DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

délivré par

Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque

…

THESE

(Esthétique et Science de l'Art)

pour obtenir le grade de

DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Formation doctorale :

Langues, Lettres et Arts

Présentée et soutenue publiquement

Par

VIGROUX Marilène, Maria, Odile

le ……7 décembre 2011……

TITRE :

L'ESTHETIQUE DU *OÙ ?*

Sur le sentiment de l'espace

Directeur de thèse :

CHAREYRE-MEJAN Alain

Jury :

M. SALIGNON Bernard, Professeur à l'Université de Montpellier III
M. LAFARGUE Bernard, Professeur à l'Université de Bordeaux III
M. CHAREYRE-MEJAN Alain, Professeur à l'Université de Provence I

Résumé : La donation fait de l'espace une spatialité (extériorité, altérité). *Tomber dans le où ?* est avoir le sentiment d'un espace qui n'est pas la spatialité. Nous ne sommes plus un corps dans l'espace mais un *corps-espace* (pas de place pour le là). Le *où ?* n'est pas un *dans* absolu mais l'impossibilité du *dans* et l'impossibilité même de l'événement d'être (pas d'ouverture). Il y a une immobilité où tout se meut à vide. Le *où ?* n'a même pas le *où* de sa question comme réponse. Son point d'interrogation est son impossible repos. Pour l'artiste, que reste-t-il à donner ? Ne fait-il pas justement autre chose que donner ? L'artiste *dé-crée* et son œuvre pose alors cette question : *où cela ne se passe-t-il pas ?*. Tomber dans le *où ?* c'est tomber dans l'étrangeté de l'autre de l'événement. C'est accueillir l'altérité sans lui ôter son étrangeté. L'impossibilité d'avoir lieu *s'in-crée.* Le sentiment de l'espace est *l'autre de la sensibilité* et non pas une *autre sensibilité à*, une sensibilité qui est un *accueillir dehors*. La *désinsertion de l'espace* est l'autre du départ. Le venir du dehors est encore l'appel du dehors, l'appel de l'il y a, mon appel. Dans *l'esthétique du où ?* nous ne sommes plus dans cet appel du dehors. La relation avec l'Autre sera son exhibition, son débordement, sa profanation, profanation du Tout, de l'Un. L'homme fait alors autre chose que vouloir, il danse. Tomber dans le *où ?* c'est sortir du pouvoir pour tomber dans la jouissance tragique de l'éternel retour. C'est *penser où ?*.

Titre en anglais: The aesthetics of the *where ?* or the feeling of space

Abstract : Donation turns space into spatiality (outwardness, otherness). *Falling in the 'where ?'* is having the feeling of a space which isn't spatiality. We are not a body in space anymore, but a *space-body (no place for the here).* The *where ?* is not an absolute *into* but the impossibility of *an into* and the very impossibility of the event of being (no opening). There is an immobility in which everything runs, but idle. The *where ?* doesn't even have the *where* of it's question as an answer. It's question mark is it's impossible rest. What is left for the artist to give ? Isn't he precisely doing something else than giving ? The artist *de-creates* and his work asks the question : *where doesn't it flow ?* Falling in the *'where ?'* is falling in the strangeness of the other of the event. It's welcoming the other, the otherness, with no lessening of strangeness. The impossibility of taking place *un-creates itself.* The feeling of space is *the other of sensitivity* and not *another sensitivity to*, a sensitivity that is a *welcoming outside*. The *dis-insertion from space* is the other of departing. The coming from outside is still the calling of the outside, the calling of there is, my calling. In the aesthetics of the *where ?* we are not in the calling from the outside any more. The relationship with the Other will be it's exhibition, it's overflowing, it's profanation, the profanation of the Whole and the One. Man then does something else than willing, he dances. Falling in the *'where ?'* is exiting from might into the tragic enjoyment of the eternal return. It is *thinking where ?*.

Mots clés : *où ?*, espace, corps, dehors, lieu, apparition, événement.

Keywords : *Where ?*, space, body, outside, place, appearance, event.

L’intitulé et l’adresse de l’unité ou du labo : Esthétique et Sciences de l’Art, Ecole Doctorale ‘’Langues, Lettres et Arts’’, Université de Provence, 29 avenue R. Schuman, 13621 Aix-en-Provence Cedex 1.

Remerciements : Je remercie mon directeur de recherche Alain Chareyre-Méjan ; les professeurs d’Esthétique de l’Université de Provence Charles Floren et Michel Guérin pour leur cours que j’ai pu suivre durant mon parcours universitaire ; toutes les personnes m’ayant encouragée dans mon projet de faire une thèse (ma famille et mes amis) et notamment Pascal Burguière avec qui j’ai pu échanger. Enfin, mon professeur de philosophie de classe de terminale, jadis, Nicolas Go qui m’a ouvert la voie de la joie de penser.

INTRODUCTION

L'espace nous donne des repères. Nous nous situons dans et avec l'espace. Mais l'espace, lui, où est-il ? Alors que veut dire être dans l'espace ? L'espace fait monde mais à l'extérieur du monde l'espace est sans point d'appui. Nous sommes *dans* l'espace mais l'espace, lui, dans quoi se trouve-t-il ? Dans l'espace, il est là où il est. Nous sommes là toujours renvoyés à la question : cet espace où est-il ? L'espace ne peut pas répondre à la question de l'espace non pas parce que la réponse lui serait impossible mais justement parce qu'il a déjà la réponse. Non pas parce qu'il est la réponse avant même que la question lui soit posée. La réponse ne répond pas ; elle ne fait que revenir à la question en ce qui nous concerne, c'est-à-dire dans la proposition : ''nous sommes dans l'espace mais l'espace lui où est-il ? alors que veut dire être dans l'espace ?''. C'est ce sentiment là de l'espace que nous allons interroger, sentiment que nous pouvons peut-être appeler sentiment de la sensation d'être *où ?*, sensation qui rend tout étrange. Cette sensation étrange de l'espace du départ se retrouve aussi à l'arrivée, c'est-à-dire dans l'expérience de tout ce qui sera dans l'espace (réel ou imaginaire et même dans l'espace de la pensée). Que devient l'expérience ? Que devient penser ? S'agit-il d'une autre manière de penser comme d'une autre manière d'accueillir les choses ? Quelle donation pour quel accueil cet espace crée-t-il ? Mais s'agit-il vraiment d'une autre manière pour l'espace de jouer son rôle d'espace ?

Partons de cet extrait de la *Poétique* d'Aristote : « Nous avons établi que la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue ; car il se trouve des choses qui forment un tout, ce qui a commencement, milieu et fin. Est commencement ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose. Au contraire, est fin ce qui de soi vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Est milieu ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose. Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard, mais se conformer aux principes que l'on vient d'énoncer. <…> la beauté réside en effet dans l'étendue et dans l'ordre ; aussi un bel être vivant ne saurait être ni très petit – car la vision est confuse lorsqu'elle s'exerce durant un temps presque imperceptible – ni très grand – car il n'y a pas de vision d'ensemble ; l'unité et la totalité qui résultent de la vision

échappent aux regards : qu'on imagine un être qui mesurerait dix mille stades, <…> de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir »[1]. Faire l'expérience des choses, du monde et de ce qui se passe dans le monde ou dans notre imaginaire, c'est s'en faire une représentation dans l'espace et dans le temps en en faisant une Unité, une forme. Que nous y fassions face ou nous y intégrions nous-mêmes, nous créons une distance : cela se tient à l'extérieur (devant ou autour). Nous posons une extériorité comme un dans quoi se tenir et faisons de l'espace et du temps un *dans*, un dans pour l'Autre et à la fois pour nous, à l'image de ce *dans* pour l'Autre. A moins que cette image soit plutôt non pas que le *dans* de l'Autre nous donne notre *dans* à nous, mais que l'Autre nous donne notre *dans* et que nous projetons notre sentiment de l'espace comme *dans* (ou nous devrions peut-être dire sentiment de spatialité) à l'espace de l'Autre, ce *dans* étant toujours notre espace à nous, notre *dans*, qui s'étirerait et engloberait l'Autre, ou serait séparé mais même dans cette séparation notre pensée s'y étire. Alors, où est l'Autre ?

Arrêtons-nous alors sur ce texte de Michel Serres, dans *Statues* : « Une borne est là pour être là sans faire plus de sens que cela. Comme elle occupe ou comble exactement le lieu, elle ne peut pas le désigner, elle l'est. Le verbe être même signifie se tenir là, debout comme cette borne, qui ne fait pas sens, qui ne fait pas signe ; le reste au contraire la désigne, car elle est le là »[2]. Ce serait l'extérieur qui désignerait le *dans* et, être-là, serait être désigné par l'extérieur. Le rapport, ainsi, ne part pas de la chose mais de son dehors comme possibilité d'être. Etre c'est être dans et être dans serait comme un *appel du dehors*. « Etre-là se traduit aisément dans la langue française : ci-gît, antique formule funéraire. <…> Le cadavre fait la pierre et la pierre fait le lieu. Ci-gît : cela veut dire ici repose tel ou tel, mais signifie au fond : par la vertu de tel ou tel mort, le gisement d'ici paraît »[3]. Mais, pour que cet *appel du dehors* se fasse, il faut qu'il ait un *vers où* se faire. Est-ce que cela signifie qu'il faille que l'espace ait un mouvement, que l'espace ait du temps ? L'être-là aurait donc sa propre possibilité intérieure qui serait la donation du temps elle-même. Cela signifie-t-il que l'être donne le temps à l'espace qui donne le *dans*, l'espace, à l'être, dans une sorte de cercle vicieux ? Cela signifie-t-il que pour qu'il y ait spatialité, il faut qu'il y ait mouvement ? Pouvons-nous penser un espace libre de la spatialité ? Est-il alors libre du temps ? Quel rapport pouvons-nous avoir avec cet espace ? Que fait-il de nous ? Que faisons-nous de lui ? Que se passe-t-il ? Est-ce faire l'expérience de l'espace autrement que par sa spatialité ? Est-ce avoir le *sentiment de*

1 Aristote, *Poétique,* (1450b-1451a) Livre de Poche n°6734, 1998, p. 97.

2 Michel Serres, *Statues*, Champ Flammarion n°195, 1989, p. 313.

3 Ibid., p. 314.

l'espace et non pas sentir dans l'espace (spatialité) ? Mais qu'est-ce alors que le *sentiment de l'espace* ?

Dans *Art et existence*, Henri Maldiney écrit : « La perception ordinaire comporte une incertitude, une véritable antinomie sensible : ''suis-je là où je vois ? ou vois-je là où je suis ?''[4] Or en présence d'une œuvre d'art, la question ne se pose pas : il n'y a qu'un là. L'œuvre d'art est identiquement ouverture à l'être et ouverture de l'être. Elle est existence. »[5] « Pourquoi Sainte-Sophie est-elle incomparablement une œuvre d'art. C'est là demander ce qu'est l'art : non pas ce que l'art est enfin, mais quel départ sans fin en est l'imprévisible ouverture, fulgurante ou intime. L'apparaître de Sainte-Sophie a l'unité d'une présence qui se perd à l'avant de soi et se trouve en soi plus avant, dans une approche vertigineuse d'elle-même »[6]. L'art est-il défini comme ce qui ouvrirait à autre chose que la « perception ordinaire » ? Cela veut-il dire que l'art ouvre un monde, un espace ? Et quel espace ? L'œuvre ne serait pas alors une chose à vivre avec notre expérience mais une expérience à vivre. La question n'est donc pas de savoir ce qu'est l'art en tant qu'œuvre-objet mais bien plutôt en tant qu'œuvre-événement. Il se passerait quelque chose qui nous ferait dire : là nous sommes dans l'art. L'art serait alors un lieu d'événement, lieu où l'événement est à l'œuvre. Nous sortons ainsi du rapport à l'objet pour entrer dans la présence de l'œuvre et non pas l'œuvre comme présence. Cela voudrait-il dire que nous entrons alors avec elle ? Cette « présence qui se perd à l'avant de soi » nous fait nous demander : « vois-je là où je suis ? ». Cette présence qui « se trouve en soi plus avant » nous fait nous demander : « suis-je là où je vois ? ». L' « unité d'une présence » dans l'apparaître serait avec l'œuvre d'art une sorte d'intensification de ce « suis-je là où je vois ou vois-je là où je suis ? » de la « perception ordinaire » en rendant les deux propositions équivalentes. L'œuvre, alors, ne poserait pas de la même manière la question du là, ne la posant pas dans ce rapport du ''je'' au ''là'' dans le visible mais en posant le rapport du ''je'' au visible dans le ''là'', c'est-à-dire lorsque le *là* a lieu, c'est-à-dire lorsqu'*il y a*. La question avec l'œuvre devient : ''où suis-je lorsque je suis là où je vois en même temps que je vois là où je suis ?''. Que devient l'expérience si elle n'est pas avoir un regard sur le monde, c'est-à-dire si elle n'est pas se placer au-dessus du monde ? Pouvons-nous parler d'une expérience du monde depuis le monde lui-même ? Mais ne retombons-nous pas ici dans cette position d'avoir un regard sur le monde en se plaçant au-dessus de lui puisque pour créer ce ''depuis le monde'' il faut bien lui donner son *dans*, il faut bien en poser son extériorité et le *milieu* dans lequel nous nous trouvons nous place au centre

4 Il cite ici Victor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*.

5 Henri Maldiney, *Art et existence*, Ed. Klincksieck, 2003, p. 210.

6 Ibid., p. 191.

d'un autour : nous sommes toujours dans ce qui nous est extérieur. Ne pas se placer au-dessus du monde n'est donc pas faire l'expérience du monde depuis le monde lui-même.

Relevons ce texte de Heidegger dans *Manière kantienne d'interroger en direction de la chose* : « L'espace selon Kant n'est ni une chose existant en soi (Newton), ni une diversité de rapports qui résultent des relations entre des choses existant en soi (Leibniz). L'espace est l'unique, immédiatement représenté d'avance dans notre accueil de ce qui est rencontré, c'est l'ensemble des dimensions de l'à-côté, de l'arrière et du dessus. L'espace n'est rien d'autre que la forme seulement de tous les phénomènes du sens externe, c'est-à-dire une manière dont nous accueillons ce qui est rencontré, donc une détermination de notre sensibilité. ''Nous ne pouvons donc parler de l'espace, de l'être-étendu, etc., qu'au point de vue de l'homme. Si nous sortons de la condition subjective sans laquelle nous ne saurions recevoir d'intuitions extérieures, … alors la représentation de l'espace ne signifie plus rien''. » [7] L'espace est une manière de, si nous pouvons le dire ainsi, ''faire partir un extérieur à nous même'', comme si les sens s'étiraient comme un fil d'araignée, pour faire en quelque sorte un fond à quatre dimensions. Il y a des sens pour rencontrer, pour créer un dehors. Alors nous, nous sommes dedans et nous nous étirons jusqu'à la chose, nous sommes toujours dedans. Si nous ne sommes pas dedans « l'espace ne signifie plus rien » donc nous ne sommes pas non plus dehors, dans l'espace. Nous ne sommes plus *dans* : notre corps n'est plus un *dans*, l'espace extérieur à notre corps non plus. Où sommes-nous donc alors ? Pouvons-nous parler d'une frontière du monde ? D'un être nulle part sans la possibilité d'être là, de faire face, de pouvoir nous arrêter quelque part. Alors, il ne s'agit plus de regarder les choses d'un œil différent mais bien de les regarder de *où ?*. Est-ce être dépossédé de son propre regard ? Cela signifie-t-il être dépossédé de sa place de ''je'' ? Alors, être *où ?*, n'est pas avoir comme place *où ?* puisque le *où ?* est justement l'impossibilité de place. *Etre où ?* ne serait pas y être, ce serait *tomber où ?* et le *où ?* ne pourrait pas être le point d'arrivée du mouvement. Serait-ce alors comme une chute interminable ? Mais, de où tombons-nous ? Du monde ? Il s'agirait là d'un monde parallèle. L'expérience serait celle d'avoir trouvé les bonnes clés pour ouvrir la porte de la frontière du monde, pour passer de l'autre côté. Nous retombons là dans ''voir avec un autre regard''. Est-ce que cela signifie que pour *tomber où ?* il faut être déjà *où ?* ? Mais *être où ?* n'est pas y être mais *tomber dans le où ?*. Si le mouvement n'a pas de point d'arrivée, il n'a pas non plus de point de départ. Avec le *où ?*, il ne s'agit pas d'un regard qui change sur une chose qui est dans le monde. Est-ce que le regard et la chose sont *déjà où ?* ? Alors ce ne serait pas l'œuvre d'art qui nous ferait *tomber dans le où ?* et changerait notre regard sur elle. Pouvons-nous dire que l'œuvre est elle-même *déjà où ?* et nous y entraine avec elle ?

Revenons à notre question : que devient l'expérience ? Si *tomber dans le où ?* ne nous apprend rien sur la chose et n'apprend pas non plus un au-delà des choses, ou ne dévoile pas le secret des choses, pouvons-nous dire qu'il apprend à désapprendre ? Nous retrouvons là l'étrangeté du *sentiment de l'espace* annoncé au début. L'étrange ne cache aucun secret sinon

7 Martin Heidegger, *Manière kantienne d'interroger en direction de la chose* in *Qu'est-ce qu'une chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 207.

il suffirait de trouver la clé. L'étrange c'est justement lorsqu'il n'y a aucun secret, rien de caché que nous pourrions découvrir. Est-ce que l'étrange aurait à voir avec l'impossible et non pas avec le possible et donc n'aurait pas à faire au monde ni à aucun autre monde (tout autre monde étant déjà un possible) ? Si *tomber dans le où ?* ne donne pas accès à un invisible, il ne donne pas non plus des moyens pour rejoindre la chose dans un espace sensible où rien ne serait décodé comme visible, où tout serait seulement là à être, à exister, au lieu d'être un objet pour un sujet, parce qu'avec le *où ?*, la chose ne peut pas reposer non plus en elle-même : elle tombe (ni arrêtée par un ''je'' qui en fait un objet, ni par elle-même pour seulement exister sa propre indétermination). La chose tombe dans l'étrange lorsqu'elle n'a pas l'arrêt nécessaire pour exister. Mais alors, l'étrange serait la rencontre avec ce qui n'existe pas ? Non car nous ne pensons pas ou n'avons pas l'hallucination d'une chose qui n'est pas là, qui est absente. C'est que cette chose n'est pas non plus absente, ou présente par son absence, car elle fait autre chose qu'exister, parce qu'elle n'a aucun *dans* possible pour cela : ni dans l'esprit, ni dans l'espace sensible (physique). Elle tombe indéfiniment *dans le où ?* qui est l'impossibilité même du *dans*. Pierre Kaufman dans *L'expérience émotionnelle de l'espace* écrit : « Ce lieu où je suis, en effet, n'est pas un emplacement, mais une situation dont je ne puis me dissocier, puisqu'elle est le foyer même autour duquel se déploient les repères de ma propre existence »[8]. « Je ne prends pas peur <…> d'un mobile parce qu'il fonce en ma direction ; je le perçois comme fonçant en ma direction parce que je prends peur. <…> le moment où nous prenons peur <…> marque ce tournant dans notre expérience de l'espace <…>, l'espace entier ''se prend'', il se cristallise en un espace panique. <…> L'espace <…> s'ouvre et se creuse, il cesse d'être le milieu où les choses se situent, il est leur pulsation continue, et de leur surgissement même s'ouvre le regard qui s'y précipite »[9]. « La peur nous confronte à un monde étranger. Mais ce n'est là que l'un de ses versants. Le monde étranger ne nous menace que dans la mesure où nous lui sommes aussi étrangers, c'est-à-dire dans la mesure où nous est irrévocablement contestée la marque d'individuation qui nous y assurait en notre corps d'un premier lieu distinctif. En d'autres termes, que l'égo ne puisse ni se donner un lieu, ni en recevoir, – tel sera le fondement subjectif de la peur. »[10] Etre étranger au monde n'est pas lui être extérieur mais c'est avoir perdu l'extériorité même du monde en même temps que son intériorité. Alors, ce « lieu où je suis » n'est plus le « foyer même autour duquel se déploient les repères de ma propre existence », il est un lieu où je ne *suis* plus, peut-être est-il une « ouverture sur *l'autre que l'être* » pour reprendre les termes de Levinas ?

