier. Son cadre est plus large, plus sombre que celui des autres; cependant une fine ligne blanche le double vers l'intérieur, diffusant sur toute sa surface un jour malaisé à assigner; car il ne vient de nulle part, sinon d'un espace qui lui serait intérieur. Dans ce jour étrange apparaissent deux silhouettes et au-dessus d'elles, un peu vers l'arrière, un lourd rideau de pourpre. Les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur. Celui-ci au contraire s'ouvre sur un espace en recul où des formes reconnaissables s'étagent dans une clarté qui n'appartient qu'à lui. Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contentent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer. En dépit de son éloignement, en dépit de l'ombre qui l'entoure. Mais ce n'est pas un tableau : c'est un miroir. Il offre enfin cet enchantement

du double que refusaient aussi bien les peintures éloignées que la lumière du premier plan avec la toile ironique.

De toutes les représentations que représente le tableau, il est la seule visible; mais nul ne le regarde. Debout à côté de sa toile, et l'attention toute tirée vers son modèle, le peintre ne peut voir cette glace qui brille doucement derrière lui. Les autres personnages du tableau sont pour la plupart tournés eux aussi vers ce qui doit se passer en avant, — vers la claire invisibilité qui borde la toile, vers ce balcon de lumière où leurs regards ont à voir ceux qui les voient, et non vers ce creux sombre par quoi se ferme la chambre où ils sont représentés. Il y a bien quelques têtes qui s'offrent de profil : mais aucune n'est suffisamment détournée pour regarder, au fond de la pièce, ce miroir désolé, petit rectangle luisant, qui n'est rien d'autre que visibilité, mais sans aucun regard qui puisse s'en emparer, la rendre actuelle, et jour du fruit, mûr tout à coup, de son spectacle.

Il faut reconnaître que cette indifférence n'a d'égalé que la sienne. Il ne reflète rien, en effet, de ce qui se trouve dans le même espace que lui : ni le peintre qui lui tourne le dos, ni les personnages au centre de la pièce. En sa claire profondeur, ce n'est pas le visible qu'il mire. Dans la peinture hollandaise, il était de tradition que les miroirs jouent un rôle de redoublement : ils répétaient ce qui était donné une première fois dans le tableau, mais à l'intérieur d'un espace irréel, modifié, rétréci, recourbé. On y voyait la même chose que dans la première instance du tableau, mais décomposée et recomposée selon une autre loi. Ici le miroir ne dit rien de ce qui a été déjà dit. Sa position pourtant est à peu près centrale : son bord supérieur est exactement sur la ligne qui partage en deux la hauteur du tableau, il occupe sur le mur du fond (ou du moins sur la part de celui-ci qui est visible) une position médiane; il devrait donc être traversé par les mêmes lignes perspectives que le tableau lui-même; on pourrait s'attendre qu'un même atelier, un même peintre, une même toile se disposent en lui selon un espace identique; il pourrait être le double parfait.

Or, il ne fait rien voir de ce que le tableau lui-même représente. Son regard immobile va saisir au-devant du tableau, dans cette région nécessairement invisible qui en forme la face extérieure, les personnages qui y sont disposés. Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard. Mais cette invisibilité qu'il surmonte n'est pas celle du caché : il ne contourne pas un obstacle, il ne détourne pas une perspec-

tive, il s'adresse à ce qui est invisible à la fois par la structure du tableau et par son existence comme peinture. Ce qui se reflète en lui, c'est ce que tous les personnages de la toile sont en train de fixer, le regard droit devant eux; c'est donc ce qu'on pourrait voir si la toile se prolongeait vers l'avant, descendant plus bas, jusqu'à envelopper les personnages qui servent de modèles au peintre. Mais c'est aussi, puisque la toile s'arrête là, donnant à voir le peintre et son atelier, ce qui est extérieur au tableau, dans la mesure où il est tableau, c'est-à-dire fragment rectangulaire de lignes et de couleurs chargé de représenter quelque chose aux yeux de tout spectateur possible. Au fond de la pièce, ignoré de tous, le miroir inattendu fait luire les figures que regarde le peintre (le peintre en sa réalité représentée, objective, de peintre au travail); mais aussi bien les figures qui regardent le peintre (en cette réalité matérielle que les lignes et les couleurs ont déposée sur la toile). Ces deux figures sont aussi inaccessibles l'une que l'autre, mais de façon différente : la première par un effet de composition qui est propre au tableau; la seconde par la loi qui préside à l'existence même de tout tableau en général. Ici, le jeu de la représentation consiste à amener l'une à la place de l'autre, dans une superposition instable, ces deux formes de l'invisibilité, — et de les rendre aussitôt à l'autre extrémité du tableau — à ce pôle qui est le plus hautement représenté : celui d'une profondeur de reflet au creux d'une profondeur de tableau. Le miroir assure une métathèse de la visibilité qui entame à la fois l'espace représenté dans le tableau et sa nature de représentation; il fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible.

Étrange façon d'appliquer au pied de la lettre, mais en le retournant, le conseil que le vieux Pachero avait donné, paraît-il, à son élève, lorsqu'il travaillait dans l'atelier de Séville : « L'image doit sortir du cadre. »

II

Mais peut-être est-il temps de nommer enfin cette image qui apparaît au fond du miroir, et que le peintre contemple en avant du tableau. Peut-être vaut-il mieux fixer une bonne fois l'identité des personnages présents ou indiqués, pour ne pas nous embrouiller à l'infini dans ces désignations flottantes, un peu abstraites, toujours susceptibles d'équivoques et de

dédoulements : « le peintre », « les personnages », « les modèles », « les spectateurs », « les images ». Au lieu de poursuivre sans terme un langage fatalement inadéquat au visible, il suffirait de dire que Vélasquez a composé un tableau; qu'en ce tableau il s'est représenté lui-même, dans son atelier, ou dans un salon de l'Escurial, en train de peindre deux personnages que l'infante Margerite vient contempler, entourée de duègnes, de suivantes, de courtisans et de nains; qu'à ce groupe on peut très précisément attribuer des noms : la tradition reconnaît ici doña Maria Agustina Sarmiente, là-bas Niéto, au premier plan Nicolaso Pertusato, bouffon italien. Il suffirait d'ajouter que les deux personnages qui servent de modèles au peintre ne sont pas visibles, au moins directement; mais qu'on peut les apercevoir dans une glace; qu'il s'agit à n'en pas douter du roi Philippe IV et de son épouse Marianna.

Ces noms propres formeraient d'utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre, et avec lui la plupart des personnages du tableau. Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut maintenir non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche. C'est peut-être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture, petit à petit, allumera ses clartés.

Il faut donc feindre de ne pas savoir qui se reflétera au fond de la glace, et interroger ce reflet au ras de son existence.

D'abord il est l'envers de la grande toile représentée à gauche. L'envers ou plutôt l'endroit, puisqu'il montre de face ce qu'elle cache par sa position. De plus, il s'oppose à la fenêtre et la renforce. Comme elle, il est un lieu commun au tableau et à ce

qui lui est extérieur. Mais la fenêtre opère par le mouvement continu d'une effusion qui, de droite à gauche, réunit aux personnages attentifs, au peintre, au tableau, le spectacle qu'ils contemplent; le miroir, lui, par un mouvement violent, instantané, et de pure surprise, va chercher en avant du tableau ce qui est regardé, mais non visible, pour le rendre, au bout de la profondeur fictive, visible mais indifférent à tous les regards. Le pointillé impérieux qui est tracé entre le reflet et ce qu'il reflète coupe à la perpendiculaire le flux latéral de la lumière. Enfin — et c'est la troisième fonction de ce miroir — il jouxte une porte qui s'ouvre comme lui dans le mur du fond. Elle découpe elle aussi un rectangle clair dont la lumière mate ne rayonne pas dans la pièce. Ce ne serait qu'un aplat doré, s'il n'était creusé vers l'extérieur, par un battant sculpté, la courbe d'un rideau et l'ombre de plusieurs marches. Là commence un corridor; mais au lieu de se perdre parmi l'obscurité, il se dissipe dans un éclatement jaune où la lumière, sans entrer, tourbillonne sur elle-même et repose. Sur ce fond, à la fois proche et sans limite, un homme détache sa haute silhouette; il est vu de profil; d'une main, il retient le poids d'une tenture; ses pieds sont posés sur deux marches différentes; il a le genou fléchi. Peut-être va-t-il entrer dans la pièce; peut-être se borne-t-il à épier ce qui se passe à l'intérieur, content de surprendre sans être observé. Comme le miroir, il fixe l'envers de la scène : pas plus qu'au miroir, on ne prête attention à lui. On ne sait d'où il vient; on peut supposer qu'en suivant d'incertains corridors, il a contourné la pièce où les personnages sont réunis et où travaille le peintre; peut-être était-il lui aussi, tout à l'heure, sur le devant de la scène dans la région invisible que contemplant tous les yeux du tableau. Comme les images qu'on aperçoit au fond du miroir, il se peut qu'il soit un émissaire de cet espace évident et caché. Il y a cependant une différence : il est là en chair et en os; il surgit du dehors, au seuil de l'aire représentée; il est indubitable — non pas reflet probable mais irruption. Le miroir, en faisant voir, au-delà même des murs de l'atelier, ce qui se passe en avant du tableau, fait osciller, dans sa dimension sagittale, l'intérieur et l'extérieur. Un pied sur la marche, et le corps entièrement de profil, le visiteur ambigu entre et sort à la fois, dans un balancement immobile. Il répète sur place, mais dans la réalité sombre de son corps, le mouvement instantané des images qui traversent la pièce, pénètrent le miroir, s'y réfléchissent et en rejaillissent comme des espèces visibles, nouvelles et identiques. Pâles, minuscules, ces silhouettes dans la glace sont récusées par la haute et solide stature de l'homme qui surgit dans l'embrasure de la porte.