8 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. Librairie Philosophique, Vrin, 1967, p. 24.

9 Ibid., p. 30-31.

10 Ibid., p. 41.

« Comment penser l'ouverture sur l'*autre que l'être* sans que l'ouverture, comme telle, signifie aussitôt un rassemblement en conjoncture, en unité de l'*essence* où s'enliserait aussitôt le sujet même à qui ce rassemblement se dévoilerait, le lien *avec* l'*essence* se tendant aussitôt *dans* l'intimité de l'essence ? Comment penser cette ouverture sans l'assimiler à la satisfaction d'un ''besoin d'ouverture'' ? Peut-on éviter le schéma du sujet intentionnel – qui est volonté, intériorité à l'être, intéressement, dont le psychisme – dont l'humanité – se convertit en ''expérience'' et la transcendance, en visée d'arrière-mondes de la Cité céleste gravitant dans le ciel de la Cité terrestre ; dont l'extase n'est que le hors-de-soi d'un étant toujours enfermé chez lui et qui se fait celer ? L'ouverture peut-elle avoir un autre sens que celui de l'accessibilité d'étants à travers portes ou fenêtres ouvertes ? L'ouverture peut-elle avoir une autre signification que celle du dévoilement ? <…> Le dévoilement demeure l'événement de la spatialité et la mission du sujet. Mais le sens de l'espace s'épuise-t-il en transparence et en ontologie ? Est-il rivé à l'*Essence* et à l'apparaître ? Ne comporte-t-il pas d'autres significations ? <…> l'ouverture de l'espace signifie-t-elle le *dehors* où rien ne couvre rien, la *non-protection*, l'envers du repli, le *sans-domicile*, le *non-monde*, la non-habilitation, l'étalement sans sécurité ? »[11] interroge Levinas dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Quelles seraient ces autres significations ? Peut-être pouvons-nous penser un espace autre que l'événement de la spatialité. Alors, ces significations ne tiendraient plus dans un problème de dévoilement. Penser le sentiment de l'espace comme sentiment de l'étrange de la *tombée dans le où ?* n'a rien à voir avec l'idée de faire du sensible une sorte d'outil scientifique (voir avec les yeux de l'art, faire du sensible une sorte de microscope). Il chercherait peut-être alors quand y aurait-il *où ?* mais le *où ?* n'ayant nulle part où se tenir ne peut pas avoir lieu. Est-ce laisser l'étrange faire que les choses restent dans leur impossibilité d'avoir lieu d'être, c'est-à-dire d'avoir un monde pour avoir une place et le temps de s'y poser ? Cela partirait de la chose et non plus de nous alors cela ferait autre chose que partir. Il n'y aurait dans ce cas aucune expérience possible. Mais ne pouvons-nous pas tenter de sortir de ces opposés partir/rester ? Dans ce que nous allons appeler *l'esthétique du où ?*, il ne s'agit pas d'une rencontre : il ne s'agit pas de rencontrer la chose en soi ni son phénomène, ni son apparence. Ce n'est pas non plus, en faisant l'expérience de telle rencontre, en arriver à une sorte de transcendance de l'expérience (nous ne faisons pas telle expérience qui nous dépasserait, nous transporterait), qui nous ferait tomber dans le *où ?* car pour *tomber dans le où ?* nous ne partons pas de quelque part pour arriver ailleurs : il n'y a pas de moment où. Alors la question serait : *où cela ne se passe-t-il pas* ? L'*esthétique du où ?* pose ainsi cette question : comment sortir de l'événement ?

Nous allons dans un premier chapitre interroger ce que nous avons appelé *tomber dans le où ?* avec la question de l'inspiration, et celle de l'ouverture. Dans un deuxième chapitre nous tenterons de répondre à la question ''comment sortir de l'événement ?'' avec la question de la création et celle de l'*il y a*. Nous pourrons alors enfin tenter de définir ce que nous avons appelé *l'esthétique du où ? comme sentiment de l'espace* comme un *penser où ?*.

11 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Livre de Poche biblio essais n°4121, p. 274-276.

PREMIER CHAPITRE

TOMBER DANS LE « Où ? »

1- L'INSPIRATION

Les muses sont souvent associées aux nymphes lorsqu'il s'agit de parler d'inspiration. Une muse est définie comme l'inspiratrice du poète. La nymphe, quant à elle, est une « divinité féminine représentée sous les traits d'une jeune fille et personnifiant plusieurs aspects de la nature »[12]. L'inspiration a donc quelque chose à voir avec la nature. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Qu'un arbre, une fleur, une forêt, une montagne, une rivière vont être source d'inspiration ? Ce n'est pas si simple car nous oublions ainsi la nymphe. Ce n'est pas l'arbre que rencontre le poète inspiré mais la nymphe qui habite l'arbre et pas n'importe quel arbre mais celui-ci en particulier, celui qui se trouve ici en cet instant. L'inspiration ne se rapporte donc pas à un objet d'inspiration car la nymphe est confondue avec le lieu qu'elle habite. Si l'artiste coupe et emporte l'arbre, il n'emportera pas l'inspiration avec lui. Ce lien entre l'inspiration et le lieu est très clair dans l'ouvrage de Jean-Marc Ghitti *La parole et le lieu, topique de l'inspiration* : « De quel savoir difficile à dire était, malgré tout, porteuse la mythologie lorsqu'elle renvoyait le surgissement de toute parole poétique à la figure des muses ou des nymphes du lieu ? »[13]. Arrêtons-nous quelques instants sur le passage suivant : « les Muses et les Nymphes dans la poésie grecque, et notamment chez Hésiode <…> sont la mise en figure, la reconnaissance mythologique des puissances de danse qui hantent les grands sites »[14]. Nous voyons ici que ce n'est pas la muse ou la nymphe qui hante le site mais une « puissance », une sorte de force qui hante le lieu et c'est cette force qui prend figure dans la nymphe. En incarnant cette force, la nymphe incarne l'inspiration qui n'est pas séparable

12 Dictionnaire *Le Petit Larousse*.

13 Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu, topique de l'inspiration*, Les Editions de Minuit, 1998, p. 12-13.

du lieu. Le poète inspiré est en quelque sorte hanté par la nymphe et c'est ainsi que peut se faire le passage du lieu à l'œuvre. Mais, il ne s'agit pas de la transcription de cette force dans l'œuvre car « chaque lieu est l'attente d'une parole, ou plutôt une parole en attente. C'est vers ce site intact que la pensée qui se retourne cherche, en deçà de tout thème, le secret de son surgissement, l'essor d'une parole. Il lui revient, ensuite, de sauvegarder, jusque dans son discours, l'imprégnation qu'elle en reçoit, et même d'en libérer la résonance. La pensée est le transport de cette imprégnation et de cette résonance dans la langue, en l'instar du transport poétique. Mais, si la pensée ne veut pas que ce legs se perde dans le discours, si elle veut déployer une parole vive, il lui faut tendre à découvrir bien moins *la formule de l'inspiration* qu'à préserver *l'imprégnation de la formule* »[15]. L'œuvre contient toujours cette force car l'inspiration ne se réduit pas à une idée à réaliser. L'inspiration persiste dans l'œuvre. Dire que cette force passe du lieu à l'œuvre signifie qu'elle ne hante plus seulement le lieu mais l'œuvre également. Si le poète ne pouvait pas emporter la nymphe en emportant l'arbre, il le peut dans ce cas en repartant avec son texte, encore faut-il que la nymphe soit d'accord. Lorsque le poète relira son texte, une fois éloigné du lieu, il constatera peut-être qu'elle est restée là-bas. Pourquoi a-t-elle alors décidé de ne pas l'accompagner ? Comment peut donc se faire le passage de l'inspiration qui hante le lieu à l'inspiration qui hante l'œuvre ?

C'est avec le travail de Paul-Armand Gette et ses nymphes que nous allons penser ce problème de l'inspiration. Le lieu est primordial dans la démarche de l'artiste. Nous allons pour commencer nous arrêter sur ses excursions en pays dignois dans la réserve géologique de Haute-Provence en 2005. Dans son journal, il écrit, le 26 juillet, « J'arrivais avec un faible bagage. On avait accolé ''les Bains'' au nom de la ville. Il existait quelque part près de la route remontant la vallée du Bès un lieu-dit *Fontchaude* <…>. La source à température constante (12° Celsius) était délicieusement fraîche et cascadante (figures 1 et 2) sur son lit de mousse. Nous y bûmes à même son origine, qui pour n'être pas celle du monde était néanmoins bien charmante, honorant ainsi la nymphe qui doit certainement y habiter »[16]. Le 18 août : « Mes chères déesses, mes chères nymphes, j'aimerais que vous vous manifestiez un peu plus souvent <…> J'ai souvent l'impression que vous guidez ma main pour qu'elle ne s'égare pas dans les fantaisies si courantes chez ceux qui pratiquent les arts. Alors mes mignonnes, il faut en mettre un coup, relayer mes neurones défaillants, je vous attends à Besançon ou à Nancy où vous squattez déjà le mur du musée, à Digne-les-Bains il va falloir

14 Ibid., p. 122.

15 Ibid., p. 13.

16 Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique*, Musée Gassendi, Fage Editions, 2005, p. 36.

que je vous y attire. Ce les Bains qu'ils ont rajouté à ces Alpes qui ne sont plus Basses mais Haute-Provence, voilà qui doit vous plaire, ce n'est pas encore l'Olympe, bien que sur place soient déjà présents les cheveux de Vénus (Adiantum capillus-veneris L.) et l'Apollon du Parnasse (Parnassius apollo L.). Vous serez en pays de connaissance, je serai aussi là, à vous attendre pour vous souhaiter la bienvenue, vous tirer un peu le portrait, ou ce que vous voudrez. Rien du tout si vous êtes de mauvaise humeur, j'attendrai, j'arriverai bien à vous faire un peu rigoler, on chassera les Actéons pour rester entre nous, je serai très attentif aux distances entre vous et moi et si un petit coloriage vous tente vous me trouverez toujours à votre disposition » [17] (figures 3,4,5,6). Le lieu, ici la source, n'incarne pas la nymphe. La nymphe n'est pas non plus cachée dans le lieu. La source et la nymphe appartiennent à un même autre espace dans lequel l'artiste pénètre lorsqu'il est inspiré. Il est comme aspiré dans cet espace. L'inspiration, dans ce cas, ne doit pas être comprise comme une « influence divine ou surnaturelle par laquelle l'homme aurait la révélation de ce qu'il doit dire ou faire »[18] mais dans son sens étymologique : souffler. Personne ne souffle alors quelque chose à l'artiste lorsqu'il est inspiré. Il est soufflé. Ce n'est pas la nymphe qui souffle à son oreille ce qu'il doit faire mais il est aspiré dans un souffle, le souffle du lieu. Ce souffle n'est pas la nymphe. La nymphe n'est pas non plus la figure de ce souffle comme le remarquait Jean-Marc Guitti chez Hésiode. L'artiste rencontre la nymphe dans ce souffle. Comprendre l'inspiration dans le sens étymologique de souffler nous conduit à nous interroger sur ce verbe même. En effet, *aspirare* et *inspirare* sont tous deux traduits par souffler. Inspirer de l'air, par exemple, ou le souffler sont confondus car il n'est pas tenu compte d'où part l'air (un air extérieur qui entrerait à l'intérieur ou un air intérieur qui serait expulsé au dehors). Ce souffle n'a pas de direction comme nous pouvons le voir pour le vent. C'est un souffle sans mouvement, immobile. Nous disons donc qu'il s'agit d'un espace. L'artiste inspiré rejoint la nymphe dans cet espace. Avoir choisi Artémis pour son travail sur les nymphes précise la recherche de Paul-Armand Gette dans cette problématique de l'inspiration en la rapprochant de la question du visible. En effet, le mythe raconte que la nudité de la nymphe ne devait pas être découverte. Entrevoir Artémis à son bain ne pouvait que conduire à la mort. Le chasseur Actéon fut ainsi transformé en cerf et mangé par ses chiens pour avoir surpris la nymphe en train de se baigner. (figure 7). Si l'artiste inspiré est aspiré dans le souffle du lieu et y rejoint la nymphe, de quelle sorte de rencontre s'agit-il puisqu'il lui est impossible de la voir ? Comment l'œuvre peut-elle emporter la nymphe avec elle et ainsi ne pas perdre ce souffle ?

C'est en trois points que nous allons développer cette question de l'inspiration à travers le travail de Paul-Armand Gette sur (ou avec) les nymphes : Apparition et incarnation ; La chair du visible ; Le néant.

17 Ibid., p. 49-50.

18 Dictionnaire *Le Petit Larousse*.

A) Apparition et incarnation.

Le 28 août 2005 Paul-Armand Gette écrit : « Artémis hante mes jours et mes nuits disons depuis 1986. Elle prit différentes formes surtout depuis l'utilisation des tenues de camouflage et fut habitée par nombre de mes modèles »[19]. Artémis habitée par ses modèles n'est pas la même chose que ses modèles habités par Artémis. Le modèle n'est pas là pour que l'impossible nudité d'Artémis prenne corps. Le modèle, son corps, n'incarne pas la nudité d'Artémis. L'invisible nudité de la nymphe ne se fait pas chair à travers l'œuvre de Paul-Armand Gette. Dire qu'Artémis est habitée par le modèle est une toute autre chose qu'une question d'incarnation. Si Artémis inspire l'artiste et hante ses jours et ses nuit, elle n'attend pas de lui qu'il lui crée un lieu d'accueil où elle pourrait se rendre visible, prendre chair. Le modèle n'incarne pas Artémis tout comme le lieu n'incarne pas la nymphe. En ce sens, la source du lieu-dit *Fontchaude* n'est pas la personnification de la nymphe. Artémis ne prend pas une apparence végétale, minérale, ni celle d'un lac ou une source. Les rapports entre le lieu, le modèle, la nymphe et l'artiste sont d'une toute autre nature. Si l'artiste rend visible la nudité d'Artémis nous retombons dans une logique de la représentation. Or, la nudité d'Artémis ne doit pas être révélée. Comment l'artiste peut-il conserver l'invisible nudité de la nymphe et la faire tout de même apparaitre dans l'œuvre ? Mais, est-ce bien cela que recherche Paul-Armand Gette ?

Nous devons nous pencher plus précisément sur ce problème de l'apparition et de l'incarnation si nous voulons comprendre ce que l'artiste à bien pu vouloir dire en écrivant qu'Artémis fut habitée par ses modèles. Arrêtons-nous sur ce passage du livre *Figura* de Erich Auerbach : « l'interprétation figurative de la réalité qui, bien qu'en conflit incessant avec les tendances purement spiritualistes et néoplatoniciennes, était le point de vu dominant l'Europe du Moyen Age. Celle-ci tient la vie sur terre pour tout à fait réelle, avec la réalité de cette chair qui a reçu le verbe en elle et, pourtant, elle n'est malgré toute sa réalité, qu'une umbra et une *figura* de la vérité authentique, future et ultime, la véritable réalité qui dévoilera et maintiendra la figura »[20]. Ainsi, l'artiste inspiré serait celui qui entrerait en contact avec la « vérité authentique » et qui, dans son œuvre, la dévoilerait mais tout en maintenant la « *figura* ». C'est donc une figure que l'œuvre montre mais elle doit conserver son invisibilité, elle doit à la fois dévoiler et cacher, être chair mais contenir ce qu'elle était avant de prendre corps. L'inspiration est alors une apparition divine. Comme nous le disions tout à l'heure,

19 Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique*, Musée Gassendi, Fage Editions, 2005, p. 48.

20 Erich Auerbach, *Figura*, 1944, L'extrême contemporain – Belin, 1993, p. 82.

l'artiste n'emporte pas seulement l'arbre avec lui mais également la nymphe qui l'habite. La muse ne fait pas que souffler à l'artiste la « vérité authentique » qu'il devra réaliser en lui faisant prendre figure. L'artiste ne donne pas une figure à l'invisible car il reproduirait ce qu'il y a déjà dans la nature. Bien plus que ça, c'est le dévoilement même du passage de l'invisible au visible que l'artiste doit donner dans son œuvre. Dans ce cas, l'inspiration est comprise comme ce dévoilement. Ce n'est pas ce qui est caché dans la chose que l'artiste dévoile mais son incarnation même. L'artiste inspiré ne voit pas seulement une chose mais son apparition. Une figure émerge du lieu et prend chair. L'artiste va faire passer l'invisible au visible tout en conservant la distance qui sépare le visible de l'invisible c'est-à-dire l'incarnation. L'œuvre donne l'acte d'incarnation même et non pas le résultat de cette incarnation. Lorsque l'inspiration ne disparait pas dans le passage du lieu à l'œuvre c'est qu'elle conserve cette distance au lieu de l'annuler dans une représentation.

Penchons-nous plus en détail sur ce problème de la distance pour tenter d'avancer un peu plus dans notre question : quelle différence y-a-t'il ente le modèle habité par Artémis et Artémis habitée par le modèle ? Dans *Fra Angelico, Dissemblance et Figuration* Didi-Huberman nous dit : « Fra Angelico peignait aussi, peignait surtout des figurae au sens latin et médiéval, c'est à dire des signes conçus pour représenter le mystère dans les corps au-delà des corps, le destin eschatologique dans les histoires au-delà des histoires, le surnaturel dans l'aspect visible et familier des choses, au-delà de l'aspect »[21]. La distance est le lien entre la figure et le sans-figure, entre le visible et l'invisible. Les « *figurae* » incarnent ce qui les transcende dans le sens où l'Etant est le lien avec l'Etre qui était là mais ne l'est plus. Par contre, le lien, lui, est toujours là. Il s'agit d'une distance infinie ; distance de ce qui est avec ce qui n'est plus et même bien plus, lien avec ce qui n'a jamais pu être comme un étant peut être, lien avec ce qui n'avait pas de chair. C'est peut-être cela l'impossible nudité d'Artémis : le lien de la chair et du sans-chair sans jamais pouvoir être ni l'un ni l'autre. Ici, l'artiste inspiré pénètre dans cette distance infinie, il rencontre le divin. La muse ou la nymphe entrent en relation avec lui. Arrêtons-nous sur un autre passage du livre de Didi-Huberman lorsqu'il s'intéresse à un morceau de peinture de Fra Angelico, les « marmi finti » qui « ne sont pas tout à fait des ''marbres'' feints »[22] : « le référent, le marbre, est bien là, mais il est déplacé. <…> il est là comme une *figure* : il signifie ''marbre'', mais signifie ''marbre'' en vue d'autre chose »[23]. Ce marbre « déplacé » n'est pas un symbole ni une métaphore ou une personnification. Il se fait tactile, se noie dans la couleur, dans sa chair. Si nous voulons y

21 Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 1990, Flammarion, 1995, p. 16.

22 Ibid., p. 52.

23 Ibid., p. 53.

trouver une signification il ne faut pas se demander ce que ce marbre signifie car il ne signifie rien mais : pourquoi Fra Angelico en a fait une *figure*. Ce n'est pas la figure qui signifie quelque chose mais le fait qu'ici a lieu la figure. Ce marbre tombe dans la distance infinie du lien entre la figure et le sans-figure, entre le visible et l'invisible. En ce sens, l'œuvre conserve alors sa propre inspiration.

Si les modèles des œuvres de Paul-Armand Gette étaient habités par Artémis cela voudrait dire qu'ils incarneraient sa nudité mais en conservant cette distance. C'est-à-dire qu'ils ne montreraient pas la nudité d'Artémis mais au contraire l'infinie distance entre la nudité du modèle et celle de la nymphe. L'œuvre ne montrerait alors ni la nudité du modèle, ni celle d'Artémis mais le lieu même de la distance entre la chair et la sans chair. Mais les modèles des œuvres de Paul-Armand Gette ne sont pas habités par Artémis. Ce sont les modèles qui habitent Artémis. La nudité d'Artémis ne prend pas corps dans les modèles mais se sont les modèles qui prennent corps dans la nudité d'Artémis. Mais cela est impossible puisque justement la nudité d'Artémis est sans corps. Prendre chair dans le sans chair ne peut pas se faire dans cette logique de l'incarnation et de la distance. C'est que prendre chair dans le travail de Paul-Armand Gette est tout autre chose qu'une histoire d'incarnation. D'ailleurs, le titre *La Diversité des sources ou De l'optique à l'haptique* que choisit l'artiste pour la manifestation de Digne est une autre manière de poser ce même problème.

Prendre chair dans le système de l'incarnation met en cause les notions d'Etre et d'Etant. Lorsque Erich Auerbach écrit « Les auteurs latins <…> employai<ent> indifféremment figura et forma dans le sens général de ''forme''. Au sens strict, forma signifie ''moule'' et se rapporte à figura tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient »[24] il nous indique comment, dans la pensée latine de la figure, il y a une préforme à la forme et que cette préforme n'est plus là. Dans ses cours *Modernité de l'immédiat* de 1959[25] Jankélévitch nous dit : « Ce qui crée est autre chose que ce qu'il crée ; ce qui donne ne possède pas ce qu'il donne ; ce qui donne l'être n'a pas lui-même l'être, il donne ce qu'il n'a pas, le non-être ». Réfléchissons donc sur le parallèle forme-préforme et être-étant. L'étant manifeste un en-soi mais qui n'a pas pu préexister avant lui. Si l'étant incarne l'être, il est l'indice, le vestige, la trace donc le reste de quelque chose qui n'a jamais pu être là. L'étant est le lien avec le non-étant, avec l'être, comme la forme est le lien avec la préforme, avec l'origine, comme la chair est le lien avec le Verbe. L'étant est mais l'être n'est pas, il est le verbe être lui-même. Donc, dire que l'étant est le lien avec l'être, lien avec ce qui n'est pas, signifie qu'il est l'incarnation de son propre événement d'être. L'étant incarne son fait d'être ; la forme incarne sa propre apparition comme la chair incarne sa propre incarnation. Prendre chair est faire apparaitre l'incarnation même où être chair n'est pas un

24 Erich Auerbach, *Figura*, 1944, L'extrême contemporain – Belin, 1993, p. 11-12.

25 Vladimir Jankélévitch, cours *Modernité de l'immédiat*, la Sorbonne, 1959.

état d'être mais son verbe même car l'être n'est pas un possible étant, l'idée d'un étant. Il n'est rien car dès qu'il est quelque chose il est étant. Il n'a pas encore de forme (ni virtuelle ni matérielle) car dès qu'il en a une, il est déjà forme, déjà étant. La nudité d'Artémis ne serait pas un possible corps nu, une idée de ce à quoi pourrait ressembler ce corps nu. La nudité d'Artémis est l'acte même de se dénuder, et d'être nu aux yeux de quelqu'un, c'est-à dire l'apparition de son corps nu et non pas son corps. Le modèle n'incarnerait donc pas le corps nu d'Artémis mais son apparition, sa nudité. Le corps du modèle, voilà ce qu'il reste, ce qui est donné à voir. Revenons au texte de Didi-Huberman : « l'art de la peinture, pour autant que son enjeu soit donné comme ''dévot'', transcendant, ne procède pas par mode d'image, mais par mode de vestige. C'est au fond la conséquence toute simple que Dieu n'est pas, pour quelque peintre que ce soit, ''être à voir'' »[26]. « Telle est donc bien la vertu du dissemblable : nous y partons de l'informe – l'en-deçà de toute figure – pour transiter vers l'indicible proximité du mystère, l'au-delà de toute figure »[27]. Nous repérons ici une certaine dialectique du caché-dévoilé, visible-invisible, car un lien se crée entre le caché et le dévoilé, entre le visible et l'invisible, en vue d'un dépassement, d'un retour à l'unité, comme une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur. La figure cache son intérieur qu'elle dévoile dans son extériorité mais cet intérieur étant au-delà de la figure, il est en fait en dehors de cette figure. L'incarnation cherche à réunifier cet intérieur, qui est au dehors, avec la manifestation extérieure où l'un et l'autre ne peuvent plus s'exclure puisqu'ils nécessitent la participation de chacun d'eux. La chair picturale de la figure d'incarnation rapatrie l'essence dans la chose puis la fait surgir au dehors dans un dépassement de cette chair. Elle nous met en rapport avec l'au-delà de l'apparence, son essence, comme l'étant qui incarne l'être le manifeste extérieurement. Mais, cet être étant au-delà de lui, l'étant manifeste ce qui est au-dehors de lui. L'être n'est pas caché dans (ou derrière) l'étant ; l'étant ne le contient pas. Incarner ne signifie pas contenir ou cacher mais, en quelque sorte, transcender. Il est du domaine de l'événement. C'est pour cela que Didi-Huberman dit que nous ne sommes pas dans la différence mais dans la dissemblance car il y a bien un lien entre deux mais ils ne peuvent pas s'opposer ni s'identifier l'un à l'autre. C'est un lien d'une autre nature, une dialectique de la dissemblance. C'est de cette dissemblance qu'il s'agirait si Paul-Armand Gette faisait de ses modèles des corps habités par la nudité d'Artémis. Et « ce repli dans le visuel – cette sortie, ''par l'intérieur'', hors du visible – constitue peut-être l'idéal même de toute peinture religieuse imprégnée de théologie et d'exégèse : aider le fidèle, *visuellement*, à s'extraire hors du visible. Lorsque Fra Angelico peignait une Annonciation <…> il énonçait en quelque sorte les volontés extrêmes de la figure peinte : donner ses plages de couleurs comme le support, comme le *champ* d'un avènement du visuel dans le visible <…>. Manière encore de réaffirmer qu'il ne faut pas seulement ''voir'' avec ses yeux, mais penser avec ses yeux au

26 Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 1990, Flammarion, 1995, p. 80.

27 Ibid., p. 88.

risque de les clore »[28]. Voilà ce que serait le travail de Paul-Armand Gette si les modèles incarnaient Artémis, si son œuvre était habitée par elle, il serait cette distance, ce lien avec la nudité invisible de la nymphe. Mais il n'en est rien. Artémis habitée par les modèles (ou par la source de *Fontchaude*) est tout autre chose car il n'est pas question pour Artémis de prendre chair tout en restant cachée. Il ne s'agit pas de « ''voir'' avec ses yeux » ni de « penser avec ses yeux au risque de les clore » car être inspiré avec Paul-Armand Gette c'est passer de l'optique à l'*haptique*. Qu'entend- t-il alors par *haptique* ?

L'artiste écrit : « Ce titre pour la manifestation de Digne résume bien le propos que je tiendrai, que je suis en train de tenir et l'importance que le toucher aura dans les images montrées au public. Paradoxalement, tout ce qui se rapporte à la vue s'exprime parfaitement avec les images, quels que soient les médiums employés ils sont en adéquation avec ce sens, alors que tout ce qui concerne le touché est privé de moyens de représentation »[29]. Passer de l'optique à l'haptique ne signifie pas passer du visible à l'invisible comme dans « ce repli du visuel – cette sortie, par ''l'intérieur'', hors du visible » où « il ne faut pas seulement ''voir'' avec ses yeux, mais penser avec ses yeux au risque de les clore » mais bien laisser de côté autant le visible que l'invisible. L'élément grec *hapt* vient de *haptein*, attacher ; l'origine néerlandaise *happen* signifie mordre d'où dérive le verbe français happer : accrocher, saisir brusquement ; en botanique happer se dit pour une substance qui colle. Nous disions tout à l'heure que l'artiste inspiré est aspiré dans le souffle du lieu et y rejoint la nymphe. La question se posait alors de comprendre de quelle sorte de rencontre il s'agissait puisqu'il lui était impossible de la voir. C'est qu'il n'y a pas de recul nécessaire pour voir car cette rencontre est en quelque sorte un accrochage, un contact, comme si dans cet espace de rencontre il n'y avait aucune distance possible avec les choses ; tout serait *haptein* (attaché) mais sans place pour aucun lien. Tout le problème de l'œuvre de Paul-Armand Gette est là : comment pouvoir encore montrer quelque chose alors que la proximité du toucher ne laisse aucune place à la lumière pour pouvoir photographier ? Heureusement pour nous, spectateur, il ne présente pas des photographies toutes noires mais choisit de nous emmener avec lui dans cet espace. Nous demandions au début : comment l'œuvre peut-elle emporter la nymphe avec elle et ainsi ne pas perdre ce souffle, être l'inspiration même et non pas le résultat de l'inspiration ? C'est que l'œuvre n'est pas une simple image. Nous le voyons avec Paul-Armand Gette. L'artiste nous montre bien plus son parcours, sa mise en œuvre, qu'un résultat final ; bien plus ce qu'il cherche que ce qu'il trouve. Son exposition *De l'immobilité du voyage* en 2002 est un des exemples les plus frappants ne serait-ce déjà que par son titre. Les ouvrages accompagnant la plupart des expositions sont d'une grande importance (figures 8, 9, 10) Nous le verrons plus en détail par la suite. Revenons à notre problème.

28 Ibid., p. 365-366.

29 Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique*, Musée Gassendi, Fage Editions, 2005, p. 48.

Si Paul-Armand Gette nous dit qu'Artémis est habitée par ses modèles au lieu de dire que ses modèles sont habités par la nymphe c'est justement pour sortir du système de l'incarnation et de l'apparition. Artémis inspire l'artiste mais elle ne peut apparaître. Ce n'est pas son apparition que veut l'artiste. Il veut au contraire pénétrer dans cet espace où toute apparition est non seulement impossible mais plus encore, un espace qui se moque bien de l'apparition, un espace qui n'a rien à voir avec elle. Arrêtons-nous sur un passage du texte *Principe de sagesse et de folie* de Clément Rosset : « Sans doute mon corps mort est-il (provisoirement) semblable à mon corps vivant ; on estimera pourtant qu'il y a entre les deux une différence radicale, un changement d'ordre, comme dirait Pascal. Si cette différence ne se voit pas, c'est qu'elle est invisible, de nature immatérielle. Le cadavre n'est pas la somme de mon corps, mais son reste, sa ''dépouille'' : il y manque un élément qui était présent quand j'étais vivant et qui a disparu au moment de ma mort. Cet élément inconnu dont l'évaporation, au moment de la mort, assure la différence entre le vivant et le cadavre, c'est-à-dire entre le corps et son double, constitue, on le sait, le principal de la substance dont sont composés les fantômes. <…>S'il y a dans l'homme vivant quelque chose qui n'existe pas dans l'homme mort, et attendu d'autre part que rien ne se perd dans la nature, il faut bien que ce quelque chose qui manque au cadavre continue d'exister quelque part »[30]. Dans cette dualité corps-fantôme du cadavre, il manque quelque chose aussi bien au corps qu'au fantôme. Dire que le modèle est habité par Artémis c'est le poser comme un corps qui serait la demeure de cette nudité sans corps. Artémis ne serait qu'un fantôme à la recherche d'un corps, que ce soit un arbre, une source, un modèle pour un peintre ou un photographe. Un artiste inspiré serait celui qui entrerait en contact avec le fantôme d'Artémis. Le modèle ne serait qu'un corps attendant que la nudité d'Artémis le hante. L'œuvre serait la création du lien entre un corps et la nudité sans corps de la nymphe, lien avec cette invisible nudité qui ne peut pas prendre corps car elle deviendrait visible aux yeux de l'artiste qui finirait comme Actéon. Mais, lorsque Paul-Armand Gette nous dit que c'est le modèle qui hante Artémis, il pose d'emblée la nudité d'Artémis comme un corps. Le modèle, alors, se ferait-il fantôme ? L'artiste écrit : « Emma, vous être le plus joli ''fantôme'' qui existe au monde » au sujet d'une photographie avec ses « cristaux souples » pour l'exposition *De l'optique à l'haptique* (figure 11). Mais au lieu de poser le corps comme absent, il rend floue sa visibilité pour que s'impose le contact du corps. La main, en dehors du voile, est comme écrasée au premier plan tandis que le visage frôle le « cristal souple », l'humidité de la lèvre inférieure le rendant transparent à l'endroit du contact. Une mèche de cheveux, en haut à gauche, laisse se délimiter la zone floue et, au lieu de créer une profondeur, se retrouve projeté vers l'avant grâce à sa netteté. Il ne manque pas de corps à ce fantôme. Le modèle n'est pas un corps visible ou invisible mais un corps *haptique*. Lorsque le modèle habite Artémis, est-ce un corps qui habite un autre corps ? Non, cela ne veut rien dire, en tout cas, textuellement. C'est la séparation corps/sans corps qui est ici supprimée. Le modèle tombe dans l'*haptique*. Le verbe habiter signifie au sens propre avoir demeure en tel lieu. Artémis serait donc un lieu qui pourrait contenir le

30 Clément Rosset, *Principes de sagesse et de folie*, 1991, Les Editions de Minuit, collection Critique, 1999, p. 108.

corps du modèle ? Non, c'est le fonctionnement même de la logique du contenu/contenant dans le rapport du corps avec son espace qui est complètement bouleversé. Nous avons vu comment l'expression prendre chair ne pouvait pas avoir le sens de celui du système de l'incarnation. Prendre chair avec l'œuvre de Paul-Armand Gette signifie tomber dans l'*haptique*, ne plus être un corps visible mais un corps *haptique.*

Quelle sorte d'espace peut bien habiter un corps *haptique* puisqu'il ne peut pas être contenu dans un contenant, puisqu'il ne peut même pas avoir un espace autour de lui restant ainsi visible et non plus *haptique* ? Devient-il alors lui-même espace ? Un espace corporel alors ? Un espace charnel ? Etre inspiré est alors pénétrer dans cet espace ? Habiter Artémis est-ce demeurer dans cet espace d'inspiration ?

B) La chair du visible.

En 1994, Paul-Armand Gette précise : « Le modèle est lui-même, y compris dans les cas où, rares il est vrai, je le réfère à une figure romanesque (Nini-Aziyadé) ou plus fréquemment mythologique (Aphrodite ou nymphes <…>). Quand à la montrance de parties du corps, je m'en suis déjà expliqué ; plus qu'une synecdoque, elle indique la distance à laquelle se trouve le regardeur, l'approche du corps limite le champ de vision, c'est comme ça ! L'absence de la figure, du visage dans mes œuvres n'a pas plus besoin d'explication que l'absence de sexe dans celles de beaucoup d'artistes »[31]. (figures12,13) L'approche du corps, en limitant le champ de vision, modifie la nature même de l'espace. Celui-ci n'est plus un vide ou un fond d'où se dégage un corps, une figure. L'espace touche le corps au point que la distinction corps et espace autour du corps ne puisse pas se faire. En proposant un corps haptique, Paul-Armand Gette nous fait pénétrer dans une sorte d'espace haptique. Nous ne voyons pas le modèle mais le touchons. Non, pas exactement, car nous le touchons sans le regard, avec le corps mais ce n'est pas nous qui touchons mais notre corps, c'est-à-dire que nous ne nous voyons pas le toucher. Nous n'avons pas non plus la sensation physique du toucher localisé quelque part sur notre corps. Mais quel est donc ce toucher sans personne qui touche ? Peut-être que celui qui touche n'est pas en même temps, nécessairement, touché par ce qu'il touche, rendant ainsi impossible la localisation du contact. Ou alors le contraire, il est touché sans toucher lui-même. Que pouvons-nous dire si nous pensons à l'espace ? Il nous touche de partout et de nulle part, nous colle à la peau. Nous pouvons dire alors que le toucher s'annule ou bien qu'il se prolonge comme si l'espace, au lieu d'être la rupture de mon corps, sa délimitation, était son prolongement car, sans contact, il ne peut y avoir de séparation entre le touché et le touchant. Choisir de penser un toucher sans contact au toucher conduit notre réflexion du corps haptique à celle d'un espace haptique. Penchons-nous sur un passage du livre *Il y a* de Claude Romano où il est question du toucher. Tout d'abord dans la pensée de Husserl de la double appréhension : « à la différence de ce qui a lieu dans la vision, où l'œil n'est pas lui-même vu et où les sensations de couleur ne sont pas localisées dans l'œil, le toucher possède cette particularité qu'il me permet de m'appréhender moi-même directement <…>. Il y a un phénomène qui est de l'ordre de *l'auto-affection pure* : à l'occasion du phénomène du toucher redoublé, je m'appréhende moi-même en train de sentir, j'assiste en quelque sorte à la naissance du toucher telle qu'elle se produit dans mes mains jumelles. Je me *touche touchant* »[32]. Ce « toucher redoublé » signifie que lorsque nous touchons nous

31 Paul-Armand Gette, *Les mythologies apprivoisées*, Editions Villa Saint Clair, 2005, p. 32.

32 Claude Romano, *Il y a*, P.U.F. Epiméthée, 2003, p. 181.

sommes nécessairement en même temps touché par ce que nous touchons comme lorsque nous nous touchons nous-mêmes. C'est en quelque sorte d'abord nous que nous touchons avant toute autre chose quand nous faisons l'acte de toucher. Continuons un peu dans ce texte. « Il faut admettre, d'une certaine façon, non plus simplement une réciprocité ou une réversibilité du touchant et du touché, mais une quasi indistinction. Il faut présupposer, par une sorte de passage à la limite, qu'il n'y a plus, en réalité, qu'*un seul et unique* flux où le touchant et le touché ne cessent d'échanger leurs rôles jusqu'à devenir l'un et l'autre, l'un pour l'autre, indiscernables »[33]. « Mes mains ne s'éprouvent plus, en effet, comme des parties du corps physique, comme des *membra disjecta* extérieurs les uns aux autres d'un corps lui-même répandu à travers l'espace, elles semblent devenir les incarnations neutres et indifférenciées d'une seule et même palpation indivise qui revient sur elle-même et concorde avec soi. S'il y a ici quelque chose comme *une* chair c'est donc parce que le sensible se retourne sur lui-même et convient avec lui-même immédiatement, avant toute constitution d'un corps spatial »[34]. S'il n'y a pas de « limite » entre le touchant et le touché et qu'ils sont indiscernables c'est parce que dans le ''je touche'' comme dans le ''je suis touché'' ce qu'il reste toujours c'est le ''je'', « avant toute constitution d'un corps spatial ». Ce ''je'' se sent être chair avant de prendre corps dans l'espace. Cette chair n'a pas de localisation du contact mais est le contact même. « Mon corps n'est *mon* corps, en d'autres termes, une propriété ou une dépendance de l'ego pur relevant de sa sphère d'appartenance, que parce que l'ego préexiste à son corps, c'est-à-dire est distinct de lui, et ne lui confère son *égoïsité* que par un processus second <…>. Quand bien même il en menacerait l'équilibre interne, le concept de chair ne rompt pas avec l'idéalisme, ni avec ses sources cartésiennes : pour l'essentiel il découle bien plutôt des présupposés qui les gouvernent »[35]. Il y a donc, premièrement, dans le toucher, l'être chair du ''je'', puis, en un second temps la localité du toucher, c'est-à-dire la constitution de cette chair du toucher en un corps dans l'espace, se séparant d'un corps autre. Cette chair se situerait alors entre le ''moi'' et le ''non-moi'' mais, au lieu de les séparer, les confondrait. C'est-à-dire que le ''non-moi'' fait partie du ''moi'' jusqu'à ce qu'il soit constitué comme corps par le ''moi'', uniquement lorsque le ''moi'' se sera au préalable constitué comme un corps. Et « la chair se tient justement dans cet entre-deux équivoque du monde et de la conscience »[36]. C'est en ce sens que nous disions que cette chair n'a pas de localisation du contact mais est le contact même. Revenons à présent à notre espace haptique. Nous