Mais il faut redescendre du fond du tableau vers le devant de la scène; il faut quitter ce pourtour dont on vient de parcourir la volute. En partant du regard du peintre, qui, à gauche, constitue comme un centre décalé, on aperçoit d'abord l'envers de la toile, puis les tableaux exposés, avec au centre le miroir, puis la porte ouverte, de nouveaux tableaux, mais dont une perspective très aiguë ne laisse à voir que les cadres dans leur épaisseur, enfin à l'extrême droite la fenêtre, ou plutôt l'échancrure par où se déverse la lumière. Cette coquille en hélice offre tout le cycle de la représentation : le regard, la palette et le pinceau, la toile innocente de signes (ce sont les instruments matériels de la représentation), les tableaux, les reflets, l'homme réel (la représentation achevée, mais comme affranchie de ses contenus illusoirs ou véritables qui lui sont juxtaposés); puis la représentation se dénoue : on n'en voit plus que les cadres, et cette lumière qui baigne de l'extérieur les tableaux, mais que ceux-ci en retour doivent reconstituer en leur espèce propre tout comme si elle venait d'ailleurs, traversant leurs cadres de bois sombre. Et cette lumière, on la voit en effet sur le tableau qui semble sourdre dans l'interstice du cadre; et de là elle rejoint le front, les pommettes, les yeux, le regard du peintre qui tient d'une main la palette, de l'autre le fin pinceau... Ainsi se ferme la volute, ou plutôt, par cette lumière, elle s'ouvre.

Cette ouverture, ce n'est plus comme dans le fond, une porte qu'on a tirée; c'est la largeur même du tableau, et les regards qui y passent ne sont pas d'un visiteur lointain. La frise qui occupe le premier et le second plan du tableau représente — si on y comprend le peintre — huit personnages. Cinq d'entre eux, la tête plus ou moins inclinée, tournée ou penchée, regardent à la perpendiculaire du tableau. Le centre du groupe est occupé par la petite infante, avec son ample robe grise et rose. La princesse tourne la tête vers la droite du tableau, alors que son buste et les grands volants de la robe fuient légèrement vers la gauche; mais le regard se dirige bien d'aplomb dans la direction du spectateur qui se trouve en face du tableau. Une ligne médiane partageant la toile en deux volets égaux passerait entre les deux yeux de l'enfant. Son visage est au tiers de la hauteur totale du tableau. Si bien que là, à n'en pas douter, réside le thème principal de la composition; là, l'objet même de cette peinture. Comme pour le prouver et le souligner mieux encore, l'auteur a eu recours à une figure traditionnelle : à côté du personnage central, il en a placé un autre, agenouillé et qui le regarde. Comme le donateur en prière, comme l'Ange saluant la Vierge, une gouvernante à genoux tend les mains

vers la princesse. Son visage se découpe selon un profil parfait. Il est à la hauteur de celui de l'enfant. La duègne regarde la princesse et ne regarde qu'elle. Un peu plus sur la droite, une autre suivante, tournée elle aussi vers l'infante, légèrement inclinée au-dessus d'elle, mais les yeux clairement dirigés vers l'avant, là où regardent déjà le peintre et la princesse. Enfin deux groupes de deux personnages : l'un est en retrait, l'autre composé de nains, est au tout premier plan. Dans chaque couple, un personnage regarde en face, l'autre à droite ou à gauche. Par leur position et par leur taille, ces deux groupes se répondent et forment doublet : derrière, les courtisans (la femme, à gauche, regarde vers la droite); devant, les nains (le garçon qui est à l'extrême droite regarde à l'intérieur du tableau). Cet ensemble de personnages, ainsi disposés, peut constituer, selon l'attention qu'on porte au tableau ou le centre de référence que l'on choisit, deux figures. L'une serait un grand X; au point supérieur gauche, il y aurait le regard du peintre, et à droite celui du courtisan; à la pointe inférieure, du côté gauche, il y a le coin de la toile représentée à l'envers (plus exactement le pied du chevalet); du côté droit, le nain (sa chaussure posée sur le dos du chien). Au croisement de ces deux lignes, au centre de l'X, le regard de l'infante. L'autre figure serait plutôt celle d'une vaste courbe; ses deux bornes seraient déterminées par le peintre à gauche et le courtisan de droite — extrémités hautes et reculées; le creux, beaucoup plus rapproché, coïnciderait avec le visage de la princesse, et avec le regard que la duègne dirige vers lui. Cette ligne souple dessine une vasque, qui tout à la fois enserme et dégage, au milieu du tableau, l'emplacement du miroir.

Il y a donc deux centres qui peuvent organiser le miroir, selon que l'attention du spectateur papillote et s'attache ici ou là. La princesse se tient debout au milieu d'une croix de Saint-André qui tourne autour d'elle, avec le tourbillon des courtisans, des suivantes, des animaux et des bouffons. Mais ce pivotement est figé. Figé par un spectacle qui serait absolument invisible si ces mêmes personnages, soudain immobiles, n'offraient comme au creux d'une coupe la possibilité de regarder au fond d'un miroir le double imprévu de leur contemplation. Dans le sens de la profondeur, la princesse se superpose au miroir; dans celui de la hauteur, c'est le reflet qui se superpose au visage. Mais la perspective les rend très voisins l'un de l'autre. Or, de chacun d'eux jaillit une ligne inévitable; l'une issue du miroir franchit toute l'épaisseur représentée (et même davantage puisque le miroir troue le mur du fond et fait naître derrière lui un autre espace); l'autre est plus courte; elle vient du regard de l'enfant et ne traverse que le premier plan. Ces deux

lignes sagittales sont convergentes, selon un angle très aigu et le point de leur rencontre, jaillissant de la toile, se fixe à l'avant du tableau, là à peu près d'où nous le regardons. Point douteux puisque nous ne le voyons pas; point inévitable et parfaitement défini cependant puisqu'il est prescrit par ces deux figures maîtresses, et confirmé de plus par d'autres pointillés adjacents qui naissent du tableau et eux aussi s'en échappent.

Qu'y a-t-il enfin en ce lieu parfaitement inaccessible puisqu'il est extérieur au tableau, mais prescrit par toutes les lignes de sa composition? Quel est ce spectacle, qui sont ces visages qui se reflètent d'abord au fond des prunelles de l'infante, puis des courtisans et du peintre, et finalement dans la clarté lointaine du miroir? Mais la question aussitôt se dédouble : le visage que réfléchit le miroir, c'est également celui qui le contemple; ce que regardent tous les personnages du tableau, ce sont aussi bien les personnages aux yeux de qui ils sont offerts comme une scène à contempler. Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé, et dont les deux moments sont dénoués aux deux angles du tableau : à gauche la toile retournée, par laquelle le point extérieur devient pur spectacle; à droite le chien allongé, seul élément du tableau qui ne regarde ni ne bouge, parce qu'il n'est fait, avec ses gros reliefs et la lumière qui joue dans ses poils soyeux, que pour être un objet à regarder.

Ce spectacle-en-regard, le premier coup d'œil sur le tableau nous a appris de quoi il est fait. Ce sont les souverains. On les devine déjà dans le regard respectueux de l'assistance, dans l'étonnement de l'enfant et des nains. On les reconnaît, au bout du tableau, dans les deux petites silhouettes que fait miroiter la glace. Au milieu de tous ces visages attentifs, de tous ces corps parés, ils sont la plus pâle, la plus irréelle, la plus compromise de toutes les images : un mouvement, un peu de lumière suffiraient à les faire s'évanouir. De tous ces personnages en représentation, ils sont aussi les plus négligés, car nul ne prête attention à ce reflet qui se glisse derrière tout le monde et s'introduit silencieusement par un espace insoupçonné; dans la mesure où ils sont visibles, ils sont la forme la plus frêle et la plus éloignée de toute réalité. Inversement, dans la mesure où, résidant à l'extérieur du tableau, ils sont retirés en une invisibilité essentielle, ils ordonnent autour d'eux toute la représentation; c'est à eux qu'on fait face, vers eux qu'on se tourne, à leurs yeux qu'on présente la princesse dans sa robe de fête; de la toile retournée à l'infante et de celle-ci au nain jouant à l'extrême droite, une courbe se dessine (ou

encore, la branche inférieure de l'X s'ouvre) pour ordonner à leur regard toute la disposition du tableau, et faire apparaître ainsi le véritable centre de la composition auquel le regard de l'enfante et l'image dans le miroir sont finalement soumis.

Ce centre est symboliquement souverain dans l'anecdote, puisqu'il est occupé par le roi Philippe IV et son épouse. Mais surtout, il l'est par la triple fonction qu'il occupe par rapport au tableau. En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons). Ces trois fonctions « regardantes » se confondent en un point extérieur au tableau : c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation. Dans cette réalité même, il ne peut pas ne pas être invisible. Et cependant, cette réalité est projetée à l'intérieur du tableau, — projetée et diffractée en trois figures qui correspondent aux trois fonctions de ce point idéal et réel. Ce sont : à gauche le peintre avec sa palette à la main (auto-portrait de l'auteur du tableau); à droite le visiteur, un pied sur la marche prêt à entrer dans la pièce; il prend à revers toute la scène, mais voit de face le couple royal, qui est le spectacle même; au centre enfin, le reflet du roi et de la reine, parés, immobiles, dans l'attitude des modèles patients.

Reflet qui montre naïvement, et dans l'ombre, ce que tout le monde regarde au premier plan. Il restitue comme par enchantement ce qui manque à chaque regard : à celui du peintre, le modèle que recopie là-bas sur le tableau son double représenté; à celui du roi, son portrait qui s'achève sur ce versant de la toile qu'il ne peut percevoir d'où il est; à celui du spectateur, le centre réel de la scène, dont il a pris la place comme par éfraction. Mais peut-être, cette générosité du miroir est-elle feinte; peut-être cache-t-il autant et plus qu'il ne manifeste. La place où trône le roi avec son épouse est aussi bien celle de l'artiste et celle du spectateur : au fond du miroir pourraient apparaître — devraient apparaître — le visage anonyme du passant et celui de Vélasquez. Car la fonction de ce reflet est d'attirer à l'intérieur du tableau ce qui lui est intimement étranger : le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie. Mais parce qu'ils sont présents dans le tableau, à droite et à gauche, l'artiste et le visiteur ne peuvent être logés dans le miroir : tout comme le roi apparaît au fond de la glace dans la mesure même où il n'appartient pas au tableau.

Dans la grande volute qui parcourait le périmètre de l'atelier,

depuis le regard du peintre, sa palette et sa main en arrêt jusqu'aux tableaux achevés, la représentation naissait, s'accomplissait pour se défaire à nouveau dans la lumière; le cycle était parfait. En revanche, les lignes qui traversent la profondeur du tableau sont incomplètes; il leur manque à toutes une partie de leur trajet. Cette lacune est due à l'absence du roi, — absence qui est un artifice du peintre. Mais cet artifice recouvre et désigne une vacance qui, elle, est immédiate : celle du peintre et du spectateur quand ils regardent ou composent le tableau. C'est que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit, — malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits. Tout autour de la scène sont déposés les signes et les formes successives de la représentation; mais le double rapport de la représentation à son modèle et à son souverain, à son auteur comme à celui à qui on en fait offrande, ce rapport est nécessairement interrompu. Jamais il ne peut être présent sans reste, fût-ce dans une représentation qui se donnerait elle-même en spectacle. Dans la profondeur qui traverse la toile, la creuse fictivement, et la projette en avant d'elle-même, il n'est pas possible que le pur bonheur de l'image offre jamais en pleine lumière le maître qui représente et le souverain qu'on représente.

Peut-être y a-t-il, dans ce tableau de Vélasquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été élié. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.

Chapitre 1 : Alain Didier Weill, « Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes ». Denoël 2003

La problématique du cours de philosophie au second semestre porte sur le langage que nous allons considérer comme lieu de reterritorialisation. Nous avons vu précédemment que l'homme se définit par le langage ; il nous faut maintenant aborder la langue comme le lieu naturel qui nous permet d'articuler des sons et dès lors de faire sens. La langue est aussi un lieu symbolique de passage dedans-dehors et vice versa. L'acquisition du langage et du pouvoir de représentation qui l'accompagne s'avère être une étape décisive dans le processus qui permet au nouveau-né de devenir humain à part entière, c'est-à-dire de manière accomplie.

L'homme ne peut donc être au monde immédiatement comme l'animal. A. Didier Weill dira que l'homme ne peut plus habiter naturellement son corps ou son image. Bataille disait : « L'animal est dans le monde comme l'eau est dans l'eau ». Pour l'homme c'est l'inverse, entre nous et le monde, il y a un sas qui sera pris en charge par le langage et la fonction symbolique. Ce qui veut encore dire que nous ne pouvons appréhender le monde totalement, il ne peut y avoir de satisfaction absolue et totale.

L'homme est donc un être vivant destiné au langage, il est langage dans l'articulation même de la langue. Ainsi Lacan a-t-il considéré que l'inconscient est structuré comme un langage car le fait d'être humain implique des structures de bases inaliénables. Dès la naissance, l'enfant qui entend des sons fait le tri. Bien sûr il entendait déjà au sein du ventre maternel, mais c'était du dedans. A la naissance, il devra s'organiser dans le sens d'une double force - la pulsion de vie et la pulsion de mort- et c'est le désir qui le mobilisera en définitive. Le langage humain démarre à partir de l'oubli, c'est-à-dire à partir de ce qui est refoulé. Par le refoulement originnaire (le doigt de l'ange sur la bouche de l'enfant) l'homme perd nécessairement le rapport immédiat au monde. De la même manière, il lui faut rompre avec la mère car le langage naît de la perte de l'unité fusionnelle.

Fin XIX^e siècle, Freud découvrit par ses patients que d'une manière générale l'on souffre de ce qui est refoulé. Et ce qui est refoulé, c'est ce qui a été oublié.

Lors de la conférence portant sur la folie donnée par J. P. Beine, il fut question de cette part inconnue (inconsciente) que l'on peut également nommer « grand autre », qui tire les ficelles et qui en quelque sorte tyrannise la conscience. La psychanalyse freudienne donnera l'occasion au patient souffrant de « se dire ». Le langage peut dès lors être considéré comme mode d'accès au monde refoulé. Freud chercha à mettre son patient dans les meilleures conditions pour qu'il puisse dire, tout dire, se dire. Ainsi, Freud recourt au langage pour que l'homme trouve la liberté absolue du dire.

Avec Lacan, expliquait J. P. Beine, les méthodes de la linguistique et le structuralisme firent comprendre que le patient est l'analysant, c'est-à-dire celui qui parle et qui fait le travail d'analyse. Comprendons donc qu'en aucune façon nous ne pouvons échapper au fait que nous sommes des êtres parlants, c'est-à-dire toujours en manque et en état d'angoisse.

C'est de cet état consubstantiel à notre nature que nous tirons notre faculté de penser. Considérons donc que la psychanalyse comme de la même manière l'anthropologie post moderne donne la parole à l'autre.

Pour Lacan le sujet humain est le parlêtre. C'est par l'autre que l'enfant vient au langage. Le langage est donc le lieu de l'autre sur lequel il nous faut à notre tour trouver un territoire. De cet autre, nous recevons notre possibilité de prendre la parole. Et c'est parce que la mère est assez folle, expliquait J. P. Beine, que l'enfant est invité à parler. C'est parce qu'elle y croit, que la mère donne l'occasion à son enfant de s'investir dans la grande comédie humaine.

La parole est ce qui doit sortir : « cause toujours » dira Lacan. C'est ainsi que pour J. P. Beine il est toujours question de cause quand on parle, la parole s'adressant à un autre. Le verbe est donc bien la condition humaine par excellence.

Revenons à la thèse d'A. Didier Weill, qui nous donne à comprendre comment les artistes tels les peintres, musiciens, danseurs, poètes..., nous ramènent au plus près de cet événement primordial. Selon A. Didier Weill, il y aurait pour eux une quête de l'inouï, de l'immatériel, de l'impondérable ou encore de l'inénarrable. L'auteur de « Lila et la lumière de Vermeer » inaugure son analyse à l'aide d'un exemple tiré de son expérience de psychanalyste.

L'auteur prend le cas d'une cantatrice qui se plaignait auprès de lui d'une différence entre ce qui l'unifiait et la transformait par le chant, d'une part et de l'autre, lui était enlevé quand elle prenait la parole. Cette femme se sentait donc désunie quand elle prenait la parole, quand par contre, en chantant devant un public, elle se sentait devenir belle. Elle tentait de comprendre par l'analyse comment le chant pouvait la transfigurer, grâce au chant quelque chose en elle advenait.

Pourquoi la parole lui soustrayait-elle ce que le chant lui donnait ? Pourquoi était-elle unifiée par le chant alors qu'elle était dissociée par la parole qui tendait à supprimer toute continuité entre son image externe et le lieu d'intériorité d'où elle provenait ? Ce clivage entre ce qui, d'elle, pouvait se faire voir et ce qui, d'elle, tendait à se faire entendre, lui donnait le sentiment de devoir obéir à ce commandement : « Sois belle et tais-toi. » La cruauté de ce commandement, qu'elle trouvait ridicule, la prédisposait à vivre l'aliénation suivante : ou bien elle parlait et avait le sentiment de flétrir aussitôt sa beauté car, sans qu'elle comprenne pourquoi, sa parole lui paraissait porteuse d'un mensonge contaminant la vérité de son image ; ou bien elle préservait l'éclat de son image mais il lui fallait alors se taire.

Elle avait été amenée, à cet égard, à baptiser du nom de « Lila » cette « chose » qu'elle avait « en propre » : « Lila » était devenue, pour elle, le nom qu'elle avait donné à cette part d'elle-même dont elle ne savait rien, sinon qu'elle était cette part, la plus réelle d'elle-même, qui avait droit de cité quand elle chantait et qui se trouvait, tout au contraire, exilée aussitôt que, sortant du monde sonore, elle avait à entrer dans le monde de la pure visibilité où elle apparaissait alors comme belle au regard des hommes.