33 Ibid., p. 183.

34 Ibid., p. 184.

35 Ibid., p. 189

36 Ibid., p. 186.

disions qu'avec l'espace il y a une sorte de toucher sans contact, un toucher qui se prolonge dans l'espace et que la séparation entre le touché et le touchant ne pouvait plus se faire. Avec le toucher redoublé, au contraire, la non-distinction entre le toucher et le touchant propose un entre-deux qui est le contact même. Si dans ce toucher comme contact le ''je'' se fait chair, avec le toucher sans contact, s'il y a prolongement du corps dans l'espace, ce n'est pas le ''je'' qui se prolonge en chair mais bien plutôt une chair qui annule le ''je''. Ce n'est pas d'abord nous que nous touchons avant toute autre chose mais ''cela touche avant qu'il n'y ait qui que ce soit qui touche''. Il ne s'agit pas d'une confusion en une seule et même chair d'un ''moi'' et d'un ''non-moi'' mais un retard du moi. Dans le travail de Paul-Armand Gette, dire que la proximité du corps transforme l'espace qui sépare le spectateur de l'image en un espace haptique signifie que cet espace, au lieu d'être un espace de recul, devient un prolongement du corps (aussi bien celui du modèle que celui de spectateur). Là où il n'y a plus de séparation, c'est entre le corps et l'espace (touché et touchant sont confondus) mais entre le modèle et le spectateur c'est autre chose. Penser que le spectateur touche le corps du modèle au lieu de le voir et qu'il n'y a plus de séparation entre celui qui touche et celui qui est touché conduit à la réflexion du toucher redoublé : le corps du spectateur et celui du modèle se confondraient en une seule et même chair. Or, ce qui se passe avec cette tombée dans l'haptique, c'est une impossibilité de réversibilité entre le touchant et le touché : être touché sans toucher et toucher sans être touché parce qu'il ne peut y avoir ni de ''je'' au départ ni de ''je'' à l'arrivée. Personne ne touche et personne n'est touché mais cela touche. Nous pouvons ainsi répondre à la question ''qu'est-ce qu'un corps haptique ? '': Un corps haptique est espace, espace haptique.

Laissons donc maintenant le concept du « toucher redoublé » de Husserl pour nous pencher sur la pensée de Merleau-Ponty. Continuons avec le texte de Claude Romano : Merleau-Ponty est conduit « à l'abandon progressif de la phénoménologie transcendantale et à l'élaboration d'une ontologie de la chair »[37] ; « il faut pouvoir montrer comment la chair et la chose – mais non l'objet – appartiennent à une même texture sensible »[38] ; « la chair est ontologiquement une troisième dimension irréductible à la distinction du sujet et de l'objet, elle s'universalise jusqu'à devenir le nom de l'être même. <…> Il y a une chair qui ''reflète'' ma propre chair, et c'est pourquoi la réflexivité n'est plus ici seulement une réflexivité immanente (au sens de l'immanence à soi d'une conscience), mais elle déborde le partage de la nature et de l'esprit. <…> Le sensible qui se sait, c'est le corps lui-même en tant que sensible sentant, c'est le sentant-sensible en tant que corps »[39]. Ce « sentant-sensible en tant que corps » est-il ce toucher sans personne qui touche de l'espace haptique ? Avant de pouvoir

37 Ibid., p. 196.

38 Ibid., p. 200.

répondre à cette question nous devons d'abord approfondir cette notion de chair du visible. Penchons-nous sur l'ouvrage de Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible* et plus particulièrement sur les notes de travail présentes dans l'annexe de l'édition Gallimard : « Le propre du perçu : être déjà là, n'être pas *par* l'acte de perception, être la raison de cet acte et non l'inverse »[40]. En d'autres termes, ce qui est perçu est toujours avant le perçu un en-dehors du perçu comme acte. C'est-à-dire qu'il est toujours chair avant d'être perçu. « Le ‘'monde invisible'' : il est donné originairement comme absent, comme écart, comme transcendance »[41] ; « les choses nous ont et <…> ce n'est pas nous qui avons les choses »[42]. En ce sens, d'un côté il y a la chair du visible, ce qui nous a, nous englobe, et d'un autre côté, l'invisible du visible ou le « monde invisible » qui est ce que nous avons et qui se donne comme écart, distance et transcendance. Nous voyons le visible avant l'invisible et « tout visible est invisible <…> la perception est imperception <…>. C'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. <…> Le monde perçu <…> est <…> l'invisible du visible »[43]. C'est la chose qui est toujours déjà ouverte comme profusion de chair, comme englobante car « Ce n'est pas nous qui percevons, c'est la chose qui se perçoit là-bas <…>. Le monde est *champ* et à ce titre toujours ouvert »[44] et « le visible cesse d'être un inaccessible si je le conçois, non selon la pensée proximale, mais comme englobant, investissement latéral, *chair* »[45]. Voir c'est sortir de cet englobant, voir l'invisible pour y retourner. Mais, nous ne

39 Ibid., p. 199.

40 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, 1964, Tel Gallimard, 2001, p.268.

41 Ibid., p. 232.

42 Ibid., p. 244.

43 Ibid., p. 295.

44 Ibid., p. 236.

45 Ibid., p. 266.

pouvons pas vraiment parler d'un retour car ce *retour* à la chair du visible, à « l'être brut »[46] (comme l'appelle aussi Merleau-Ponty) n'est pas une transcendance car nous ne pouvons jamais revenir à la chair du visible en partant du monde invisible. La chair du visible ne peut jamais être saisie, il faut se laisser saisir par elle. La chair, c'est l'ouvert qui nous accueille et non pas nous qui sommes l'accueil des choses. Et « le visible cesse d'être un inaccessible » parce qu'il ne s'agit pas d'accès. La chair ne doit pas être comprise comme l'origine du visible et de l'invisible à laquelle nous pourrions revenir dans un dépassement du visible ou/et de l'invisible. La chair n'est que la possibilité du visible et de l'invisible, elle n'est pas cachée derrière le visible ou l'invisible. Dire qu'il y a une chair du visible et la poser comme l'origine du visible nous conduirait à penser la chair comme une sorte de matière dans laquelle se détacheraient des corps grâce à des différences de densité ou autres déterminations physiques, ou bien comme une sorte d'Esprit Absolu (en reprenant les termes de Hegel). Mais, « La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance »[47] et Claude Romano précise d'ailleurs que « Penser la chair comme origine du monde c'est encore la penser comme n'étant pas du monde, lui conférer un statut d'origine et conserver ainsi l'essentiel de l'attitude transcendantale »[48]. Il n'y a pas d'« inaccessible » parce qu'il n'est pas question d'accès à quoi que ce soit d'inaccessible ou pas. Bien plus que nous coller à la peau, la chair du visible nous englobe et nous ne pouvons alors pas être en rapport avec elle. Il ne s'agit pas d'accès car il n'y a aucun chemin possible jusqu'à elle car il n'y a pas de ''jusqu'à''. L'idée d'une chair du visible propose un être-chair qui sort du système de l'incarnation (que nous avons déjà développé) et de la transcendance car elle sort de l'alternative visible/invisible. L'être-chair se situe comme en-deçà du visible et de l'invisible et c'est pour cette raison que nous ne pouvons jamais revenir à la chair du visible en partant du visible ou de l'invisible, en partant de ce que nous recevons. En fait, nous ne partons pas. C'est le ''nous'' qui est en trop et il n'y a rien à recevoir. La chair ne vient pas à nous. L'être-chair ne se reçoit pas car il n'y a personne qui est là pour recevoir. Personne ne peut être là car il n'y a de la place pour personne y compris pour l'être-chair. Si nous revenons à Paul-Armand Gette, nous comprenons comment sa recherche des nymphes dans la nature n'est pas l'attente d'une rencontre car pour cela il faudrait un lieu de rencontre : soit que la nymphe se tienne à telle place et qu'il ne reste qu'à ''ouvrir ou fermer les yeux'' pour la voir, ou bien que l'artiste crée lui-même un lieu d'accueil de rencontre où la nymphe puisse prendre place. Mais, Artémis ne

46 Ibid., p. 221.

47 Ibid., p. 181.

48 Claude Romano, *Il y a*, P.U.F. Epiméthée, 2003, p. 213.

peut prendre place sans nous donner la position d'Actéon. Lorsque nous disions que ''personne ne peut être là car il n'y a de la place pour personne'', c'est de cela même dont il s'agit avec le problème d'Artémis : Paul-Armand Gette ne peut pas se tenir là face à la nymphe comme la nymphe ne peut pas se tenir dans le champ de vision de l'artiste. Ils ne peuvent qu'être tous deux hors-champ. C'est pour cela que le travail de l'artiste ne nous propose pas à voir un espace où se trouverait la nymphe mais cherche justement à nous en faire sortir ; nous faire sortir de l'espace optique pour un espace haptique. Mais le ''nous'' reste dans l'espace optique comme nous avons dit que nous ne pouvons pas arriver à la chair du visible en partant du visible et/ou de l'invisible (nous n'arrivons pas car nous ne partons pas). Dans l'espace haptique, il n'y a de place pour quiconque. L'espace haptique est un espace sans place. En ce sens, la chair que Merleau-Ponty définit comme « le sentant-sensible en temps que corps » rejoint la notion d'espace haptique où personne ne touche et personne n'est touché car il s'agit d'un espace où toucher c'est toucher sans personne qui touche.

Avant de continuer et pour en finir avec cette idée de chair du visible, nous devons faire le lien avec le titre de cette partie, l'inspiration, pour alors justifier le choix du verbe ''tomber'' de l'intitulé de notre chapitre. Nous disons qu'il ne s'ait pas de transcendance et que nous ne pouvons pas vraiment parler d'un *retour* à la chair du visible puisque cet être-chair n'est pas considéré comme l'origine du visible et qu'il se situe comme en-deçà du visible et de l'invisible. Si nous ne pouvons jamais revenir à la chair du visible en partant du visible (ou de l'invisible) nous ne pouvons aussi jamais saisir la chair du visible (il n'est pas question d'inaccessible ou d'accessible). C'est elle qui nous saisit c'est-à-dire qu'elle nous dépossède de notre nous. Ce qui reste alors c'est notre être-chair, notre « texture sensible » qui ne nous appartient plus. Pouvons-nous alors parler d'une *réduction* ? Le danger de l'utilisation de ce terme est de nous conduire à la notion de réduction transcendantale de Husserl où, pour faire vite, nous sommes dans une logique transcendantale qui propose « une connaissance < fondée > dans l'évidence < où le > sujet <…> met entre parenthèses le monde et le moi empirique dans une opération essentielle de réduction »[49]. Or, la réduction ici définie ne peut se détacher d'une transcendance parce qu'elle est toujours liée à une logique d'essence ou d'origine. Il faut que la réduction soit une réduction au point de se séparer de toute idée d'essence ou d'origine. Dans <u>*Etant donné*</u>, Jean-Luc Marion écrit : « la réduction ne fait rien, elle laisse la manifestation *se* manifester <…>. Toute la difficulté de la réduction <… > tient au virage qu'elle doit prendre et où elle s'inverse (''en zigzag'') : il faut la faire pour la défaire et laisser se faire l'apparition de ce qui *se* montre en elle, mais finalement sans elle »[50]. Ce n'est pas le visible que nous réduisons comme un cuisinier réduit son jus de cuisson. Mais que réduisons-nous alors car ce que nous avons à notre disposition n'est que ce visible (« le monde invisible » dans le sens du visible comme acte) ? C'est justement de cet ''à

49 Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie, Hachette Education, 1998, p. 204.

50 Jean-Luc Marion, *Etant Donné*, P.U.F. Quadige, 1997, p. 17.

disposition'' qu'il faut se passer. Nous réduisons l'acte à ne pas agir (« la réduction ne fait rien »). Pour mieux comprendre la différence que nous marquons entre la transcendance et ce que nous entendons par la réduction détachée de toute transcendance comparons l'*Esthétique* de Hegel et l'idée de l'évolution et de la dissolution de l'art avec le couple Apollon/Dionysos de la *Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Hegel présente l'art comme une évolution historique d'une connaissance sensible du réel, non seulement du monde qui nous entoure mais aussi de l'esprit. Pour qu'une chose soit pensée, il faut que nous nous la représentions dans notre pensée. Or, c'est l'imagination qui transforme l'indétermination en représentation pour notre esprit. L'art idéaliste de Hegel est ce qui manifeste la pensée qui se pense, c'est-à-dire l'idée, mais qui se dérobe. Comment ? Par la réflexivité. L'art est donc cette distance réflexive qui transforme l'indétermination en multitude de déterminations. Cette distance réflexive étant la vie de l'esprit, l'art est la manifestation de cette vie de l'esprit. Pour Hegel, l'Idée est l'Esprit qui retourne en soi. Lorsque l'esprit atteint la conscience de soi, dans un retour sur lui-même, il devient Esprit Absolu. L'esprit est une infinité qui se nourrit du fini en le posant et en le dépassant. L'art a pour but de manifester l'Esprit Absolu mais avec des moyens sensibles. L'évolution de l'art est l'évolution de la distance réflexive : « l'art symbolique *cherche* cette unité parfaite de la signification intérieure et de la forme extérieure. L'art classique la *trouve*, par les sens et l'imagination, dans la représentation de l'individualité spirituelle ; et l'art romantique la *dépasse* dans sa spiritualité infinie, qui s'élève au-dessus de la sphère du visible »[51]. Nous sommes ici complètement dans une logique de transcendance, dans une dialectique intérieur/extérieur comme nous l'avons décrit dans notre réflexion sur l'incarnation. Dans la pensée de Hegel, le sensible incarne l'esprit absolu comme le visible incarnerait une chair du visible comprise comme origine ou comme essence. Mais, avec le couple Apollon/Dionysos de Nietzsche, nous ne sommes plus dans la transcendance. Si d'un côté il y a Apollon qui incarne les apparences et la réflexivité et d'un autre côté Dionysos, figure du chaos, leur relation est toute autre chose qu'une dialectique. Apollon n'incarne pas Dionysos. Les apparences, le visible, ne peuvent pas incarner le chaos car apparence et chaos ne peuvent pas aller ensemble ; les apparences ne sont pas un chaos discipliné. L'idée du développement de la distance réflexive de la conception de l'évolution de l'art de Hegel est définie par Nietzsche dans la Naissance de la tragédie comme Apollon prenant de plus en plus le dessus sur Dionysos. L'art est ce qui fait vivre Dionysos et s'il passe par Apollon ce n'est que pour que ce dernier s'efface et disparaisse, nous laissant dans l'ivresse dionysiaque. L'art est ainsi tout l'inverse de la manifestation de l'Esprit de Hegel même si, au premier abord, nous pouvons avoir l'impression qu'il s'agit de la même chose, que l'Esprit Absolu de Hegel est le chaos (Dionysos) de Nietzsche. C'est là que nous allons pouvoir comprendre la différence entre transcendance et réduction. Nous devons revenir sur la philosophie de Hegel pour bien comprendre cette distinction de pensée entre l'Esprit Absolu de l'un et le chaos dionysiaque de l'autre. Hegel nous dit : l'art a pour fin « la représentation sensible de l'absolu < ; > le contenu de l'art est l'idée et <…> la forme de sa manifestation est la configuration

51 Hegel, *Esthétique*, Livre de Poche, Tome I, p. 402.

figurative sensible »[52] ; l'idée en tant que beau artistique qui « a été formé par la réalité < et elle est > destinée à faire apparaître essentiellement l'idée en soi <. > Conçue de cette manière, l'idée <…> est l'idéal »[53]. Ce que nous pouvons penser d'après ceci est que l'absolu est lié à l'idéal, donc à l'idée en tant que beau artistique devenant idée en soi. En ce sens, l'art est la distance réflexive pour atteindre l'idée se faisant idéal, pour atteindre l'absolu. De ce point de vue, l'art transforme donc les choses sensibles en idéal et c'est pour cela qu'il arrive à l'absolu et le manifeste. Il y aurait donc l'absolu qui se cacherait dans les choses sensibles, et l'homme, par son pouvoir de réflexivité, ferait sortir l'idée en soi de ces choses, qui était là avant ces choses mêmes. L'art manifeste alors à travers le sensible l'absolu qui était là avant lui. Or, ce que montre Nietzsche avec sa conception de l'art, c'est la mort de la foi en cette logique qui pose l'idée avant la chose même. Il la renverse : la chose serait là avant qu'il y ait l'idée ; le chaos est ce qu'il y a avant l'idée ; le sensible existe indépendamment de toute supposée création de ce dernier en tant qu'incarnation du Verbe prenant chair. Il n'y a pas le Verbe avant la chair, l'Esprit Absolu avant le sensible ou le visible, le sensible n'est pas le Verbe incarné et l'art n'est pas sa manifestation mais c'est l'homme qui fait porter le Verbe au sensible. L'art pour Nietzsche tente au contraire de faire sortir la chose de l'Esprit, du Verbe, la sortir de la réflexivité, de la raison, du monde humain et de celui de Dieu. L'art fait tomber l'homme dans l'ivresse dionysiaque. La naissance de la tragédie est pour Nietzsche le début de la dégradation de l'art par la réflexivité, par cette métaphysique qui pose l'Idée comme Vérité avant la chose et développe une quête de cette vérité qui doit être atteinte par l'activité de l'esprit. Un retour au commencement de ce tournant historique qu'est la métaphysique de notre civilisation socratique est donc nécessaire. L'homme doit se rendre compte que « sa conscience apollinienne n'était qu'un voile qui lui cachait ce monde dionysien < ; > il nous faut démolir en quelque sorte pierre à pierre l'ingénieux édifice de la civilisation apollinienne, jusqu'à ce que nous apercevions les fondations sur lesquelles elle est établie »[54]. « Oui, mes amis, croyez avec moi à la vie dionysiaque et à la renaissance de la Tragédie. Le temps de l'homme socratique est passé »[55]. « Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme un membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs en dansant. <…> L'homme n'est plus artiste, il est devenu

52 Ibid., p. 129.

53 Ibid., p. 133-134.

54 Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, 1872, Livre de Poche n°4625, 1994, p.56.