P. 14, 15

D'une autre façon, cette femme vécut une seconde fois la découverte de soi, cette fois lors d'une visite à New York de la rétrospective Vermeer. Face à la « Laitière » les couleurs de Vermeer la ravirent de telle manière qu'elle sentit jaillir une lumière qui littéralement l'éclaira. Le flux lumineux, comme le flux de la voix, explique A. Didier Weill, dépasse, excède tout savoir et toute limite. Ainsi ce qui ne peut être pensé ou connu peut être approché par le chant et la lumière. Il se pourrait donc que l'on puisse exister en dehors de la symétrie du regard, ou encore en dehors du regard de l'autre, car au regard de l'autre immanquablement je donne une image de moi qui dépend d'un certain nombre de facteurs mais qui jamais ne me révèlent intimement ou qui ne dévoilent la part d'irréductibilité qui me revient. Pour le psychanalyste à l'école des artistes il y aurait quelque chose qui existe (existe) en dehors du regard objectivant de celui qui regarde et de celui qui se prête au regard de l'autre. Cette femme fit par expérience personnelle la découverte de l'inouï et de l'invisible. L'enjeu de cette expérience est lié à l'art comme ouverture de sens à la manière phénoménologique. La démarche artistique ou le jugement esthétique que l'on trouve déjà dans « La critique de la faculté de juger » de Kant donne à comprendre que la connaissance peut être mise entre parenthèse, afin de faire apparaître la chose vue ou entendue en tant qu'elle se manifeste. Il est alors question du laisser-être de la chose. Sous l'emprise de l'œuvre d'art, cette femme parvenait à s'ouvrir, se laisser être librement, mais une fois le charme rompu, elle existait sous le regard de l'autre et ne parvenait plus à sortir du cadre ; elle était figée, maladroite, coupable, elle se sentait emprisonnée.

Elle avait découvert que si Vermeer, en éclairant « Lila », avait permis à celle-ci de parler, c'est que celle qui chantait pouvait aussi parler. Le flux lumineux de la peinture l'avait instruite de l'existence d'un réel qui, en conjoignant secrètement ce qui, en elle, était inouï et invisible, avait porté à l'être une chose, ni belle ni laide, qui était tout simplement l'aptitude à exister.

Elle venait, en somme, consulter un psychanalyste car elle voulait convertir la vie que le flux pulsionnel tirait du son et de la lumière en une existence désirante et parlante : elle voulait que la parole qui s'était, brièvement, ouverte puisse ne pas se refermer. P. 23

A même l'acte de parole, il y a l'activité de penser soumise au discontinu et à la mauvaise conscience. C'est cette même conscience qui a honte, qui doute et qui souffre. L'art procure une mise entre parenthèse de cette conscience et favorise dès lors une sortie hors du système de communication réglé par la parole. La danse par exemple serait un moment événement privilégiant la conjonction du voir et de l'entendre. L'œil devient oreille et vice versa. Pour le psychanalyste il est donc question de la pulsion invoquante et de la pulsion scopique qui font correspondre deux illimités. Les arts du spectacle, par la mise en jeu et en œuvre du son, de la lumière et du corps, par le rythme et la musique nous portent vers des expériences transcendant toutes limites.

Il s'agit pour nous de comprendre la différence entre le discontinu et le continu. Grâce à l'expérience artistique du chant, de la peinture, de la danse..., la thèse psychanalytique trouve toute son intelligibilité et sa pertinence car il s'agit de comprendre le désir pour l'homme de chercher de l'illimité et une écoute sans limites.

Une écoute que M. Heidegger dans « Acheminement vers la parole » lie au déploiement de la parole.

Comprenons comment Heidegger en suivant Hölderlin considère la parole comme la fleur de la bouche. Hölderlin tenta de réconcilier par le langage poétique, les deux pôles nature-culture opposés par la pensée moderne. Il est, par cette vocation post-romantique, le représentant le plus pointu de la quête d'une unité fondamentale. Pour retrouver le dialogue avec le monde, Hölderlin fit appel aux potentialités inouïes de la langue ; Heidegger chemina dans les pas d'Hölderlin pour être son principal défenseur. Pour lui, Hölderlin aurait renoué avec l'essence de la poésie, il l'aurait fondée à nouveau dans le temps d'un présent authentique. Par la parole « fleurit la terre à la rencontre de la floraison du ciel ». Par le dire poétique, le monde apparaît en son laisser-être. Il y a ouverture et élargissement de nos possibilités de compréhension intellectuelle, sensitive, inconsciente... (voir à ce sujet le texte de Heidegger en annexe)

La psychanalyse met en évidence l'existence d'un événement immémorable que le discours mythique ou religieux s'est approprié. Il s'agit du refoulement primaire que Freud aurait mis en évidence et par la suite pris en charge par une théorie du refoulement secondaire. Freud analysera la pulsion humaine à partir d'un discours qui pour A. Didier Weill est lié aux Lumières, c'est-à-dire qu'il considère que ce qui caché par le refoulement est remémorable et atteignable par celui qui cherche dans son histoire personnelle. Tandis que Lacan considère que ce qui caché par le refoulement est anhistorique et immémorable. L'approche que Freud nous donnera de l'art sera dès lors assez classique. Il s'agit de comprendre l'activité artistique comme apaisement du désir refoulé. Lacan pousse beaucoup plus loin la compréhension de l'enjeu artistique. L'art est alors considéré comme retour au continu, comme un saut dionysiaque. Ainsi, la poussée constante de la pulsion originaire trouve une forme dans l'art, elle passe à la représentation. Ce passage est l'événement qui permet tous les entrecroisements fini-infini, continu-discontinu, représentation-présentation...

Toujours est-il qu'au-delà de l'éternelle tension entre l'art classique et l'art baroque, qu'au-delà de l'opposition entre un Freud classique et un Lacan baroque, il demeure que ce conflit – qui renvoie à celui du discontinu et du continu – est une des façons de penser la division même du sujet : division qui le dispose, sur le plan sonore, à devoir articuler l'antinomie de la consonne discontinue et de la voyelle continue. Et, sur le plan visuel, à devoir articuler l'antinomie entre la ligne, qui limite, et la couleur irradiante qui ne connaît aucune limite.

Notre hypothèse quant à l'institution de cette division est celle-ci : le sujet n'advient comme parlant qu'en tant que divisé dans un *rapport* au réel qui serait à la fois d'ordre baroque et d'ordre classique. Le sujet serait dans un rapport « baroque » au réel par l'intermédiaire du temps anhistorique de la poussée constante de la pulsion. Son rapport « classique » au réel serait fondé par l'interdit de jouissance qui, par l'intermédiaire de la ligne visuelle et de la consonne sonore, limiterait la constance anhistorique du flux pulsionnel. En introduisant, par ce travail de limitation, une entrée dans le temps historique et dans le discernement des objets du monde, l'objet advient comme cause de l'apparition du désir inconscient.

P.85

La division du sujet serait ainsi la dimension par laquelle le sujet sera, dans sa face « baroque », exposé à la jouissance, et, dans sa face « classique », exposé au désir inconscient.

Cette division est celle même qui sépare notre visage de notre face spéculaire : alors que, par sa structure de continuum illimité, le visage s'apparente à l'ordre baroque, la structure de la face spéculaire, en tant que délimitée par le contour d'une ligne qui interrompt le flux lumineux, s'apparente à l'ordre classique. À cet égard la face est comparable, mais non identique, à un masque qui viendrait voiler le visage : le masque est, en effet, dissociable de ce qu'il voile tandis que l'image spéculaire peut être tellement associée à ce qu'elle voile qu'elle détient le pouvoir de révéler – sans s'annuler pour autant – ce qu'il y a derrière le voile. Les auto-portraits de Rembrandt en sont une manifestation patente.

L'exploit réalisé par l'artiste qui parvient à trouver le point de nouage entre la face et le visage tient à cette capacité de prendre en charge ce que le traumatisme a défait pour refaire autrement les choses.

P. 86

D'une autre manière, en suivant Levinas, A. Didier Weill définit le visage humain par la rencontre entre deux illimités : « le visage serait ainsi ce réel humain illimité qui, excédant toute signification, n'est rencontrable que dans une expérience de sidération ».

La pulsion originaire et le refoulement primaire qui l'accompagne définissent l'homme et son avènement dans le monde. L'événement-avènement de l'homme qui vient au monde s'inscrit à même le visage. Pour Levinas, Lacan et enfin A. Didier Weill, le visage humain est le lien d'entrecroisement du fini et de l'infini...

Il ne me semble pas trahir la pensée de Levinas en supposant que l'apparition du visage² renvoie à cette absolue nouveauté introduite par ce nouveau venu qu'est le nouveau-né et dont le visage, étonné, regarde et écoute ce nouveau venu qu'est, pour lui, le monde¹.