55 Ibid., p. 152.

œuvre d'art : la puissance esthétique de la nature entière <…> se révèle ici sous le frémissement de l'ivresse »[56]. « Que se soit par la puissance du breuvage narcotique dont tous les hommes et tous les peuples primitifs parlent dans leurs hymnes, ou par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, ses exaltations dionysiaques s'éveillent en entrainant dans leur essor le sujet jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même »[57]. Voilà comment se justifie le lien entre l'inspiration et le verbe tomber de notre intitulé : l'homme inspiré tombe dans l'ivresse dionysiaque et c'est lui-même qui tombe c'est-à-dire qu'il n'est plus homme réflexif, il ne fait plus face au monde ou à la chose, la chose le laisse sans lui. La réduction ne réduit pas la chose, comme nous l'avons déjà dit, mais ôte le face à face à la chose. L'homme ne se tient plus en face, il tombe. Revenons au couple Apollon/Dionysos. C'est comme si Dionysos faisait danser Apollon et provoquait ainsi la tombée l'Apollon dans un oubli de lui-même suscitant alors une faille dans la réflexivité. Si Dionysos n'est pas caché derrière Apollon, qu'Apollon n'est pas la transcription de Dionysos, que Dionysos n'est pas non plus un au-delà d'Apollon, une essence d'Apollon, c'est parce qu'il n'y a pas : avant, le chaos, après, la réflexivité car nous sortons de la logique Etre-Etant, Forme-Préforme que nous avons développé au début du chapitre. Il ne s'agit pas d'un retour au chaos, d'une dialectique, d'une transcendance mais d'une réduction.

Revenons maintenant à Artémis et Paul-Armand Gette. Est-il question de réduction ? Certes nous ne pouvons que *tomber* avec Artémis dans l'espace haptique car nous ne pouvons pas faire face puisqu'il ne peut pas s'agir d'une rencontre. Mais pouvons-nous vraiment parler de réduction ? Un passage du livre *Etant donné* de Jean-Luc Marion nous a interpelés à ce sujet : « la phénoménologie ne commence pas avec l'apparaitre ou l'évidence (sinon elle resterait identique à la métaphysique), mais avec la découverte, aussi difficile que stupéfiante, que l'évidence, en elle-même aveugle, peut devenir l'écran de l'apparaitre – le lieu de la donation. Le lieu de la donation, donc pas son origine, mais son aboutissement <…>. Bien entendu, cette mutation de l'évidence morte à l'évidence chargée de donation ne s'accomplit que par l'opération de la réduction »[58]. Cet « écran de l'apparaitre » comme « lieu de donation » propose un espace d'accueil à l'acte même de se donner mais, Artémis ne se donne pas car il n'y a pas de lieu pour cela. Il y a une impossibilité de l'acte même de se donner. Revenons au texte de Romano avec ce passage : Ce qui vaut par conséquent du toucher des choses ne vaut pas moins du toucher de mon corps : le tangible de mon corps, c'est toujours mon corps comme autre, mon corps comme peau. C'est pourquoi le toucher est toujours une

56 Ibid., p. 52.

57 Ibid., p. 51.

58 Jean-Luc Marion, *Etant donné*, P.U.F., 1997, p.32-33.

initiation au monde et, par suite, à l'extériorité spatiale. S'il n'y a pas, en effet, de spatialité sans extériorité et si toute extériorité suppose nécessairement une altérité vis-à-vis de moi-même, alors le toucher, sens de l'altérité, est le sens même de l'extériorité, et par conséquent de l'espace »[59]. Notre réflexion sur le corps haptique et l'espace haptique propose un espace qui n'est pas la spatialité. Le corps haptique n'est pas posé « comme peau », comme « extériorité spatiale ». Si « toute extériorité suppose nécessairement une altérité vis-à-vis de moi-même », l'haptique, en rendant impossible tout vis-à-vis, se soustrait de l'extériorité et de l'altérité. C'est-à-dire que le corps haptique et l'espace haptique sont confondus mais sans possibilité d'existence d'un autre espace, qu'il soit compris comme extérieur ou comme espace parallèle. Le corps devient espace mais espace infini et non pas spatialité. Etre inspiré n'est pas alors pénétrer dans cet espace mais devenir ce même espace. La citation de Paul-Armand Gette « Artémis <…> fut habitée par nombre de mes modèles », qui était le point de départ de notre réflexion, prend ici tout son sens car habiter Artémis signifie demeurer dans cet espace et y demeurer signifie devenir cet espace. C'est en ce sens que l'œuvre ne perd pas l'inspiration puisqu'elle est justement cet espace d'inspiration qui inspire ou aspire aussi bien l'artiste que le modèle ou le spectateur. Mais cet espace qui aspire n'ayant ni extérieur ni espace parallèle ne pouvait qu'être déjà là. Ne retombons-nous pas dans la transcendance en disant cela ? Non pas si tomber dans l'haptique ne signifie pas passer d'un espace à un autre espace, passer de l'optique à l'haptique, passer du visible à la chair du visible, mais ne plus être un corps dans l'espace mais être espace. Dire que cet espace est déjà là ne signifie pas ici qu'il est caché derrière un autre espace ou qu'il est en parallèle. C'est ce même et unique espace que celui où nous nous posons comme un corps dans l'espace sauf que là, nous ne nous y posons plus. Et nous ne pouvons pas dire que c'est notre rapport à l'espace qui change car il ne s'agit pas de mise en rapport. Nous tombons dans l'haptique. Nous ne pouvons pas dire que nous tombons dans l'espace haptique car c'est le nous qui *tombe* et non pas *tombe dans*. Mais revenons ici à Artémis. Ce n'est pas elle qui habite la source de "Fontchaude" mais bien la source qui l'habite. Nous disions tout à l'heure que l'homme inspiré ne fait pas face au monde ou à la chose mais que la chose le laisse sans lui. La source laisse Paul-Armand Gette sans lui mais aussi Artémis sans elle. Pouvons-nous dire qu'Artémis est la source ? Non. Artémis ne prend pas la forme d'une source comme la source ne prend pas la forme d'Artémis. Mais que reste-il donc alors ? Nous ne pouvons pas répondre à cette question car il ne s'agit pas de quelque chose qui resterait ou pas, parce qu'il n'est pas question pour Artémis d'être là ou pas. Il n'y a pas de place pour le *là*. Que signifie *pas de place pour le là* ?

c) Le néant.

59 Claude Romano, *Il y a*, P.U.F. Epiméthée, 2003, p.217.

Son « désir rhyolitique »[60] conduisit Paul-Armand Gette à la ville de Saint-Philibert-de-Grand-Lieu pour trouver sa « roche préférée »[61] (la rhyolithe). Il se souvenait avoir vu un échantillon dans une vitrine du Musée de l'Ecole des Mines à Paris où figurait sur l'étiquette sa provenance : le lac de Grand Lieu. Lorsqu'il demanda où était le lac aux habitants il eut comme réponse qu'il était possible de le voir du haut du clocher de l'abbatiale. C'est dans cette abbatiale que l'artiste exposa donc son installation *De l'immobilité du voyage*. Si nous pouvons le voir du haut du clocher, Paul-Armand Gette fit « entrer le lac dans l'abbatiale »[62]. Et Artémis put prendre son bain en ce lieu du 15 mai au 31 Août 2002 (dates de l'exposition). Car, si la rhyolithe emmena l'artiste au lac de Grand-Lieu, les nymphéas du lac le conduisirent jusqu'au bain d'Artémis. C'est au lieu-dit Le Saut-du-Cerf que l'artiste trouva sa pierre volcanique avant de s'attarder sur le lac en bateau : « Je pus enfin contempler <…> la lave de mes rêves. <…> Je ne doutais pas un instant que l'endroit tirat son nom de la fin tragique d'un Actéon poursuivi par ses chiens et s'abîmant définitivement sur les rochers avant que ses charmants animaux, ne le reconnaissant pas sous son nouvel accoutrement, le dévorent sans plus de façon. Voilà ce qui attend ceux qui approchent de trop près la farouche Artémis. Quelle leçon pour les malotrus qui tentent de surprendre les dames au bain »[63]. Plutôt que de rencontrer la nymphe du lac, Paul-Armand Gette préféra s'imprégner du lieu et par là même de la nymphe. Il récolta les rhizomes des nymphéas pour en extraire une substance tinctoriale noire obtenue après une légère putréfaction. Il trempa ensuite dans la décoction un grand tissu blanc comme les voiles blanches qu'utilisaient les ''plates'' noires pour voguer sur le lac (figure 14). L'étoffe ainsi imprégnée servit à la confection de la robe du modèle qui habita alors le lac. Vêtue du lac la nudité du modèle ne pouvait pas être donnée à la vue des Actéons. Mais revenons à l'exposition de l'abbatiale pour nous arrêter sur quelques éléments : une ''plate'' noire posée au sol est privée de sa voile suspendue à une dizaine de mètres au-dessus. Les cordages tendus dans le vide parcourent le volume intérieur du bâtiment jusqu'aux deux toiles imprégnées de la noirceur des rhizomes des nymphéas du lac, flottant à la même hauteur que la voile échappée du canot (figure 15). Mais non, Artémis ne hante pas les lieux, ni le lac d'ailleurs. Et l'installation ne veut pas seulement emmener le lac dans l'abbatiale mais

60 Paul-Armand Gette, *De l'immobilité du voyage*, Frac des Pays de la Loire, Association culturelle du Lac de Grand-Lieu, éditions Joca Seria, 2002, p. 7.

61 Ibid., p. 7.

62 Ibid., p. 49.

63 Ibid., p. 8.

aussi déplacer l'abbatiale dans le lac. *De l'immobilité du voyage* fait du lac et de l'abbatiale un même lieu parce qu'ils n'ont plus de place qui *diffère*. Où est le lac ? Où est l'abbatiale ? Ils ne sont plus à leur place ni l'un ni l'autre. Entrer dans l'abbatiale c'est pénétrer dans le lac sans qu'il s'agisse d'un déplacement de l'un dans l'autre. Paul-Armand Gette les prive tous deux de place. Artémis ne hante pas les lieux car l'exposition n'est pas un lieu de rencontre possible avec Artémis mais justement un lieu de non-rencontre où Artémis, hantée par le lac, comme la toile imprégnée du rhysome, est en même temps habitée par l'abbatiale. Avec *De l'immobilité du voyage* le lac ne peut plus être là, l'abbatiale ne peut plus être là non plus, ils sont tombés dans le bain d'Artémis. Alors entrer dans l'abbatiale c'est *tomber* dans le bain d'Artémis. Faire cet immobile voyage n'est pas passer d'un lieu à un autre, n'est pas se déplacer. Ce ne sont pas non plus les lieux qui se déplacent pour nous. Nous n'entrons pas dans le bain d'Artémis car quand nous y sommes tombés, nous y étions comme déjà dedans depuis le début ; c'est l'acte de tomber qu'il manque. Ce n'est pas non plus le lieu où nous nous trouvons qui se change en cet autre lieu mais le lieu qui ne se tient plus comme lieu dans lequel nous pourrions nous situer, être là dans tel lieu. Le lieu n'est plus un endroit où se tenir mais un espace où rien ne peut prendre place. Rien ne change donc sauf que rien n'est plus à sa place et à aucune autre place non plus. Comme il manque l'acte de tomber dans la tombée dans le bain d'Artémis, il manque l'acte de changer. Tout y est mais rien n'est plus là. Insistons encore : il ne s'agit pas d'un changement de vision ou d'appréhension du lieu, ce que notre esprit cherche toujours à repenser, retombant ainsi dans la rassurante transcendance. Dire qu'il manque l'acte de changer rend tout passage d'état à un autre état impossible (pas de passage d'un lieu à un autre lieu ni d'une vision à une autre vision). Nous devons revenir ici à notre réflexion sur la forme et la préforme, l'être et l'étant.

Reprenons la citation d'Erich Auerbach : « Les auteurs latins <…> employai<ent> indifféremment *figura* et *forma* dans le sens général de ''forme''. Au sens strict, *forma* signifie ''moule'' et se rapporte à *figura* tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient ». Il y a ici une préforme à la forme, comme possibilité de la forme, mais qui elle n'a pas de forme. Prendre forme c'est mouler le sans forme, c'est apparaître. Revenons au cours de Jankélévitch : « Ce qui crée est autre chose que ce qu'il crée, ce qui donne ne possède pas ce qu'il donne, ce qui donne l'être n'a pas lui-même l'être, il donne ce qu'il n'a pas, le non-être »[64]. Nous avons dit que l'être ici n'était pas un possible étant, qu'il n'était rien, car dès qu'il est quelque chose il est étant. L'étant est mais l'être n'est pas, il est le verbe être lui-même. Ce ''moule'' de la citation ne peut être pris que sur du néant comme si l'envers du néant, son moule, était l'être et qu'au démoulage surgissait l'étant. Mouler du néant c'est être au sens verbal, c'est-à-dire la possibilité de démouler quelque chose, la possibilité du il y a. Ce moule est en quelque sorte le lieu où peut prendre place l'étant et avec lui l'espace et le temps ; il est le là. Dire qu'il n'y a pas de place pour le ''là'' c'est poser l'impossibilité du néant autant que de l'il y a car il n'y a pas d'action possible, ni moulage, ni démoulage. *De l'immobilité du voyage* propose un voyage immobile, sans changement, sans rencontre, sans déplacement, sans événement, car nous ne partons pas de quelque part pour

64 Cours de Jankélévitch, *Modernité de l'immédiat*, le 7 décembre 1959, à la Sorbonne.

arriver ailleurs parce que ce qu'il manque, c'est le quelque part du départ. Comment arriver ailleurs si nous ne partons pas de quelque part ? Paul-Armand Gette crée un espace pour ce voyage de l'immobilité où nous ne pouvons pas rejoindre Artémis dans le sens d'aller vers elle. Voyager, privé du quelque part et de l'ailleurs, c'est tomber dans l'espace sans là d'Artémis. L'idée de mouler du néant comme la possibilité du il y a (possibilité de démouler quelque chose) est en même temps la possibilité d'un espace d'accueil. Mouler du néant c'est créer un espace d'accueil. Dire qu'Artémis ne se donne pas car il n'y a pas de place pour cela propose une impossibilité de l'acte même de se donner autant que celle d'un espace d'accueil pour la donation. Un espace sans là serait-il alors l'espace du néant ? Et Artémis se refuserait à être moulée ? L'abbatiale ouvrirait donc ses portes sur du néant ? Cette dialectique être/étant/néant ne peut que nous conduire à l'absurde. L'espace sans là d'Artémis ne peut pas être pensé dans ce système. Relevons ici quelques phrases de Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie* : « considérant les symptômes abstraitement, faisant du mouvement de l'apparence la loi génétique des choses, ne retenant du principe qu'une image renversée, toute la dialectique opère et se meut dans l'élément de la *fiction*. Comment ses solutions ne seraient-elles pas fictives, ses problèmes étant eux-mêmes fictifs ? »[65]. « L'homme de la dialectique est le plus misérable, parce qu'il n'est plus rien qu'homme, ayant tout anéanti ce qui n'était pas lui »[66]. Artémis est une nymphe et notre regard d'homme ne peut que nous laisser être Actéon. Et ce n'est pas une histoire d'hommes que Paul-Armand Gette nous raconte avec Artémis. Cette fiction de la dialectique rejoint la notion d'invisible de Merleau-Ponty et lorsqu'il écrit que « Le néant n'est rien de plus (ni de moins) que l'invisible »[67] nous comprenons que le néant est en l'homme, qu'il vient après l'être. L'être ne sort pas du néant mais c'est le néant qui vient après (avec) l'être. Il n'y a plus de relation de cause à effet entre l'être et le néant. L'idée vient après la chose. Il faut l'être pour qu'il y ait néant mais il ne faut pas le néant pour qu'il y ait être. Le néant est créé par l'esprit, c'est un « non-être »[68], un « fantôme de l'esprit »[69]. « Le ''monde invisible'' : il est donné <…> comme écart, comme

65 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, P. U. F. Quadrige, 2003, p. 181-182.

66 Ibid., p. 188.

67 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, 1964, Tel Gallimard, 2001, p. 306.

68 Ibid., p. 232.

69 Ibid., p.

transcendance < ; > expérience du non-être »[70]. Dans la pensée de Merleau-Ponty, l'être (en tant que chair) est la possibilité du néant, possibilité de l'esprit. Cette idée se dégage ainsi de la logique : avec le néant il n'y a plus d'être et avec l'être plus de néant. Elle sort de la dialectique et de la transcendance car « Penser la chose sur fond de néant, n'est-ce pas une double erreur, envers elle et envers lui, et, en ce qui la concerne, ne la dénature-t-on pas complètement en la découpant sur lui ? L'identité, la positivité, la plénitude de la chose, ramenées à ce qu'elles signifient dans le contexte où l'expérience les atteint, ne sont-elles pas très insuffisantes pour définir notre ouverture au ''quelque chose'' ? »[71]. L' « ouverture au quelque chose'' » n'est pas la ''possibilité de démouler quelque chose'' (pour reprendre l'image de tout à l'heure) et « il y a monde parce qu'il y a quelque chose, un monde, un quelque chose, qui n'ont pas pour être à annuler le rien »[72]. Nous ne sommes ici pas loin du surhomme nietzschéen. Deleuze note que, pour Nietzsche, « vaincre le nihilisme <…> signifie surmonter l'homme, détruire l'homme' même le meilleur. La critique de Nietzsche ne s'attaque pas à un accident, mais à l'essence même de l'homme ; c'est dans son essence que l'homme est dit ''maladie de la peau de la terre'' »[73]. « L'essence de l'homme, et du monde occupé par l'homme, c'est le devenir réactif de toutes forces, le nihilisme et rien que le nihilisme »[74]. Dire que l'homme a pour essence le nihilisme signifie qu'il ne peut que « penser la chose sur fond de néant » (citation de Merleau-Ponty). Pour l'homme nihiliste, être c'est « annuler le rien ». L'essence de l'homme comme « le devenir réactif de toutes forces » signifie que l'homme ramène les choses à ce « qu'elles signifient dans le contexte où l'expérience les atteint » (Merleau-Ponty). C'est-à-dire que l'homme « atteint », qu'il réagit, et c'est sur ce schéma là qu'il pense l'être : dans la possibilité d'action ; annuler le rien ou démouler quelque chose. Mais l'Artémis de Paul-Armand Gette n'est pas du domaine de ce

---

70 Ibid., p. 232.

71 Ibid., p. 213.

72 Ibid., p. 119.

73 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, P. U. F. Quadrige, 2003, p. 192.

74 Ibid., p. 194.

qui s'atteint tout comme « l'ouverture au quelque chose » de Merleau-Ponty. Et « l'immobilité du voyage » est bien la marque de cette non-(ré)action.

Nous voyons de plus en plus se préciser le sens de ce que nous avons appelé le ''pas de place pour le là'' car le là est ce point qui peut s'atteindre ou ne pas s'atteindre mais en tout cas vers lequel nous pouvons tendre. Nous avons dit que « l'immobilité du voyage » était un voyage privé du quelque part et de l'ailleurs, un voyage immobile dans l'espace sans là. Arrêtons-nous un moment sur un passage du livre « Les Ombres errantes » de Pascal Quignard.

« La conscience des hommes peut être comparée à la flamme d'une lampe allumée dans la nuit. Cette flamme peut être mouchée.

Le mot sanskrit de *nirvana* désigne ces mouchettes à deux branches qui servent à éteindre la mèche où à l'empêcher de fumer.

C'est le rêve qui sait que personne ne le rêve.

Entre les images et le néant il y a un précipice. Il n'y a qu'une passerelle qui permet de le franchir. Le chevalier silencieux Lancelot s'avance sur le pont de l'épée. Elle est si périlleuse que peu s'y risquent et personne ne peut dire si quiconque l'a jamais franchie (puisqu'aucun rêveur n'est derrière ce rêve, c'est-à-dire qu'aucun dieu ne garde la passerelle branlante au-dessus de l'abîme).

Il dénude ses mains et la saisit toute nue.

C'est l'art.

<…>

Le dernier roi de Rome demanda (quaesivit) comme il mourait (cum moriebatur) où (ubi).

Où était le *où* où surgissait le monde ? Où le *où* où il disparaissait ?

Il demanda (comme il mourait) où étaient les branches des mouchettes ? Où l'extinction ? Où le sommeil sans rêves ?

Où est le miroir sur lequel le reflet ne se dépose pas ? »[75]

Si la « flamme peut être mouchée » et « le reflet » ne plus se déposer sur « le miroir », les mouchettes et le miroir ne sont pas du domaine de ce qui apparait où disparait. Le « où » que demande le « dernier roi de Rome » est cet « abîme » « Entre les images et le néant ». Cet « abîme » est le « miroir » que demande le roi. Les images sont les reflets et l'absence de reflet le néant. Cette idée rejoint la pensée de Merleau-Ponty lorsqu'il dit que nous ne devons pas penser la chose sur fond de néant. Le miroir n'est pas le néant où se reflète l'être. Il ne s'agit pas d'une dialectique être/néant car le néant fonctionne ici non pas avec l'être mais avec l'image (une présence ou une absence de reflet). Le « où » que demande le roi est « l'ouverture au quelque chose » de Merleau-Ponty. Et si « le rêve <…> sait que personne ne le rêve <…> puisqu'aucun rêveur n'est derrière ce rêve, c'est-à-dire puisqu'aucun dieu ne garde la passerelle branlante au-dessus de l'abîme » c'est parce qu'il n'y a pas d'ailleurs, pas de monde ou d'espace extérieurs ou parallèles. Comme dans la pensée de Merleau-Ponty le néant et l'esprit viennent après (ou avec) l'être, le reflet ou l'absence de reflet viennent après (ou avec) le miroir. Mais attention, le miroir n'est pas ici ce qui attend un reflet. Il n'est pas le lieu d'accueil du il y a. S'il y a quelque chose il le reflète et s'il n'y a rien il ne reflète rien mais il n'est pas l'origine de l'un ou de l'autre. Il n'est pas derrière, il n'est pas le « rêveur »

75 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Le Grand Livre du Mois, 2002, p. 73-74.

du « rêve ». Si Paul-Armand Gette ne recherche pas l'apparition de la nymphe c'est qu'il ne veut ni son image ou son reflet, ni sa présence. Il ne veut pas qu'elle soit là mais justement qu'elle reste « où ».

Ce « où » comme « abîme », ou « ouverture au quelque chose », différent d'un espace d'accueil pour la chose, est-il cet « ouvert < comme > Entre-deux – entre nous et la chose »[76] dont parle Heidegger ? Il y a un cercle de l'expérience : « l'intuition n'a lieu qu'autant que l'objet nous est donné ; ce qui n'est possible à son tour <...> qu'à la condition que l'objet affecte d'une certaine manière l'âme »[77]. Ce cercle de l'expérience, où il ne peut y avoir d'expérience sans ''donné'', et pas de ''donné'' sans un ''je'' qui l'expérimente, pose l'ouvert comme le lien avec « ce qui se trouve au sein du cercle »[78]. L'espace et le temps sont la possibilité de l'expérience mais c'est l'expérience qui rend possible l'espace et le temps : « les objets ont tenue de vis-à vis en tant qu'ils sont eux-mêmes, encore que ce soit par nous qu'advienne le laisser-s'offrir »[79]. Le « laissez-s'offrir » est la possibilité de la donation. Cette possibilité est l'espace et le temps (ou l'intuition). L' « affect »ion de « l'âme » est l'espace et le temps comme acte d'accueil pour la chose. Elle est l'acte même de donation. Ainsi, l'espace et le temps ne sont pas un état premier dans lequel tout se joue ensuite comme le miroir que demande le roi dans le texte de Pascal Quignard n'est pas un fond qui attend une image à refléter. L'espace et le temps ne sont pas, ils sont l'advenir même. Si nous nous penchons sur l'étymologie du verbe exister, nous trouvons le verbe latin *existere* qui signifie sortir de, naître, venant de *sistere*, être placé. Exister n'est pas un état, exister c'est exister déjà et encore, à chaque fois. Certes rien, dans cette logique du cercle de l'expérience, n'existe si personne ne fait advenir quelque chose dans/par l'espace et le temps, mais s'il peut la faire exister c'est qu'elle existe déjà, non pas en tant qu'absente mais justement comme présence. Qu'est donc la chose que personne ne regarde ? Elle n'existe pas si exister veut dire exister pour quelqu'un. Elle fait autre chose qu'exister ou plutôt elle ne fait rien. Mais ce n'est pas la même chose que de n'être rien. Pourquoi réduire la chose à être donnée dans l'espace et

76 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ? B- La manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 248.

77 Ibid., p. 145.

78 Ibid., p. 248.

79 Ibid., p. 248.

le temps ou à être néant (« la chose n'a pas pour être à annuler le rien »[80]). Elle n'existe pas dans le sens où elle n'est pas *placée*. Elle n'existe pas dans le sens de passer de l'état d'absence à l'état de présence. Elle n'existe pas dans le sens d'être là. Elle n'existe pas dans le sens d'avoir la possibilité d'apparaître ou de disparaître. Mais alors elle serait immatérielle, elle serait une idée ? Non. La chose que personne ne regarde ne passe pas dans l'immatériel, justement, elle ne disparait ou n'apparait pas. Elle est comme « le rêve <…> que personne ne rêve »[81]. Si la chose n'attend pas d'exister, d'être là, c'est qu'elle *est* indépendamment de son être-là. Elle reste toujours « où ». Proposer « l'ouvert » comme le lien avec « ce qui se trouve au sein du cercle » de l'expérience (« L'expérience est un avènement en soi circulaire, par où s'ouvre ce qui se trouve au sein du cercle. Mais cet ouvert n'est rien d'autre que l'Entre-deux – entre nous et la chose »[82]) c'est le définir comme la possibilité de l'acte même de se donner, c'est poser l'ouvert comme la possibilité de l'existence. L'ouvert n'est pas certes un espace d'accueil pour que la chose sorte du néant mais il est la possibilité de l'intuition, la possibilité qu'a la chose de se donner, il est l'advenir. L'ouvert n'est pas le néant mais il est l'être au sens d'existence et propose une impossibilité de néant comme impossibilité d'un avant l'existence : l'ouvert n'a pas pu être fermé avant d'être ouvert. Nous voyons se préciser ici le sens du « où » que demande « le dernier roi de Rome ». S'il n'est pas le néant, il est bien l'ouvert que décrit Heidegger avec la « manière kantienne d'interroger en direction de la chose » et rejoint « l'ouverture au quelque chose » de Merleau-Ponty. Mais revenons à Artémis. Nous avons dit que Paul-Armand Gette ne voulait pas qu'Artémis soit là mais qu'elle reste « où ». Cela voudrait dire qu'elle reste son propre advenir. Arrêtons-nous ici sur quelques passages du livre « Lecture de Kant » de Michel Alexandre : « ce que je sens, j'en fais l'indice de ce que je pourrais sentir. Je complète (tout ensemble). Ces immenses possibles sont par moi liés intuitivement à ce que je sens. Je pose les deux comme unité, je pose tout comme présence. <…> L'éprouvé est saisi conjoint à tout le reste. C'est ce qu'on appelle la distance. La synthèse du présent et de l'absent, c'est l'espace. <…> Le propre de ce qui est saisi par intuition, c'est la spatialité. Le senti n'a lieu que lorsqu'il ''a lieu'' »[83]. L' « ouvert <comme> Entre-deux – entre nous et la chose » est cette « distance » comme possibilité de

80 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, 1964, Tel Gallimard, 2001, p. 119.

81 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, p. 74.

82 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ? B- La manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 248.

83 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthé, 1978, p. 30.

l'avoir-lieu ou possibilité de l'existence. Avant de pouvoir exister, dans le sens d'avoir lieu d'être, la chose est déjà posée comme présence. La chose ne peut pas être sentie avant d'être présence et ne peut pas être présence avant d'être sentie. « La distance comme distance ne peut être sentie : elle est ce par quoi nous relions ce que nous sentons à ce que nous ne sentons pas ; elle est produite en partie par l'au-delà »[84]. Nous retombons dans l'idée que ce que nous voyons n'est pas le visible mais l'invisible car, dans cette pensée, nous ne sentons pas ce que nous sentons mais ce que ce senti fait sentir. Il y a là toujours une action, un processus ; toujours une corde à tendre vers un accessible ou un inaccessible. Et « pour déterminer quoi que ce soit, il faut poser l'existence. Et l'existence ne nous est pas fournie : c'est la forme à donner au sensible, et c'est l'œuvre humaine par excellence (note : Rien ne peut être déterminé avant d'exister. L'existence n'est pas fournie, il faut la vouloir) »[85]. Si l'existence est la mise en forme du sensible, le sensible est posé comme essence de l'existence. « De l'optique à l'haptique » pourrait vouloir dire laisser tomber la mise en forme pour un ''pur'' sensible. Artémis ne prend pas forme dans la source de « Fontchaude » mais elle reste justement sans mise en forme dans la source. Ce n'est pas la source qui est habitée par Artémis mais bien Artémis habitée par la source. Rester « où » serait donc rester à son état d'essence sensible. Mais cette idée d'essence sensible s'inscrit dans une pensée de l'ouvert comme advenir. Est-ce bien cela que nous voulons avec notre ''pas de place pour le là'' comme impossibilité de l'acte même de se donner ?

Relevons ici un passage de « La diversité des sources » : « Dans le libertinage de Gette quelque chose résiste à la peur puritaine de l'absence d'arrière monde. Son œuvre est donc galante dans l'exacte mesure où elle respire le bonheur libertin d'avoir trouvé la force de débarrasser la présence des significations surnaturelles ou transcendantes qui de proche en proche la rendent inintelligible. Libertin celui qui sait l'art de provoquer les choses à ne faire qu'exister »[86]. Si résister « à la peur puritaine de l'absence d'arrière monde » signifie poser le sensible comme essence à l'existence au lieu d'être dans une philosophie de la transcendance qui pose comme origine le néant alors « débarrasser la présence des significations surnaturelles ou transcendantes » signifie laisser la présence être « où » au lieu d'être là en tant que présence de. Laisser la présence être « où », c'est la laisser être son propre advenir au lieu d'être posée comme l'incarnation d'une essence puisque l'essence est confondue au sensible, lui-même étant l'avoir lieu en tant qu'advenir. Dans ce cas « provoquer les choses à

84 Ibid., p. 31.

85 Ibid., p. 33.

86 Alain Chareyre-Méjan, *Paul-Armand Gette ou la sagesse de l'art*, extrait de Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique*, Musée Gassendi, Fage Editions, 2005, p. 94.

ne faire qu'exister » signifie provoquer les choses à ne faire exister que leur ‘’pure’’ présence, à ne faire exister que leur propre advenir. Dire qu'Artémis reste « où » signifierait qu'elle reste « à ne faire qu'exister ». Si l'artiste « provoque » Artémis « à ne faire qu'exister » il sort d'une esthétique du néant (de la transcendance) pour une esthétique de l'existence (de l'advenir). Mais reposons encore notre question : est-ce bien cela que nous voulons avec notre ‘’pas de place pour le là’’ comme impossibilité de l'acte même de se donner ? Si « ne faire qu'exister » est ne pas se donner (comme présence de) certes Artémis ne se donne pas mais, elle fait bien plus (ou bien moins) que ne pas se donner. Avec l'exposition « De l'immobilité du voyage » nous avons dit qu'Artémis ne hante pas les lieux car le site n'est pas un lieu de rencontre possible avec Artémis mais justement un lieu de non-rencontre où Artémis, hantée par le lac, est en même temps habitée par l'abbatiale. Il ne s'agit pas de la présence d'Artémis puisqu'elle ne se donne pas (ni comme présence ni comme absence) mais il ne s'agit pas non plus de « provoquer » Artémis « à ne faire qu'exister » et, si « Le *nympholepte* voit les choses comme elles sont lorsque personne ne les voit, comme elles seraient si elles n'étaient pas regardées comme étant visibles mais comme étant là »[87], l'installation n'est pas le bain d'Artémis lorsque personne ne le voit. C'est la possibilité même de se poser comme propre présence qui n'existe pas. La nudité d'Atémis en plus de ne pas pouvoir se donner comme étant vue ne peut pas se réserver comme étant là. Toute la difficulté est de ne pas voir alors à nouveau cette impossible nudité comme néant. Il s'agit encore d'autre chose : ce n'est pas une ‘’pure’’ présence qui ne serait pas donnée et que personne ne regarderait parce qu'il ne suffit pas que quelqu'un la regarde pour qu'elle se donne, ni une présence comme absence (un néant). Alors l'impossibilité pour Artémis d'être là ne signifie pas qu'elle reste « où ». L'espace sans là d'Artémis que propose Paul-Armand Gette n'est pas « l'Ouverture au quelque chose » ni « le où » que demande le dernier roi de Rome. Si Paul-Armand Gette inspiré par Artémis ne signifie pas qu'il a accès à l'invisible cela ne veut pas non plus dire qu'il la rejoint dans un espace sensible où rien ne serait ‘’décodé’’ comme visible, où tout serait seulement là à être (exister) et non pas à être ce qu'il est. Etre inspiré par Artémis c'est faire l'immobile voyage de la tombée dans l'espace sans là d'Artémis. S'il n'est pas le néant ni l'ouvert ou le « où » en tant qu'advenir que peut donc être cet espace sans là ?

87 Ibid., p. 95.

2- LE TEMPS, L'ESPACE, L'OUVERT ET LE *Où ?*.

Bernard Hoepffner ayant traduit de l'anglais *La chasse au Snark* de Lewis Carroll décrit ce poème comme l' « impossible voyage d'un équipage invraisemblable à la recherche d'une créature inconcevable ».[88] Voici quelques extraits du texte :

« Un cher oncle à moi (dont je porte le nom)
Me dit lorsque je lui fis mes adieux – »
<…>
« '' Si ton Snark est bien un Snark, c'est okay :
Prend-le – il s'accommode avec des légumes,
Il sert aussi à battre le briquet.

« '' Pour le traquer, prends trois dès à coudre—que faire
Pour le chasser ? des fourches, de l'espoir ;
Menace-le d'une action de chemin de fer ;
Des sourires, du savon, pour l'émouvoir '' »
<…>
« '' Mais oh, brillonant neveu, attention, un jour
Soudain, doucement, tu disparaîtras
Si ton Snark se trouve être un Boujum ! Pour toujours,
Et jamais plus on ne te reverra !''[89]

Ils le traquèrent avec des dés à coudre – lui firent
La chasse avec des fourches, de l'espoir ;
Le menacèrent d'une action de chemin de fer ;
Des sourires, du savon, pour l'émouvoir !

L'idée de rentrer bredouilles les rendait nerveux
Et le Bièvre, enfin très excité,
S'en fut en bondissant sur la pointe de sa queue
Parce que la nuit était presque tombée.

« Ecoutez Machinchouette, il crie comme un dément !
Holà ! » de l'Aboyeur fut la remarque.
« Il agite les mains, la tête, et comment !

88 Lewis Carroll, *La chasse au Snark*, Ed. Mille et une nuits, 1996.

89 Ibid., p.27.

Il a certainement trouvé le Snark ! »

Tandis qu'ils exultaient, le Boucher s'exclama,
« Le Boulanger est un sacré gavroche ! »
Ils voyaient leur héros innommé, tout là-bas,
Sur un piton rocheux, qui se détache[90]

Tout droit et sublime, l'espace d'un instant.
L'instant suivant, ils voient son corps lesté
(Comme pris de convulsions) plonger jusqu'au fond
D'un gouffre – ils écoutent affolés.

« C'est un Snark ! » tels furent les mots qui d'abord surgirent,
Ce qui, pour être vrai, était trop beau.
Suivis alors d'un torrent de hourras, de rires ;
Puis, ces trois mots funestes, « c'est un Bou— »

Puis silence. D'aucuns crurent entendre dans l'air
Un soupir fatigué et vagabond,
Qui ressemblait à « – jum ! », mais les autres déclarent
Que c'étaient les vagues sur les hauts-fonds.

Jusqu'à la nuit tombante, ils cherchèrent en vain :
Ni bouton, ni plume, pas la moindre marque
Indiquant à coup sûr qu'ils foulaient le terrain
Où leur ami avait trouvé le Snark.

Interrompu au beau milieu de mot entendu,
Au beau milieu de son rire de fou,
Soudain, tout doucement, il avait disparu –
Le Snark *était* un Boujum, voyez-vous. » [91]

Henry Holiday écrit que « toutes ces descriptions du Boujum étaient inimaginables et il <(Carroll)> voulait que la créature reste impossible à imaginer »[92]. Le Snark ne peut être vu tout comme le visage mythique de Méduse où l'homme, pris d'effroi, est changé en pierre

90 Ibid., p. 47.

91Ibid., p. 49.

92 Ibid., p. 54.

avant même d'avoir pu se faire une représentation de ce qu'il venait de voir. Le rire fou du héros nommé Machinchouette, tel l'effroi du médusé, ne changera pas ici l'homme en pierre mais le Snark en Boujum. Le Snark *vu* est-il toujours un Boujum avant d'être vu ? « Le Snark *était* un Boujum, voyez-vous ». Le verbe être à l'imparfait du dernier vers du poème est en italique et marque la difficulté de l'emploi de ce verbe entre le Snark et le Boujum. Etait-il déjà un Boujum avant d'être un Snark ? Etait-il déjà à la fois Boujum et Snark ? Le Snark s'est-il changé en Boujum ? Le Boujum est-il encore Snark ? Y-a-t'il un moment avant que Machinchouette disparaisse où la Snark n'était pas encore Boujum car « Soudain, doucement, tu disparaîtras / Si ton Snark se trouve être un Boujum ! Pour toujours / Et jamais plus on ne te reverra ! »[93]. Ce « soudain » est une sorte de temps-mort, qui ne laisse pas le temps arriver mais qui pourtant a déjà été fatal. L'impossibilité d'imaginer le Snark tout comme le visage de Méduse pose le problème de l'impossibilité, pour l'un comme pour l'autre, d'être posé dans un temps défini dans un espace. Apparaître dans un espace pour disparaître en même temps annule le positionnement dans cet espace.

C'est ce qu'il se produit lorsqu'Orphée fait disparaître Eurydice. Voici l'histoire :

« Tout près de l'Olympe, de l'union du dieu fleuve Oegre et de la grande muse Calliope, nait Orphée. Musicien, chanteur et poète, Orphée est célèbre pour avoir affronté les Enfers par amour pour Eurydice, son épouse. C'est, mordue par un serpent, que sa bien-aimée mourut au bord d'une rivière de Thrace. Inconsolable, Orphée décide d'aller la chercher dans le Royaume des Morts. Grâce à sa lyre et sa voix, il charme le gardien de l'au-delà ainsi que les dieux et les monstres des Enfers. Touchés par cette preuve d'amour, Hadès et Perséphone, les maîtres des Enfers, décident de lui rendre son épouse mais à une seule condition : Orphée ne doit pas se retourner durant la longue remontée vers la vie. Mais, Orphée commence à douter. Et si Eurydice ne le suivait pas ? Incapable de résister, il se retourne. Aussitôt, Eurydice disparaît »[94].