L'absolue passivité du nouveau-né est cette disposition par laquelle l'humain à venir offre, dans sa finitude, un lieu d'inscription à l'Autre dans ce qu'il a d'infini. N'est-ce pas cette disposition à l'infinitude qui nous laisse comme intimidé quand nous faisons face au visage du nouveau-né : il est le lieu d'une faiblesse absolue mais cette faiblesse s'inverse à travers ce commandement irrésistible qui nous est signifié par cette trace d'infini qui ne finit pas de nous dire : « Ce qui s'est inscrit en moi te dépasse et te met en face de ce qu'il t'est impossible de posséder ou d'anéantir. »

P. 30, 31.

Pour comprendre ce passage, A. Didier Weill se réfère à l'origine de la tragédie. Le premier acteur tragique fut celui qu'on arracha au chœur chantant et dansant du dithyrambe attique. La séparation occasionna un changement de position. Le premier acteur fut mis face aux autres, il fut placé en position de dialogue. C'est ainsi qu'il quitta la fusion origininaire du chœur. Il devient celui qui passa du chant à la parole. C'est ainsi que la fusion de l'un fut interrompue et que la communion extatique fut amputée d'un membre. Celui-ci advient à la parole, il fut appelé le maudit, c'est-à-dire celui qui profane l'extase musicale par la parole.

Presque de la même manière, on pourrait interpréter la naissance de l'enfant. Le nouveau né quitte son lieu d'origine d'où provient la sonate maternelle, et reçoit son nom du père, il devient alors récepteur de la parole paternelle. Comprendons ce retournement comme un premier passage de la musique origininaire à la parole universelle.

La musique appartient donc bien au domaine de la continuité et ce bien qu'elle produise des écarts sonores. De même le danseur quitte le langage courant pour se laisser gagner par le continuum. Il s'agit d'une autre présence auprès des choses.

« Quand je danse je

continue à voir les objets du monde, je vois par exemple cette table, cette chaise, ce portemanteau, mais ils ne sont plus distingués les uns des autres de la même façon, comme si le temps anhistorique que me fait découvrir la musique remaniait les rapports qu'entretiennent les objets entre eux, les mettaient en continuité les uns avec les autres de la même façon que l'arc-en-ciel met en voisinage différentes couleurs sans pour autant que celles-ci soient distinguées par des limites puisqu'elles sont en continuité les unes avec les autres. J'ai alors l'impression que ces objets colorés ne dépendent plus de ma pensée et qu'ils vivent indépendamment d'elle, animés de leur propre vie, d'un même flux continu que je reçois comme eux et qui me pousse à danser. » P. 38

Au départ, il y a l'intraductible et l'inouï, qui par l'intervention de l'échange symbolique devient représentable : alors le monde s'éclaire, le jour se sépare de la nuit, « devient discernable à la vue, à l'instant où il devient sonore ».

Au départ, il y a le chaos duquel l'homme doit s'arracher : c'est ainsi que les vibrations sonores et lumineuses d'origine vont être filtrées dans l'inconscient. Il s'agit du premier remaniement symbolique, ce premier tri fait disparaître le réel de base et porte le reste à la signifiante. C'est alors que l'excitation externe devient excitation interne. Nous voici à l'origine de la pulsion qui est oubli du réel vibratoire origininaire. De cet oubli nous gardons des traces ombilicales sur le corps. Ces traces d'oubli authentique sont des lieux qui nous rapportent à l'inouï et à l'invisible. Par ses trous le visage humain, est cette réserve de sens que l'art peut transfigurer. Comprendons donc que l'art transfigure, il donne un autre visage au monde et à l'homme. Celui-ci est gagné (réceptivité) parce qu'il voit ou entend ; et cette expérience du plaisir esthétique s'enregistre sur le visage transfiguré.

Quand par exemple « lumière » est traduit par le nom « jour », l'homme accède à la clarté du signifié qui lui permet de distinguer le jour et la nuit, mais cette clarté implique un oubli de la lumière signifiante. Cet oubli est salutaire car pourrions-nous parler si nous étions aveuglés par l'excès lumineux ? Autre chose est la démarche de l'artiste : en travaillant avec la pure signifiante, il ose regarder en face le réel du visage. P.42

Voilà pourquoi le visage échappe toujours à toute tentative de capture, parce qu'il y a quelque chose dans le visage humain d'illimité et d'infini. La preuve en est donnée par le fait que le visage est troué par des ombilics, il est donc le lieu du corps humain le plus perméable au dedans comme au dehors.

Le visage étonné que l'infans porte sur ce nouveau venu qu'est, pour lui, le monde, pose une question : voit-il le monde structuré de façon classique par des lignes qui limitent et délimitent le flux des couleurs environnantes, ou voit-il ces couleurs comme un flux baroque irradiant, excédant toutes limites¹ ?

1. Cette distinction du classique et du baroque est, par exemple, mise en évidence par ce qui est mis en jeu par l'homme qui marche et l'homme qui danse. Le mouvement de l'homme qui marche est réglé par une causalité qui n'a rien d'énigmatique : il va quelque part, à un lieu de rendez-vous délimitable, le monde étant limité par la contrainte de discontinuités spatiales. L'homme qui danse n'est pas mû par le même mouvement, car ce qui le meut est la pulsion invoquante dionysiaque. Ce vers quoi il va n'est pas délimité par la structure temporo-spatiale mais seulement indiqué par un geste – du doigt, du pied – qui est invocation d'une altérité qui n'a pas de nom. P.43

Il y a encore moyen de retrouver la quête esthétique en s'intéressant à la complémentarité de l'absence et de la présence du sens et des limites. D'habitude nous préférons trouver refuge dans le dire de la connaissance, c'est-à-dire dans la représentation et la maîtrise de soi. Nous cherchons pour être sauvé du doute à être délivré du poids de l'existence et du continuum. Le doute peut dès lors être considéré comme le fait d'assumer l'existence de manière éthique. L'éthique se situe entre deux courants animant la conduite humaine. L'éthique se trouve au-delà des différences et du dualisme.

— Cette chose, baroque, habitée d'une pensée illimitée n'advient à l'existence que lorsqu'elle reçoit du dire un interdire qui, en la limitant, lui donne la possibilité d'advenir dans une forme classique sonore ou visuelle : de la même façon que la consonne, en limitant le flux continu de la voyelle, permet à celle-ci de s'appuyer sur cette limite pour redevenir dans la scansion du rythme, la ligne, en interrompant le flux lumineux de la couleur, permet à celle-ci d'agir, en retour, par la transgression de son irradiation.

P. 92

Comprenons donc bien quelle est l'importance du langage et plus spécialement du langage poétique. Celui-ci se situe dans l'entre deux du signifiant-signifié, et du continu-discontinu. Le poète est le passeur de ce pouvoir.

Recommençons : Au départ il n'y aurait que du rythme, c'est-à-dire des vibrations sonores et lumineuses.

Cette perte de rapport « naturel » au monde tient à ce qu'entre l'homme et son objet s'est interposé le filet du langage qui n'autorise plus l'accès immédiat à l'objet. Cet objet doit, en effet, passer par la médiation du filet : de la même façon que le pêcheur ramène le poisson grâce à son filet, l'homme ne rencontrera ses objets que s'il dispose pour cela d'un filet symbolique, fait de nœuds produisant des trous. P. 103

Il y a aussi en nous une part maudite et silencieuse qui peut faire l'objet d'une fascination. Notre horreur et notre attirance pour la monstruosité prouvent que nous sommes des êtres finis, donc pas complètement achevés, pas totalement humanisés. Nous ne sommes pas

totallement définissables, par la loi symbolique et la parole. Parce que l'homme est finitude, les limites qui le contiennent ne sont pas étanches. A. Didier Weill parle d'une porosité essentielle qui fait passer du continu dans le discontinu et vice versa. Cette idée nous mènera d'une part à l'œuvre de G. Bataille, d'autre part elle nous permet déjà de retrouver dans sa meilleure intelligibilité le yin et le yang attendant à la pensée chinoise.

Retrouvons la magie musicale qui est capable de nous transformer en nous faisant connaître un double sentiment : un état de bonheur et un état de nostalgie. Le pouvoir nostalgique occasionné par une petite note de musique transporte l'auditeur dans une présence signifiante. L'auditeur est récepteur d'un autre. Ce qui fait que l'effet de la musique est symbolisant parce qu'elle n'est pas symbolisable.

Si elle n'est pas symbolisable (vous ne pouvez pas l'inscrire, vous ne pouvez pas retenir en vous l'effet éminemment fugace qu'elle vous produit), elle est par contre symbolisante : elle vous ouvre à l'effet de tous les autres signifiants, comme si elle en était le mot de passe ; sous l'impact de la Note bleue, le monde se met à vous parler, les choses à avoir du sens : les signifiants de la chaîne inconsciente, de muets qu'ils étaient, se réveillent et se mettent, ainsi causés par la Note bleue, à vous faire la causette.

P. 149

La musique met son auditeur en attente d'un moment ultime qui fera éclater le sens dans un double mouvement de l'un et de l'autre, du continu et du discontinu. C'est alors que pour Didier Weill l'auditeur invoqué se transforme en sujet invoquant, et que la parole adressée à l'auditeur devient la parole du sujet adressée au monde.

La musique est ainsi ce temps hors temps qui, d'une note à l'autre, de manière souveraine, fait passer l'auditeur sur le bord des limites. L'auditeur est alors habité par la musique parce que le message de l'autre atteint son propre fond indicible.

De l'un à l'Autre ou plutôt de l'Autre à l'Un, quelque chose ne passe pas : c'est très précisément cette perte qui fait que vous pouvez entendre l'Autre, l'entendre même parfaitement, sans pour autant pouvoir causer de là où il vous cause.