Ne pas se retourner signifie pour Orphée ne pas voir Eurydice. Le Snark, Méduse ou Eurydice posent le problème de l'impossibilité du *voir* sans qu'il soit question de visible ou d'invisible. N'est-ce pas ce qu'il se passe avec la physique quantique ? « Le monde des atomes nous paraît profondément illogique car nous ne pouvons pas identifier ses phénomènes à partir d'images et de concepts liés à notre expérience sensible ou à notre imagination »[95]. C'est que les atomes ne sont pas des objets, ils ont quelque chose à voir avec

93 Ibid., p. 78.

94 Ecrit d'après *Le dictionnaire de la mythologie grecque et latine,* Ed. Le Grand Livre du Mois, 2000.

95 Thierry Lombry, *Un siècle de Physique : 1- La Physique Quantique*, extrait du site http://www.astrosurf.org/lombry/quantique-comprendre2.htm, le 10/02/2006, Quand l'objet devient un phénomène, p. 3.

le Snark, le visage de Méduse ou Eurydice dans le Royaume des Morts. La physique quantique ne s'occupe donc pas de ce que Kant nomme des « phénomènes extérieurs » : « Si je puis dire *a priori* que tous les phénomènes extérieurs sont déterminés *a priori* dans l'espace et d'après les rapports de l'espace, alors je puis dire d'une manière tout à fait générale, en partant du principe du sens interne, que tous les phénomènes en général, c'est-à-dire tous les objets des sens, sont dans le temps et qu'ils sont nécessairement soumis aux rapports du temps »[96]. Les atomes ne sont pas déterminés d'après les rapports de l'espace et ne sont pas soumis aux rapports du temps. Par exemple, un photon peut être à deux endroits en même temps et peut même interférer avec lui-même alors qu'un objet n'est jamais à deux endroits et suit une seule trajectoire à la fois.

Sortir du *voir*, voir ce qui n'est pas vu, nous conduire à autre chose que voir (sans qu'il soit question de visible ou d'invisible), voilà bien ce que propose Bruce Nauman avec ses installations. « L'une d'elles se compose de deux salles : l'une vide et fermée ; l'autre accessible. Une image oscillante de la salle ouverte et de ses occupants (s'il y en a) est projetée sur un moniteur installé dans la salle condamnée. Quant aux spectateurs, au lieu de se voir sur l'écran, comme ils peuvent s'y attendre, ils doivent se contenter de l'image provenant de l'espace fermé »[97]. Nous avons simultanément une image projetée sans personne qui la regarde et la projection de l'espace vide qui est donnée à voir aux spectateurs. Bruce Nauman nous présente la vidéo de cet espace vide où nous sommes projetés en train de le regarder, comme si nous regardions l'espace qui nous regarde en train de le regarder, sans que ce soit l'espace dans lequel nous sommes physiquement, mais dans lequel nous sommes projetés. Avec ce jeu là, nous ne sommes pas loin des « emmêlements ou imbrications quantiques »[98]. Avec la vidéo de cet espace non vu dans lequel est projeté celui qui regarde cet espace non vu, l'artiste nous plonge dans le paradoxe déroutant de voir le non visible sans qu'il s'agisse de ce que nous ne pouvons pas voir mais bien de ce qui n'est pas vu. Bruce Nauman invite à autre chose que voir parce qu'il n'y a pas de rapport avec le visible. Ce corps n'est pas entré ici pour voir. Dans l'installation, les spectateurs ne se voient pas en train de voir mais justement ne se voient pas voir cette salle non vue. Nous rejoignons ici le problème de l'observateur en physique quantique qui, imposant une interaction avec l'environnement, provoque la décohérence. Nous devrons revenir plus en détail sur cette installation de Nauman.

---

96 Kant, *La raison pure, textes choisis*, 1953, P.U.F., 1971, p. 72.

97 *Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, Bruce Nauman*, Paris, 1997, p. 85.

98 Termes utilisés en physiques.

Si sortir du voir c'est ne plus avoir affaire à un objet et ne plus considérer les choses d'après les rapports de l'espace et du temps à quoi donc avons-nous affaire ? Et où donc peut bien être ce avec quoi nous avons affaire s'il ne se tient plus dans notre ''environnement'', pour reprendre un terme de la physique quantique ? Et comment pouvons-nous dire que nous avons encore affaire à lui ?

Ne plus avoir affaire à une présence ni à une absence voilà bien ce que vit le héros du *Horla* de Maupassant : « Donc je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi, et soudain, je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille. Je me dressai <…>. Et bien ? … on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon visage n'était pas dedans… et j'étais en face, moi ! <…> je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échappait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet <…>. Je l'avais vu ! L'épouvante m'en est restée, qui me fait encore frissonner »[99].

Pas ici, ni ailleurs, donc pas dans un espace. N'avoir pas eu le temps d'être là et de l'avoir déjà été en même temps, comme n'ayant aucun espace pour se tenir donc ne s'être pas tenu … mais quoi alors ?

99 Guy de Maupassant, *Le Horla*, Librio, 1997, p. 29-30.

A) Kant et l'*a priori*.

Jean-Pierre Vernant écrit dans *La mort dans les yeux* : « Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort. Dévisager Gorgô c'est, dans son œil, perdre la vue, se transformer en pierre, aveugle et opaque »[100]. En perdant la vue dans l'œil de la gorgone nous la dévisageons mais dans le sens littéral du terme. C'est-à-dire que son visage ne peut pas se donner à voir. Nous la privons de son visage. Le visage de Méduse n'a pas eut le temps de se donner avant de nous changer en pierre et pourtant, il s'est déjà donné. Pouvons-nous dire que nous avons déjà vu le visage de Méduse sans avoir eut le temps de le voir ? Que nous avons déjà reçu en même temps que l'impossibilité de recevoir ? Que le visage de Méduse se donne et en même temps ne se donne pas ? Pour recevoir quelque chose, il faut que ce quelque chose nous soit donné. Ce qu'il se passe avec Méduse, c'est que son visage ne peut être donné qu'au risque de ne pas pouvoir être reçu, faisant perdre la vue. Comment pouvons-nous encore dire qu'il a été donné ? Quelque chose a-t-il été rompu dans l'acte même du donné ?

Dans la pensée de Kant « la possibilité que nos expériences en général concordent avec des objets <…> n'est possible que si ce avec quoi a lieu la concordance vient déjà au préalable devant nous et s'y tient »[101]. Avoir déjà vu le visage de Méduse sans avoir eut le temps de le voir signifierait dans ce cas que la « concordance » à été rompue au moment même où elle se faisait. C'est-à-dire qu'il ne reste plus que le « déjà au préalable devant nous » sans que le « s'y tient » ne puisse se produire. Ce « déjà au préalable devant nous » est ce que Kant appelle l'*a priori* comme la possibilité de l'intuition. Heidegger dans *Interprétation phénoménologique de la critique de la raison pure de Kant* interprète cet « intuitionner » comme le « se laisser-donner quelque chose comme la chose en chair et en os qu'elle est ; c'est le laisser-faire-encontre immédiat d'un étant »[102] et l'intuition ne peut être

100 Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette, Textes du XXème siècle, p. 80.

101 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 198.

102 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928, Gallimard, 1982, p. 96.

« qu'intuition de ce qui est déjà sous la main »[103], qu'intuition de ce qui est déjà posé *a priori* dans l'espace et le temps par l'acte même d' « intuitionner ». Mais, dans ce cas, l'*a priori*, le déjà vu, ne serait-il pas ce qui manque au visage de Méduse pour pouvoir être vu, puisque ce donné ne peut être reçu et s'annule dans cette impossibilité ? Pourtant, ce qui persiste c'est l'acte du donné. Kant nous dit que l' « espace n'est rien autre chose que la forme de tous les phénomènes des sens extérieurs, c'est-à-dire la condition subjective de la sensibilité sous laquelle seule nous est possible une intuition extérieure. <…> la forme de tous les phénomènes peut être donnée dans l'esprit, antérieurement à toute perception réelle – par conséquent *a priori* – et, avant toute expérience, elle peut, comme une intuition pure, dans laquelle tous les objets doivent être déterminés, contenir les principes de leur relations »[104]. Avoir vu le visage de Méduse sans avoir eut le temps de le voir signifierait justement ne pas l'avoir vu, et, par l'effroi, l'avoir privé de sa possibilité de se donner comme si le visage de Méduse était alors l'effroi même. Ce ne serait alors pas le visage qui se donnerait mais l'effroi comme absence d'*a priori*, absence de la « forme » pouvant « contenir » le « principe » même de « relations » entre l'étant vu et le voyant.

Cette question de la relation du donné et du reçu entre l'étant vu et le voyant comme la condition de possibilité de l' « intuition extérieure » rejoint le problème du dehors et du dedans qu'expose François Dagognet dans un Bulletin de la société française de philosophie : « un dehors culturel vient se sédimenter en dedans. Mais aussi celui-ci – le premier dedans intériorisé – n'est jamais que le dehors assimilé »[105]. Nous retombons toujours à l'extérieur, ou mieux encore, toujours à l'intérieur car, pour qu'il y ait extérieur, il faut toujours l'acte d'assimilation qui pose cet extérieur comme assimilable. Si pour voir il faut en quelque sorte avoir déjà vu, c'est-à-dire donner un lieu d'accueil pour la vision, donc avoir attribué une place pour le visible, et ainsi avoir « déjà sous-la-main », alors voir le visage de Méduse n'est pas voir son visage mais bien plutôt rompre le principe de relation avec l'extérieur. Voir, c'est toujours pré-voir, c'est-à-dire donner présence à ce que nous voyons dans l'espace et dans le temps. « Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort » parce que la voir annule autant sa présence que celle de celui qui voit. Voir la Gorgone c'est « devenir, comme elle » parce qu'il n'y a plus de relation à un autre mais au lieu que l'autre soit assimilé à soi, c'est nous-mêmes qui nous assimilons à lui. Voir la gorgone c'est passer de

103 Ibid., p. 97.

104 Kant, *La raison pure, textes choisis*, 1953, P.U.F., 1971, p. 67-68.

105 Bulletin de la société française de philosophie, avril-juin 1994, séance du 26 mars 1994, *Le dehors et le dedans*, exposé par François Dagognet, éd. Armand Colin, p. 50.

l'autre côté, c'est voir par ses yeux ; non pas voir l'effroi mais voir d'effroi. Voir la Gorgone c'est perturber l'ordre du donné et du reçu entre l'étant vu et le voyant. Pouvons-nous encore dire que l'acte du donné persiste ? Autrement dit, pouvons-nous dire que la possibilité, ou l' « intuitionner », ou l'*a priori,* est ce *déjà possible* avant toute possibilité ou impossibilité de la vision ?

Louis Marin dans *Détruire la peinture* s'interroge sur le tableau du Caravage évoquant la scène où Percée décapite Méduse l'ayant prise à son propre piège grâce au reflet miroir de son bouclier (figure 16). La question se pose de savoir comment Méduse médusée par son reflet dans le bouclier, et donc en même temps changée en pierre, peut bien avoir une tête coupée qui n'est pas en pierre. D'un coté, pour pouvoir lui couper la tête il faut qu'elle ait vu son reflet. Mais d'un autre côté, il ne faut pas qu'elle soit médusée et changée en pierre. La « tête est déjà coupée et les giclures de sang à la base du cou sont déjà coagulées. Le coup d'épée a déjà eut lieu ; donc la tête que je vois n'est pas l'image de la tête reflétée dans le miroir de bronze »[106]. « Le tête de Méduse est dans l'espace représenté et hors de l'espace de représentation tout à la fois »[107]. L'espace du tableau permet cette cohabitation, impossible d'une tête coupée et d'une tête, non pas encore médusée, mais, prise d'effroi, c'est-à-dire dans l'événement même de la possibilité pour Percée de réussir son coup. Heidegger note que pour « Kant, *a priori* signifie tout ce qui se tient prêt dans l'esprit avant l'expérience, avant l'intuition et la détermination pensante. <…> Naturellement, ce sens de l'a priori <…> et la signification philosophiquement féconde de l'expression est celle où elle désigne une ''possibilisation'' »[108]. Méduse prise d'effroi mais non pas effrayée (médusée) voilà donc une impossibilité autant de verbalisation que de représentation logique. L'a priori serait-il cette logique sans laquelle aucune expérience ne pourrait se faire ou bien, indépendamment de toute logique dans le temps et l'espace, seulement la possibilité de donner un temps et un espace que l'expérience, ensuite, rend logique (chronologique et situationnel, une chose puis une autre, à cet endroit ou cet autre endroit) ?

Deleuze écrit dans *La philosophie de Kant* : « la définition de l'*a priori* est : indépendamment de l'expérience. Il se peut que l'*a priori* s'applique à l'expérience et, dans un certain cas, ne s'applique qu'à elle ; mais il n'en dérive pas »[109] ; « chez Kant, phénomène ne veut pas dire apparence, mais apparition. Le phénomène apparaît dans l'espace et dans le

106 Louis Marin, *Détruire la peinture*, Champ Flammarion, p. 155.

107 Ibid., p. 156.

108 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928, Gallimard, 1982, p. 113.

temps <…> formes de toute apparition possible »[110]. L'espace et le temps indépendants de l'expérience seraient aussi indépendants de l'apparition. Ici la possibilité ne dépendrait pas de ce que nous avons appelé la logique dans le temps et l'espace mais serait la possibilité de cette logique pour l'expérience ou l'apparition du phénomène. Le visage de Méduse, s'il se refuse à toute phénoménalité, ne peut que rester *a priori*, possibilité, sans avoir pourtant la possibilité de la réalisation de ce possible. Il est alors délicat de parler encore de possibilisation. Arrêtons-nous encore sur un autre texte de Heidegger sur la pensée de Kant : « Pour que ce qui est rencontré, ce qui se montre, c'est-à-dire l'apparaissant en général, puisse venir devant nous comme ob-stant <…>, comme se tenant vis-à-vis, il faut que ce qui se montre ait au préalable la possibilité de se tenir de quelque manière et d'accéder à la stabilité. Mais ce qui se tient en soi, ce qui ne s'éparpille pas, est ce qui est rassemblé en soi, c'est-à-dire porté en une unité, et ce qui se présente dans cette unité et y subsiste. La stabilité est la pré-sence unitaire en soi et à partir de soi. Cette présence est rendue possible *conjointement* par l'entendement pur »[111]. Cette « pré-sence unitaire » est ce que nous avons appelé la logique de l'espace et du temps, c'est-à-dire un seul lieu à la fois à un seul moment ou état à la fois. Kant ne dit pas que c'est cette « pré-sence unitaire » qui rend possible l'entendement pur mais au contraire que c'est l'entendement pur qui la pose. L'entendement pur serait alors cette « pré-sence unitaire » sans laquelle aucune expérience ne pourrait se faire. Il serait le lien avec l'*a priori* dans la possibilisation de l'expérience. Si le visage de méduse se donne et ne se reçoit pas c'est que ce lien ne s'établit pas car le visage ne se tient d'aucune manière et ne peut avoir de « pré-sence unitaire » ; il n'a pas le temps de se tenir avant de pouvoir être reçu. Pouvons-nous dire qu'il a quand même eut le temps *a priori* de ne pas se tenir et de méduser ?

Reposons ici notre question : pouvons-nous encore dire que l'acte du donné persiste, autrement dit, que la possibilisation, ou l'intuitionner, ou l'*a priori*, est ce *déjà possible* avant l'impossibilité de la vision comme avant sa possibilité ? « L'espace selon Kant n'est ni une chose existant en soi (Newton), ni une diversité de rapports qui résultent des relations entre les choses existant en soi (Leibniz). L'espace est l'unique, immédiatement représenté d'avance dans notre accueil de ce qui est rencontré, c'est l'ensemble des dimensions de l'à-côté, de l'arrière et du dessus. L'espace n'est rien d'autre que la forme seulement de tous les phénomènes du sens externe, c'est-à-dire une manière dont nous accueillons ce qui est rencontré, donc une détermination de notre sensibilité. ‘'Nous ne pouvons donc parler de

109 Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant* , P.U.F., 1963, p. 6.

110 Ibid., p. 10.

111 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 197.

l'espace, de l'être-entendu, etc., qu'au point de vue de l'homme. Si nous sortons de la condition subjective sans laquelle nous ne saurions recevoir d'intuitions extérieures, … alors la représentation de l'espace ne signifie plus rien'' (A26, B42). Il en va de même du temps »[112]. L'acte de voir le visage de Méduse serait ici ce « d'avance dans notre accueil » et l'impossibilité de l'avoir vu serait la non-réalisation de cet accueil. L'acte serait indépendant de sa réalisation, comme suspendu. L'effroi serait ce suspend. Mais l'acte de voir pose l'acte de donner comme venant de celui qui reçoit. C'est celui qui reçoit qui donne l'*a priori*. C'est celui qui reçoit qui pose *a priori*, déjà « sous-la-main », ce qu'il va recevoir. L'acte de donner ici se donne à voir alors que le problème que pose le visage de Méduse est justement l'impossibilité de se donner à voir ce visage. Si l'*a priori* est une « forme », une « manière », il est ce qui « rattache le vu au visible, l'entendu à l'audible, etc. < Il est > distance < qui > n'est donc d'aucun sens. La distance n'est ni vue, ni entendue, ni touchée : un bruit est à distance pour autant qu'il m'échappe. Percevoir c'est tout tenir et sentir que tout échappe »[113]. Avec le visage de Méduse, il ne s'agit pas de la « tenir et de sentir que tout échappe » mais au contraire c'est elle qui nous tient et nous qui lui échappons : c'est toujours un visage de pierre, sans regard, qu'elle tient ; un visage d'effroi, son propre visage.

Dans <u>*Etant donné*</u> Jean-Luc Marion écrit : « Désormais, le troisième présupposé kantien devient questionnable. c) L'unité de l'expérience se déploie sur le fond du temps, puisque ''tous les phénomènes sont dans le temps'' (Critique de la raison pure A182, B224). Ainsi Kant pose non seulement le temps comme horizon dernier des phénomènes, mais surtout l'horizon en général comme la condition d'apparaître de ces phénomènes, qu'il accueille et restreint à la fois. Ce qui signifie qu'avant toute percée phénoménale vers la visibilité, d'avance l'horizon attend, le premier ; et que chaque phénomène, en apparaissant, se borne en fait à actualiser une portion d'horizon, autrement resté transparent ou vide »[114]. Le visage de Méduse n'a pas d'horizon où se tenir mais cela ne veut pas dire qu'il reste « transparent ou vide ». Voir le visage de Méduse et être pris d'effroi avant d'avoir eut le temps de le voir n'est pas la tentative d' « actualiser une portion d'horizon » qui échouerait par l'effroi. Voir le visage de Méduse c'est voir l'impossibilité même de l'acte de vision autant que de l'acte du donné. C'est voir non pas une portion d'horizon vide mais un vide d'horizon. Il ne reste que son visage sans aucun horizon où se tenir. Dire que le visage de Méduse n'a pas eut le temps de se donner avant de nous changer en pierre et que pourtant il s'est déjà donné signifie qu'il s'est donné avant que nous n'ayons pu rendre possible ce donné

112 Ibid., p. 207.

113 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 21.