Cela nous renvoie au fait qu'en tant qu'êtres de parole nous ne sommes pas assimilables à notre capacité d'« écoute », nous ne pouvons pas dire tout ce que nous entendons, quelque chose meurt en chemin, grâce à quoi, d'ailleurs, ce que nous avons entendu reste inépuisable. Si cela n'était pas ainsi, il y aurait la possibilité de considérer comme garantie de vérité le fait de parler au nom de celui qui dit. P. 160

Alain Didier-Weill

DU MÊME AUTEUR

ESSAIS

- Les Trois Temps de la Loi*, Seuil, 1996
Invocations – Dionysos, saint Paul et Freud, Calmann-Lévy, 1998
Quartier Lacan (Entretiens), Denoël, 2001
Inconsciente freudiano e Transmissao da psicanalise
Jorge Zahar Editor, 1992
Lacan e a clinica psicanalitica, Contra Capa, 1995
Nota azul Freud, Lacan e a Arte, Contra Capa, 1997
Freud : relacion con el judaismo, el cristianismo
Homo Sapiens Ediciones, 1998

THÉÂTRE

- Pol, Lattès, 1981
Les Trois Cases blanches, Le Coq Héron, 1982
L'Heure du thé chez les Pendlebury, Actes Sud, 1992
Jimmy, Grater, 2001
Vienne, 1913, Les Carnets de psychanalyse (à paraître, 2003)
Come Back Dionysos, Éd. du Paradoxe (à paraître, 2003)

Lila et la lumière
de Vermeer

La psychanalyse à l'école des artistes

DENOËL

Alors le temps s'arrête et, dans cette suspension temporelle, on peut faire l'hypothèse que ce qui se passe est une sorte de commémoration de l'acte fondateur de l'inconscient en tant qu'arraché au réel par une symbolisation primordiale poussant à l'étreinte impossible de deux vides. Il ne s'agit pas là d'une sublimation du sexuel, mais d'une expérience du « sublime » à travers l'expérience d'une Autre jouissance.

LA NOTE BLEUE ¹

1. Texte initialement publié dans la revue *Ornicar*, n° 8, en 1976, avec comme sous-titre : « De quatre temps subjectivants dans la musique ». Écrit à la même époque que le précédent, ce texte peut être considéré comme une deuxième « contribution à la question de la pulsion invoquante ».

De quelle magie la musique tire-t-elle ce pouvoir de vous transporter d'un lieu à un autre ? Du point où vous étiez avant de prendre ce moyen de transport, vous voilà en cet autre point après un étrange voyage dont je voudrais essayer de délinéer les méandres.

Pour faire saillir ces méandres, qui sont autant de temps logiques, je prends, comme point de départ, ce qu'il en est de l'émotion musicale : vous n'êtes pas sans avoir remarqué, lorsqu'il se trouve que l'émotion musicale vous envahit, qu'elle suscite en vous deux mouvements, deux « états d'âme » dont nous pourrions, provisoirement, dire qu'ils réalisent la conjugaison d'un état de bonheur et d'un état de nostalgie psychique.

Si nous ne sommes pas encore en mesure de trancher sur la nature de cette jouissance nostalgique, remarquez pour l'instant que l'état de jouissance que développera la note de musique qui, en vous, fera mouche, sera, sans jamais être monotone, toujours issu de la même note : elle vous sera déchue aussi bien d'une chansonnette que du piano de Mozart ou du saxo du Lester Young.

Baptisons cette note qui fait mouche et nommons-la de cette métaphore colorée, la « Note bleue », qui vint un jour à Delacroix pendant qu'il entendait jouer Chopin.

Que cette Note bleue, dont nous repérons un des caractères structuraux dans le fait qu'elle est, pour l'inconscient, toujours la même, doive être articulée à ce qu'il en est de la répétition ne fait aucun doute. Elle conjugue en effet le paradoxe de produire un effet qui, tout en étant identique à lui-même, ne s'impose par aucun des caractères de la contrainte de répétition : autant l'automatisme de répétition freudien est vécu dans cette pesanteur de non-sens qui, arrachant le sujet de sa dimension temporelle, l'éjecte de ce qu'il y a de si énigmatique dans la présence du « présent », autant la Note bleue détient le pouvoir de véhiculer le sujet dans le sens et la présence. Pouvoir de préserver, de prémunir le sujet de l'ennui, du monotone, comme si la jouissance conférée par cette Note bleue le prémunissait de la perception de sa répétition. Cette perception deviendrait-elle sensible qu'aussitôt la Note bleue, tombant dans le champ de la rengaine, signerait son déclin signifiant tant il est vrai qu'un signifiant peut, si on le maltraite, si on en mésuse, perdre son pouvoir d'évocation : mise au pas, rentrée dans l'ordre du refrain, la Note bleue ne serait plus qu'une note décolorée de la gamme chromatique. Sa sonorité ne vous laisserait plus, alors, que le souvenir du moment où vous étiez sonné par elle.

Pour explorer quel sens il convient de donner à cette possibilité d'usure du signifiant, remarquez qu'une fois déchue de sa couleur, la Note bleue vous offre prise : vous pouvez vous en saisir en la chantonnant, la prendre et la reprendre en la fredonnant alors qu'elle échappe à toute mainmise possible tant qu'elle a gardé sa « couleur » bleue : la jouissance dont elle est grosse ne vous sera pas recelée par le fait que vous la chantiez vous-même, cette jouissance, vous n'y pourrez accéder que par l'intermédiaire d'un Autre qui doit être réel et dont vous serez l'auditeur absolument dépen-

dant en ceci que c'est uniquement par la médiation de sa présence réelle que vous aurez un accès possible à la Note bleue. Qu'il y ait une interruption des vibrations sonores qui la supportent, l'enchantement cessera aussitôt et il ne sera pas plus en votre pouvoir de prolonger imaginaiement, en vous, l'effet de cette Note que de la reproduire comme si vous aviez pu la graver sur quelque microsilicon mnésique pour en avoir la disposition ; cette fugitive ne se garde pas. Même si elle est, quelque part, dans votre discothèque, elle ne se donnera à vous que pour autant qu'elle s'échappe aussitôt. Cette impossibilité de la tenir en captivité fait de vous son captif : comme si le pouvoir qu'elle avait sur vous tenait à son ininscriptibilité même.

Si elle n'est pas symbolisable (vous ne pouvez pas l'inscrire, vous ne pouvez pas retenir en vous l'effet éminemment fugace qu'elle vous produit), elle est par contre symbolisante : elle vous ouvre à l'effet de tous les autres signifiants, comme si elle en était le mot de passe ; sous l'impact de la Note bleue, le monde se met à vous parler, les choses à avoir du sens : les signifiants de la chaîne inconsciente, de muets qu'ils étaient, se réveillent et se mettent, ainsi causés par la Note bleue, à vous faire la causette.

Cette Note bleue vous évoque, bien sûr, ce qui dans l'amour est en jeu : si, pour l'amoureux, le monde entier, la moindre feuille qui frémit, le moindre reflet, se mettent à prendre sens, c'est qu'il y a quelque part pour lui un être aimé dont le pouvoir symbolisant, tient, comme celui de la Note bleue, au fait de pouvoir marquer la limite absolue du sens et d'appeler à la dimension de son au-delà.

La nature du mode d'articulation de la Note bleue avec ses voisines diachroniques mérite de nous retenir : si vous écoutez, par exemple, une improvisation de jazz véritablement inspirée, vous ne manquerez pas d'être frappé par le

fait que l'enchaînement des notes par lesquelles vous vous laissez porter vous conduit, sans doute possible, et quel que soit leur mode propre de cheminement, vers un point fixe dont il n'est pas trop de dire qu'elles ont comme la préscience, le pré-sentiment : si le point d'explosion du sens, de rupture temporelle qu'est la Note bleue est, ainsi, annoncé par les notes antécédentes, ne serions-nous pas en droit d'opposer à l'effet d'après-coup repéré par Freud dans le discours articulé un effet d'« avant-coup » propre au discours musical ?

En ce sens la Note bleue n'est pas tant ce qui va donner, par effet rétroactif, son sens au début de la phrase musicale : elle est réalisation de la promesse dont le discours était porteur ; elle est la confirmation du savoir supposé par la ligne diachronique.

Si on voulait comparer une improvisation musicale à une architecture on pourrait dire qu'elle est soutenue par une poutre maîtresse dont la particularité serait de n'être pas encore là, de n'être qu'à venir.

Tout se passe comme si, dans l'improvisation, le créateur tendait vers cette poutre maîtresse ou, plus précisément, comme s'il était appelé par elle, ne faisait que répondre à son appel. Cette formulation a l'intérêt de faire sentir que ce à quoi a affaire le musicien est de reconnaître le chemin qui doit le mener au point précis où l'auditeur a à s'aboyer. Point qui préexiste mais d'une préexistence dont il a, paradoxalement, la paternité, comme si, posant les germes d'une existence à venir, il créait chez l'auditeur une forme d'attente qui a le caractère de l'espoir : espoir dans la réalisation d'une promesse à laquelle il se serait follement engagé en tant que créateur : je reconnais, étant donné ce que je suis en train de dire, que tu es en droit d'attendre de

moi que je trouve ce dont je te fais supposer l'existence : la Note bleue.

Que la Note bleue soit attendue ne veut pas dire qu'elle ne surprendra pas l'auditeur. Certes elle ne le surprendra pas selon la modalité du mot d'esprit repéré par Freud dans ce double mouvement de « sidération et lumière ». Mais ce point de « sidération » ne signifie pas que la jouissance du mot d'esprit ne soit pas en deçà de la jouissance de la Note bleue en ceci que cette dernière, n'étant pas radicalement inattendue, se redouble de la découverte qu'il n'est pas vain d'espérer la jouissance.

La Note bleue n'introduit pas qu'à la jouissance d'elle-même mais aussi, analogiquement, au plaisir préliminaire de la jouette amoureuse, à la dimension d'une promesse de jouissance.

Ce qui se passe pour vous dans l'instant de réalisation de cette promesse est de nature à nous permettre d'articuler ce qu'il en est de la dialectique du sujet et de l'Autre : n'étant plus, dans ce temps fort d'éclatement de sens, ni l'Un ni l'Autre, nous avons à nous demander de quel lieu, en tant qu'auditeur, vous fonctionniez avant ce temps d'explosion ? Étiez-vous l'Un ou l'Autre ?

L'Un ou l'Autre ?

Je souhaiterais montrer que, à l'inverse du mot d'esprit, l'auditeur de musique est instantanément l'Un et l'Autre. Si nous voulons délinéer la structure de cette instantanéité, nous ne pouvons pas faire autrement que de repérer un certain nombre de temps logiques.

Dans un premier temps logique, vous êtes l'Autre : l'Autre du sujet auditeur de la création musicale.

Prenons comme support provisoire ce qui se passe dans le mot d'esprit : il n'y a de mot d'esprit, comme tel, qu'entériné par le rire de l'Autre nous dit Freud, dans une perspective qu'il nous faut élargir car, en ne faisant de cet Autre qu'un pur auditeur, il laisse tomber la dimension de son désir, c'est-à-dire qu'il ne se demande pas pourquoi on ne fait pas de mots d'esprit, ou de lapsus, avec n'importe qui. En l'occurrence, réduire l'Autre à une simple présence dont le rire va vous signaler que vous venez d'y faire mouche revient à le cantonner dans une position de pur récepteur et à passer à côté de sa dimension d'émetteur : émetteur du désir inconscient.

Si pour Freud le rire de l'Autre signale au sujet qu'il vient de rencontrer un bon entendeur de son désir inconscient, auquel il répond par un salut reconnaissant, nous devons, à l'inverse, considérer qu'un mot d'esprit ne fusera du sujet de l'inconscient que s'il y a, dans la présence Autre à laquelle il est confronté, quelque chose qui permette la naissance de ce trait. C'est parce que ce quelque chose est le désir inconscient que nous pouvons avancer qu'à la jouissance induite chez l'Autre par le mot du sujet se mêle, au-delà d'une reconnaissance du savoir inconscient, une reconnaissance, au sens figuré, d'en avoir été la cause : l'Auditeur jouit moins d'avoir été « a-musé » que de se découvrir la « muse » du sujet.

L'Autre, reconnaissant dans le mot du sujet une réponse donnée à la question de son désir inconscient, voit donc cette question promue au rang de l'actualité. Il manifeste sa satisfaction par un rire auquel répondra – point peu retenu par Freud – le rire du sujet : le sujet, point fondamental, va, en effet, rire de son propre mot dans l'après-coup.

Ce que le sujet manifeste par son rire c'est la joie de la découverte d'une articulation inconsciente apparaissant soudainement possible entre le désir de l'Autre et son désir

du sujet. Comme si l'instant où le rire s'emparait à son tour de lui fonctionnait comme une commémoration de ce temps de franchissement où, échappant à l'assujettissement du désir de l'Autre il naissait à son propre désir.

Pointons au passage que nous avons là une piste sûre pour aborder ce qu'il en est du réel du père pour que le signifiant du Nom du Père puisse opérer et mener le sujet au terme de la castration symbolique ; si l'hypothèse selon laquelle le mot d'esprit serait comme une reproduction en « miniature » du processus de la castration symbolique – en ceci qu'il ouvre au sujet le chemin de son désir – posons que la réussite de cette ouverture tient à ce qui se passe dans l'Autre, en l'occurrence dans cette possibilité manifestée par l'Autre de pouvoir rire, de pouvoir jouir du signifiant de l'enfant.

Approfondir cette question nous ferait certainement découvrir que la mise en jeu du signifiant du Nom du Père n'est pas sans nécessiter ce réel du père qu'est son aptitude à pouvoir rire.

Il y a là, entre le père et le fils, deux jouissances hétérogènes qui circulent : l'une est jouissance de l'Autre en ce qu'elle est jouissance du signifiant qui lui manque et dont le sujet lui fait présent en s'en manifestant comme l'auteur. L'Autre est jouissance du sujet en ce qui se met en perspective pour lui non pas un signifiant mais le plus étrange des objets : l'objet lacanien dit a.

L'asymétrie de ces jouissances se marque dans les décalages pas seulement logiques, mais chronologiques, qui scandent les enchaînements dialectiques de l'Autre et du sujet. Repérons quatre temps dans cette dialectique du mot d'esprit :

1^{er} temps : présence et pesée du désir de l'Autre ;

2^e temps : réponse du sujet au 1^{er} temps : production du mot ;

3^e temps : réponse de l'Autre en tant qu'auditeur au 2^e temps : rire ;

4^e temps : réponse du sujet au 3^e temps : rire.

Quittons maintenant le champ du mot d'esprit pour revenir à notre question préliminaire : en tant que mélomane entendons-nous comme sujet ou comme Autre¹ ?

La difficulté d'abord du champ musical tient, en partie, à ce fait que les quatre temps logiques repérables dans le mot d'esprit se supportent d'une référence chronologique qui n'a plus lieu d'être dans le champ de la musique : ici ces quatre temps, s'ils existent, ne sauraient être que simultanés.

C'est dans cette perspective que le mélomane que vous êtes est, dans un premier temps logique : l'Autre. Si telle musique vous saisit c'est qu'entendant en elle une réponse à la question qui vous habite devient, d'avoir pu susciter une telle réponse, vivante. Sa présence que vous ignorez se rappelle à vous par le fait qu'un autre que vous, le sujet musicien, prouve qu'il en a reçu l'appel.

Cependant la production du sujet musicien ne fait pas que vous rendre sensible la présence de votre désir inconscient, elle vous dit bien autre chose encore : en l'occurrence, que votre désir n'est pas angoissant. Là gît une des sources de votre jouissance en tant qu'Autre : un sujet, le créateur de musique, vous témoigne de ce que la présence du désir de l'Autre que vous êtes peut ne pas fonctionner pour lui comme surmoi angoissant. C'est même, ici, exac-

1. J'avais pris le parti, dans l'intervention au Séminaire de Lacan dont on trouve le texte ci-avant (« Quand la musique vous entend... »), de soutenir que l'auditeur était dans la position du sujet. Dans ce texte, au contraire, je proposais de comprendre que l'auditeur est dans la position de l'Autre.

tement le contraire qui se produit car, si dans le *che vuoi* ? la question formulée par l'Autre laisse le sujet sans réponse, ici, le sujet vous donnant réponse fait surgir en vous la présence d'une question se révélant être non pas stérilisante mais fécondante pour le sujet : s'il y a ainsi, en vous, quelque chose qui est perdu pour vous-même et qui insuffle la parole au sujet, avançons que vous vous découvrirez donner à ce sujet ce que vous n'avez pas. Nous reconstruisons dans cette formulation la façon dont Lacan désigne l'amour. C'est précisément de pouvoir réaliser une telle conjonction à l'amour que votre désir n'est pas angoissant pour le sujet. Qu'y a-t-il en effet d'angoissant dans le surmoi ? Ce n'est pas tant que l'Autre attende quelque chose dont vous ne savez rien, c'est plutôt vous qui vivez l'Autre comme vous imputant la possibilité de reconnaître, et de lui octroyer, cette « chose » qu'il attend de vous. Mais, si cet Autre supposé vous désire se conjugue en un Autre supposé vous aimer, vous ne lui imputez plus d'attendre de vous un objet censé pouvoir combler ce désir : de n'être que « a », cause du désir de l'Autre, vous ne pouvez en être, dans le même temps, l'objet d'assouvissement.

On peut, à cet égard, opposer deux types de désir siégeant dans l'Autre : un désir aliénant, angoissant, visant l'objectalisation du sujet, et un désir désaliénant visant la division du sujet.

Quel est donc ce désir dont la nature, contre nature, est de ne pas viser l'autre comme objet mais comme sujet divisé ? Est-ce la barre du sujet qui soutient ce désir de l'Autre ? Ou est-ce le désir de l'Autre qui crée la barre du sujet en suscitant la fulgurance du mot d'esprit¹ ?

1. Autre façon de poser la question : la musique crée-t-elle ou révèle-t-elle la barre du sujet ? La suscite-t-elle ou la re-suscite-t-elle ?

Ces deux questions n'en font, en fait, qu'une, si l'on formule que le désir de l'Autre se soutient de la barre du sujet en tant qu'elle est à venir, pas encore là, comme notre Note bleue. En ce sens le désir de l'Autre est à la fois créateur de la barre du sujet en même temps qu'il s'en soutient.

C'est dans le mouvement même qui suscite l'intérêt de l'Autre pour le trou du sujet qu'il faut voir celui du sujet pour le trou de l'Autre, encore qu'il n'y ait nulle symétrie dans cet intéressement mutuel : en effet, si le sujet s'intéresse à sa propre barre, la barre qu'il y a dans l'Autre n'est pas une question pour lui ; elle n'est question que pour le sujet qui se trouve, parfois, en position de pouvoir y apporter une réponse.

Si nous avons repéré le point de culmination de cette réponse dans ce qu'un peintre de génie a nommé, à propos d'un musicien génial, la Note bleue, c'est que la magie de cet instant me paraît tenir à ce qu'il concrétise le fait que la seule rencontre possible entre l'Autre et le sujet est de « conjuguer », pour un instant mis entre parenthèses (l'interruption du flux temporel), leur seul dénominateur commun : l'objet a ; ils ne peuvent se rencontrer que dans la reconnaissance du don de ce qu'ils n'ont pas. Ce qu'à d'inestimable la trouvaille de la Note bleue est qu'à l'insatiable de la demande elle est la seule réponse qui sache n'être ni oui ni non : elle est commémoration d'un acte psychique fondateur, d'une naissance. C'est en cela que la renaissance à laquelle nous invite la musique doit être comprise comme une authentique transmutation subjective.

Pour aborder le deuxième temps il faut tirer les conséquences de ce que toute musique qui nous touche conjugue un état de bonheur avec un état de nostalgie. Mais qu'est-ce que la nostalgie ? Et qui vise-t-elle ?

Si l'insondable nostalgie qui filtre de la voix de Billie Holiday vous remplit de bonheur, c'est qu'elle ne vous fait pas entendre une détresse qui vous porterait à la plaine. Sa voix ne vous évoque pas la position d'un sujet au rebut, dépité par un Autre sourd et indifférent à sa quête, bien au contraire. L'Autre qui est présentifié par sa voix vous apparaît comme un Autre déchiré d'un amour impossible pour elle, qui secondairement la déchire et fait d'elle, au-delà d'un sujet aimé, un sujet aimant. Saut dans l'aimance, induit par l'assomption de cette déchirure qui lui arrache ces accents déchirants qui vous déchireront d'autant plus sûrement qu'ils vous sont destinés puisque cet Autre c'est vous.

La modalité par laquelle vous est révélé que cet Autre c'est vous est tout à fait essentielle en ce qu'elle est le pivot de votre accession à une autre position : celle du sujet.

S'il vous arrive, en effet, d'être bouleversé par ce qui vous apparaît de si « familier ¹ » dans cette nostalgie musicale, ce n'est pas que vous la reconnaissiez : c'est que vous êtes reconnu par elle. Comme si, tout d'un coup, l'auditeur qu'il y avait en vous passait de l'autre côté et se mettait à vous écouter. À écouter cet impossible amour qui, d'être ainsi révélé à vous-même, va prendre l'envol d'un amour de transfert : de ce que ce ne soit plus vous qui entendiez la musique mais elle qui se mette à vous entendre, vous dispose à la constituer comme sujet supposé savoir sur lequel vous transférez votre amour.

Le terme de transfert doit évoquer ici la bascule topologique qui a fait osciller l'auditeur de la position de l'Autre à celle du sujet. Alors qu'au premier temps logique le musi-

1. Remarquez à ce propos ce que nous disions plus haut de l'angoisse : cette « familiarité » ne s'accompagne pas d'« inquiétante étrangeté ».

cion apportait à l'auditeur une réponse faisant surgir l'antécédence d'une question, en un deuxième temps cette réponse significative va topologiquement s'inverser et se constituer comme la question à partir de laquelle l'auditeur, assigné à se constituer comme sujet, prend en charge cette question significative qui devient donc sienne.

Dans cette identification, l'auditeur — c'est le troisième temps — réalise cette articulation inconsciente de l'aimé à l'aimant où Lacan repère l'essence du transfert : l'auditeur invoqué se « transfère » en sujet invoquant.

Dans ce point de bascule se réalise l'in vraisemblable conjonction entre ce qui peut être entendu et ce qui peut être dit : point de conjonction d'où la parole du monde adressée à l'auditeur devient parole du sujet adressée au monde.

Si, en ce point topologique, la musique « vous » parle, c'est dans un double sens, aussi bien topologique (sens centripète et centrifuge à la fois) que signifiant : on pourrait encore dire que la signification éclate en vous, avec son cortège de jouissance, quand vous ne pouvez plus dire d'où vient le Signifiant qui vous traverse : sens centrifuge, sens centripète ? Les signifiants que vous entendez, qui vous parlent, c'est aussi vous qui les parlez, qui les dites. En tout cas si ce n'est pas tout à fait vous, ç'aurait pu être » vous. Nous revenons sur ce conditionnel passé deuxième forme.

Un dernier temps se produit avec l'émergence de la Note bleue : introduisant l'explosion, l'interruption temporelle, elle crée les conditions de renaissance du temps, de « réembryonnage » de la pulsation rythmique.

On pourrait provisoirement avancer que ce point de bascule qui est à l'œuvre dans la musique est le point de conjonction brûlant d'où s'articulent, de façon impensable mais non impensante, le temps et l'espace.

Cliniquement, le fait indiscutable que la musique puisse rendre à un sujet, qui en a perdu la disposition, l'usage du signifiant, s'articule avec ce point pivot de la musique autour duquel nous repérons la métamorphose du message de l'Autre en message du sujet.

Le sujet parlant que nous voyons ainsi se former au champ de l'Autre est situable comme oscillant entre deux possibilités : la première, qui est celle d'un cheminement le long de la route du temps, structurée par les notes de la mélodie, butera sur la seconde qui est cette déroute du temps, ce point d'explosion de la signification harmonique qui s'abolit avec la Note bleue.

Par route du temps j'entends cette dimension de la musique qui, vous prenant par la main, vous fait passer d'une note à l'autre et sauter l'intervalle avec cette assurance souveraine qui vous dit que vous ne tomberez pas entre deux, que vous ne serez pas « laissé tomber ». De saut en saut vous êtes tenu, soutenu, vous vous laissez porter, voire transporter.

Ces sauts qui ne sont d'ailleurs pas tous les mêmes, certains sont de puces d'autres de sauterelles. Ils ne vous font pas tant sauter « dans » le temps qu'ils ne font sauter le temps « en » vous : le flux temporel dont vous sentez alors l'écoulement vous habite de telle façon que c'est moins vous que lui, qui répond « présent ». En cela, il vous octroie le plus beau des « présents » : « le » présent.

Si j'ai choisi de dire, du temps musical, qu'il pouvait vous « habiter », c'est pour marquer le fait qu'il ne vous « possède pas ». Ni qu'il vous hante¹.

1. Cette question de la hantise peut être posée pour le créateur : Schumann s'enfuyant dans la forêt, hanté par une musique comme une maison peut l'être par un revenant. Quant à la possession par la musique (la transe vaudou par exemple), elle pose une autre question.

Être habité, au sens où je l'entends ici, par la musique, c'est, au contraire, toucher du doigt ce point énigmatique, où le message de l'Autre devient votre propre parole. Dans cet instant de retournement où les notes de musique se mettent à résonner comme si elles « auraient pu » être miennes, la question qui est posée est celle de ce conditionnel passé deuxième forme où l'objet « a » peut se mettre en perspective : ce « ç'aurait pu être moi si... » vous indique la modalité particulière par laquelle vous reconnaîsez ce que, dans cet avènement subjectif, vous avez perdu en chemin : perte de ce plus réel de vous-même dont vous prenez la mesure sans aucune amertume, au contraire : avec joie.

De la passe

De l'un à l'Autre ou plutôt de l'Autre à l'Un, quelque chose ne passe pas : c'est très précisément cette perte qui fait que vous pouvez entendre l'Autre, l'entendre même parfaitement, sans pour autant pouvoir causer de là où il vous cause.

Cela nous renvoie au fait qu'en tant qu'êtres de parole nous ne sommes pas assimilables à notre capacité d'« écouter », nous ne pouvons pas dire tout ce que nous entendons, quelque chose meurt en chemin, grâce à quoi, d'ailleurs, ce que nous avons entendu reste inépuisable. Si cela n'était pas ainsi, il y aurait la possibilité de considérer comme garantie de vérité le fait de parler au nom de celui qui dit.

En ce sens, ce « reste insensé » pourrait être, pour les théoriciens qui pensent pouvoir donner « tout » le sens de ce qu'ils entendent, l'équivalent de cette épreuve narcis-

sique pointée par Freud évoquant l'homme face aux découvertes de Copernic, de Darwin et de Freud.

Cette épreuve de passage qui n'est pas sans rapport avec celle que Lacan a nommée la « passe » : la dissymétrie ici évoquée entre entendre et dire pour faire entendre me paraît renvoyer à la dissymétrie passeur-passant : de la même façon qu'un auditeur de musique, si bon entendeur soit-il, n'est pas pour autant sur le chemin de la création musicale, ou ne l'est que par la voie d'un conditionnel passé, le passeur n'est précisément pas supposé avoir à parler du niveau où il est, en tout cas, supposé pouvoir entendre : s'il a à être le bon entendeur du passant, il n'est pas tenu, pour autant, d'être en position de parler d'où parle ce passant.