114 Jean-Luc Marion, *Etant donné*, 1997, P. U. F. Quadrige, 2005, p. 292.

par un « laisser-faire-encontre » préalable, avant que nous l'ayons « déjà sous-la-main ». C'est un impossible donné. Le problème du visage de Méduse devient alors tout autre chose : au lieu de quelque chose qui se donne et ne se reçoit pas, il s'agit de recevoir quelque chose qui ne se donne pas, qui fait autre chose que se donner, et recevoir devient bien différent d'une question d'entendement.

Revenons à l'installation de Bruce Nauman. Voir le non-visible sans qu'il s'agisse de ce que nous ne pouvons pas voir mais bien ce qui n'est pas vu est une invitation à autre chose que voir. Par le jeu des deux espaces et des vidéos l'artiste ne pose pas le spectateur comme un voyant ou un observateur. Ce dernier ne se voit pas voir cette salle non vue. Il est en position de recevoir quelque chose qui ne se donne pas et Bruce Nauman lui donne l'indice qu'il ne s'agit pas de réception habituelle dans le rapport de ce qui se donne et de ce qui se reçoit. Au lieu de proposer un espace comme possibilité de l'expérience en exposant quelque chose dans l'espace, l'artiste met le point sur l'espace même mais un espace qui ne s'occupe pas de l'expérience. Il ne s'agit pas d'un espace indépendant de l'expérience comme Kant le défini dans l'*a priori* mais justement d'un espace sur lequel l'expérience ne peut pas s'appuyer, un espace avec lequel l'expérience ne peut pas établir de rapport, un espace qui ne permet pas de rendre possible la « pré-sence unitaire ». Dans *Lecture de Kant* Michel Alexandre écrit : « L'espace n'est jamais achevé, il est ce que nous n'éprouvons jamais, quels que soient les parcours. J'éprouve à travers l'espace. Il signifie qu'au-delà de ce que j'éprouve il y a autre chose. L'espace ne peut être donné, c'est moi qui ordonne le donné au sein de l'espace. L'espace n'est pas perçu, je perçois par l'espace – forme nécessaire. Par l'espace je com-prends le sensible. <…> L'espace est une mise en ordre du sensible, de ce que je sens et de ce que je fais, l'espace est forme de la sensibilité : c'est là l'intuition, qui n'a rien à voir avec l'entendement »[115]. Bruce Nauman ne propose pas un espace comme un au-delà de l'éprouvé. Si l'espace n'est pas donné, il n'est pas un moyen au perçu. Si l'espace ne se « com-prend pas » il n'est pas non plus la possibilité de « mise en ordre » pour « com-prendre ». Si l'espace de Bruce Nauman est aussi « ce que nous n'éprouvons jamais » il est bel et bien la sortie de ''l'éprouver'' en même temps que du ''percevoir''. Avec l'espace de Nauman, nous n'éprouvons plus, nous ne percevons plus, nous ne situons plus et nous ne nous situons plus. Certes l'espace de Kant n'est pas ce qui situe mais il est ce qui nous donne le moyen de nous situer et de situer. « L'espace distribue, donne lieu, donne le lieu et la place, et cette distribution <…> est son être »[116]. L'espace de Nauman ne nous donne rien en plus de ne pas se donner. Il nous ôte au contraire notre prise dans l'espace. Nous ne nous tenons plus dans l'espace. Où sommes-nous donc alors ? Nous sommes dans l'espace sans nous y tenir.

115 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 42.

116 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 208.

Avec l'espace de Kant nous avons *matière à* / *manière à* quelque chose. L'espace de Bruce Nauman nous laisse sans rien.

Relevons encore cet extrait de *La Critique de la Raison Pure* : « Si je puis dire a priori que tous les phénomènes extérieurs sont déterminés a priori dans l'espace et d'après les rapports de l'espace, alors je puis dire d'une manière tout à fait générale, en partant de principe du sens interne, que tous les phénomène en général, c'est-à-dire tous les objets de sens, sont dans le temps et qu'ils sont nécessairement soumis au rapports du temps »[117]. Pour être là il faut se tenir là. Le ''se tenir'' est nécessaire au là. S'il n'y a plus de ''se tenir'' il n'y a plus de là. C'est ce qu'il se passe avec Eurydice dans le Royaume des Morts. Elle ne peut pas être là parce qu'elle n'a pas le droit de se tenir, si non elle disparait. Voilà l'interdiction d'Orphée de ne pas se retourner et c'est cela même qu'il ne supporte pas. Il se retourne. Eurydice disparaît. C'est aussi ce qu'il se produit avec le Snark. Il ne peut pas être chassé car il ne peut pas être là puisqu'il ne peut pas s'y tenir. Et un filet est aussi utile qu'un « dé à coudre ». Même lorsqu'il est un Boujum il ne se tient plus pour personne car quiconque disparaît si le Snark se trouve être un Boujum. Même lorsque le Snark se trouve être quelque part il ne se tient plus pour personne, il reste toujours non-vu. Mais où est-il alors ? Il se passe la même chose avec le visage de Méduse puisqu'il n'est pas à sa place et la laisse sans visage. Le visage de Méduse ne peut pas se tenir à sa place de visage. Où est-il donc ? Si « être là veut dire ''être dans le temps <, le > temps même est le permanent originel – originel, car c'est seulement tant que le temps persiste, qu'est possible le permanent en tant que ce qui dure dans le temps »[118]. Si le Snark, Eurydice et le visage de Méduse n'ont pas le temps de se tenir là avant de disparaître c'est qu'ils ne s'y sont jamais tenus. Ils ne s'y sont pas déjà tenus comme ils ne se sont pas déjà donnés. La question revient alors : comment pouvons-nous être médusés ? Comment le chasseur de Snark peut-il avoir disparu ? Et Orphée a-t-il été trompé par les maîtres des Enfers ?

Puisqu'il « n'est d'effectif dans le temps, c'est-à-dire d'immédiatement présent, que le maintenant de chaque fois »[119], l'effroi de Méduse, Eurydice et le Snark sont dans un temps-mort ; c'est-à-dire un temps qui ne peut jamais être maintenant et n'aura donc ni passé, ni avenir, car l'unicité (ou l'unité) du « chaque fois » ne se fait pas (à la fois pas encore et déjà en même temps). « La diversité des moments survit par le sens, par l'esprit. Le rapport temporel est un rapport religieux, le rapport du vivant au mort ; rapport entre perception et ce

117 Kant, *La raison pure, textes choisis*, 1953, P.U.F., 1971, p. 72.

118 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 239.

119 Ibid., p. 241.

qui n'est pas perceptible, entre ce qui est matériel et ce qui ne l'est pas »[120]. L'interdiction d'Orphée de se retourner signifie qu'il lui est interdit d'établir un rapport du vivant au mort, un rapport temporel à Eurydice. Elle ne doit pas être là et lui non plus. Ils doivent rester dans un temps-mort, hors du là. Lorsqu'Orphée se retourne non seulement il fait disparaitre Eurydice mais il se ''re-trouve'', seul, dans le monde des vivants.

Dans son installation *Going Around The Corner Piece* (figure 17), en 1970, Bruce Nauman nous donne un espace à parcourir. Nous tournons autour d'une pièce, à l'extérieur des murs. Un écran et une caméra sont disposés à chaque angle. Nous sommes filmés de dos et apparaissons à l'écran du coté parcouru dès que nous avons passé l'angle et parcourrons un autre côté. Là encore l'artiste ne nous propose pas d'être un corps dans l'espace. C'est comme si l'espace se faisait corps et que notre corps se faisait cet espace se faisant corps. Bruce Nauman crée ainsi un temps-mort où rien ne peut être là. Nous devenons une sorte de *corps-espace* au lieu d'un corps dans l'espace. C'est bien le *dans* qui manque comme le « maintenant à chaque fois » manque au temps mort.

Non Orphée n'a pas été trompé par les Maîtres des Enfers car Eurydice devait rester ce *corps-espace*. Lui donner le *dans* était lui donner le « maintenant à chaque fois », et avec lui le passé, l'avenir, la situer dans le Royaume des Morts, lui rappeler sa situation effective, définie et définitive de morte.

Etre médusé par le visage de Méduse c'est devenir un corps de pierre. Ce ne sont pas les yeux, déjà aveugles, qui regardent le visage de Méduse. Elle ne s'est pas déjà donnée mais notre corps tout entier l'a déjà reçu. L'effroi, en nous privant du « maintenant à chaque fois » et du là, nous restitue notre corps. Notons un passage d'un article de Harita Wybrands sur la philosophie de Nietzsche : « Le corps <…> non seulement renferme des ressources insoupçonnées que la conscience ignore, mais <…> il possède des critères pour la remettre en cause avec l'ensemble de ses acquis. Affranchi de sa soumission à la conscience et à la subjectivité, le corps n'appartient plus à l'ordre de la pensée et du pensable »[121]. Ce corps « Affranchi de sa soumission à la conscience et à subjectivité » n'est plus un corps dans l'espace. « Affranchi » du *dans*, il est un *corps-espace*. Nous disions que recevoir devenait bien différent d'une question d'entendement, recevant quelque chose qui faisait autre chose que se donner. Cette idée du *corps-espace*, nous l'avons compris, sort du rapport sujet-objet. Il n'y a de rapport sujet-objet que si tous deux se trouvent *a priori* dans l'espace et le temps. Le chasseur du Snark ne peut pas trouver le Snark car justement il ne *se trouve* pas. Et le chasseur ne *se trouve* plus non plus ; « Soudain, doucement, il avait disparu ». Ce qu'il se passe avec le *corps-espace* c'est que le sujet et l'objet ne peuvent être que confondus et non

120 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 61.

121 Magazine Culture n°37, *Nietzsche philosophe du XXIème Siècle*, Mai 2001, Article de Harita Wybrands, *Le nihilisme et le corps*, p. 38.

pas en rapport. Ils s'annulent tous deux. Le visage de Méduse et le médusé sont tous deux l'effroi même. C'est l'effroi qui est, non pas une idée de l'effroi, mais ce *corps-espace*. Et c'est « Au beau milieu de son rire de fou » que « Soudain, tout doucement, il avait disparu ». C'est ici ce « rire de fou » qui est ce *corps-espace*.

Nous demandions : Où est le Snark ? Où est le visage de Méduse ? Ils ne sont pas *dans*, ils sont effroi, ils sont rire, ils sont *corps-espace*. Mais alors ? Ils restent *où?*.

B) L'espace et le temps dans la physique quantique.

« En 1935, Erwin Schrödinger avait déjà expliqué l'apparent non-sens de la mécanique quantique par le paradoxe du ‘’chat de Schrödinger’’, expérience imaginaire mainte et mainte fois citée dans tous les ouvrages de mécanique quantique car elle met le doigt sur l'interprétation des phénomènes quantiques et le problème de la mesure. L'expérience est la suivante. Dans une pièce fermée se trouve un chat, une fiole de cyanure, un marteau retenu par un fil et un détecteur quantique (un compteur Geiger). On y dépose un élément radioactif dont la période est de soixante minutes (c'est-à-dire qu'au bout d'une heure, l'atome à 50% de chance de se désintégrer). Son émission radioactive est enregistrée par le détecteur. Au bout d'une heure exactement, le dispositif de mesure provoque la rupture du fil qui maintient le marteau et ce dernier brise la fiole de poison. Le résultat est la mort du malheureux chat. <…> lorsque l'heure est écoulée le chat doit se trouver à 50% de chance d'être mort. Le chat doit donc être à la fois vivant et mort, la fiole étant à la fois entière et brisée, bref aucun des objets présents dans la pièce n'est jamais, à aucun instant, dans une superposition quantique cohérente. On parle d'emmêlement ou d'imbrication quantique maximale. <…> jusqu'au moment où quelqu'un contrôle l'observateur qui regarde dans la pièce ou lit la mesure, l'observateur existe dans les deux états : le premier où il vit le chat vivant, et celui où il trouva le chat mort. <…> Or, en regardant le résultat de l'expérience, le chat est bien mort, il y a eut à un instant donné réduction du paquet d'ondes en un seul état, l'éclat de la fiole de poison et la mort du chat. <…> il est très difficile d'accepter que le simple fait d'avoir jeté un œil dans la pièce ait provoqué ce changement radical des états quantiques »[122].

C'est sur ses quelques mots que nous allons nous pencher : « à un instant donné ». Nous avons vu avec Kant que l'a priori était en quelque sorte la possibilisation du possible. Cet « instant donné » en est-il autant, rendant ainsi possible les chances du chat d'être mort, c'est-à-dire rendant possible l'effectivité ?

Ici l'effectivité est la possibilité de l'observation de l'expérience scientifique qui est d'observer ce qui se passe, c'est-à-dire des changements d'états ou l'absence de changement d'état. L'instant donné est ce changement ou son absence. Nous ne pouvons pas dire qu'il y a une moitié de changement car le plus minuscule des changements est déjà changement. Dans *Interprétation phénoménologique de la critique de la raison pure de Kant* Heidegger écrit : « Le sujet est dans son ipséité originaire la temporalité elle-même, et c'est seulement comme temporalité ekstatique qu'il libère <…>le temps au sens de la pure suite des maintenants »[123]. Les maintenants se suivent et ne se superposent pas, ils s'annulent en tant que maintenant

122 Thierry Lombry, *Un siècle de Physique, 1. La Physique Quantique*, extrait du site http://www.astrosurf.org/lombry/quantique-interpretation.htm, le 10/02/2006, L'interprétation de la physique quantique, p. 2 et 3.

pour un passé ou un avenir. Le maintenant est donné par l'observateur, il fixe une place, un état, et se pose lui-même en imposant un rapport entre lui et l'objet. L'objet autant que le sujet naissent en même temps dans l' « être-affecté ». Cet « être-affecté » est comme un signal sonore, un temps « pur », qui advient quelque part et donc dans un « pur » espace. Bip Bip pour le Coyote, dans Roadrunner des studios Warner Bros, n'est rien d'autre que ce signal sonore insaisissable, comme l'espace et le temps en tant que l'*a priori* de Kant ; il s'est déjà produit avant de se donner. Mais, avec la physique quantique, rein n'est déjà produit car le changement n'a pas lieu. L'expérience quantique ne peut pas étudier des changements car tout est à la fois déjà changé et pas encore changé. Il ne peut y avoir de sujet qui observe puisqu'il ne peut y avoir aucun objet. Il n'y a pas d' « être-affecté » possible. Que sont donc alors les écrans et autres appareils de mesure ?

« Par ses dimensions et ses effets, le monde de la physique fondamentale est inaccessible à nos sens. Cette nature invisible nous parvient à travers une chaine de processus et de protocoles se déterminant tantôt par un détecteur de particules, tantôt par une plaque photographique ou un écran d'ordinateur. Le physicien ne voit donc jamais le phénomène en lui-même mais uniquement ses effets, ses conséquences »[124]. Les compagnons de chasse de Machinchouette ne virent ni le Snark, ni que le Snark était un Boujum, ils virent leur ami disparaître. Thierry Lombry nous dit que « Devant la difficulté de visualiser les phénomènes quantiques, d'avoir une image intuitive des phénomènes et leur réalité, beaucoup de chercheurs, mathématiciens, physiciens ou philosophes, se sont demandés quel était finalement le statut de la réalité en physique quantique »[125]. C'est que la ''réalité'' quantique n'a rien à voir avec l'effectivité. Le ''phénomène'' quantique non seulement n'apparaît pas mais il ne se produit pas. Il n'est pas un phénomène en tant qu'objet d'expérience ; « un photon peut être à deux endroits en même temps et interférer avec lui »[126]. La mécanique quantique parle de « non localité ».

123 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928, Gallimard, 1982, p. 341.

124 Thierry Lombry, *Un siècle de Physique, 1. La Physique Quantique*, extrait du site http://www.astrosurf.org/lombry/quantique-comprendre.htm, le 10/02/2006, Quand l'objet devient un phénomène, p. 2.

125 Ibid., p. 3.

126 Ibid.

Revenons alors à Kant : « L'être-là d'un objet – s'il est présent, et qu'il est présent – ne se laisse jamais immédiatement imposer et porter devant nous *a priori* par la simple représentation de son être-là possible. <…> Nous pouvons chercher cet être-là selon des règles déterminées, le calculer même en tant que nécessaire, mais jamais pourtant le produire par enchantement. Il faut d'abord qu'il se laisse trouver. Quand on l'a trouvé, on peut le reconnaître suivant des caractéristiques déterminées comme ce qu'on cherchait, on peut l' ''identifier'' »[127]. Si le donné (l'instant donné) part de nous, nous ne produisons pas ce que nous faisons se donner, nous ne produisons que son existence dans le temps et l'espace, sa pré-sence, son effectivité. Le ''phénomène'' quantique s'il ne se laisse pas trouver c'est qu'il ne peut entretenir aucun rapport avec l'*a priori*, avec un ''je'' ; il ne se rencontre pas. L'écran de l'ordinateur localise et rend présent un objet qui n'est pas le ''phénomène'' quantique. Il ne rend pas présent un objet qui se laisse trouver. Il ne s'agit pas de localiser la non-localité ce qui serait inutile car il ne s'agirait plus du ''phénomène'' quantique. Il ne s'agit pas de trouver ce qui ne se laisse pas trouver. Ce n'est pas le ''phénomène'' quantique que les appareils de mesures représentent. Ils ne feraient qu'augmenter la distance entre l' ''observateur'' et son ''objet''. Dans *La perspective comme forme symbolique* Panofsky montre comment d'un côté se crée l'humanisation du monde avec la distance de la représentation et d'un autre côté une distance entre l'homme et les choses puisqu'il y a une réduction à un espace fictif, celui de la vision. La perspective « abolit en retour cette distance en faisant en un certain sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde dont l'existence autonome s'affirme en face de l'homme »[128]. L'espace réel réduit à l'espace représenté affirme la conquête de la réalité empirique. La rationalisation de l'impression visuelle du sujet s'impose comme fondement à la constitution de l'expérience. Et « l'histoire de la perspective < est > un triomphe du sens réel, constitutif de distance et d'objectivité, <…> un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme élargissement de la sphère du Moi »[129]. La physique quantique en étudiant un univers microscopique ne s'occupe plus de ce que l'homme voit ou peut voir. Elle ne veut pas faire « pénétrer jusque dans l'œil humain » ce qui ne concerne pas son œil et nier ainsi cette distance. L'expérience de la physique quantique concerne le non-vu (qui n'est pas l'invisible pouvant s'incarner en visible). C'est pour cela qu'est employé le terme de « décohérence ».

127 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 233-234.

128 Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 1975, Les Editions de Minuit, Le sens commun, 1997, p. 160.

129 Ibid., p. 160-161.

Relevons ces mots du physicien Alain Aspect « La particule est des deux côtés à la fois, voilà qui est étonnant. <…> Mais avec des objets à notre échelle nous n'obtenons jamais un tel phénomène. Un objet n'est jamais à deux endroits à la fois. Pourquoi ? On pense que les interactions incontrôlables avec l'environnement détruisent très vite toute superposition cohérente d'objets macroscopiques. Un photon qui se propage dans une enceinte à vide a très peu d'interactions avec l'environnement, et il n'y a pas de décohérence. Mais plus l'objet est gros, plus il a de facilité à interagir avec l'environnement, et plus la décohérence se produit facilement, rapidement »[130]. Cette question du lien avec l'environnement nous renvoie au problème de l'espace. La particule n'est pas *dans* l'espace. Dans son livre La parole et le *lieu*, Jean-Marc Guitti évoque ainsi le problème de l'espace avec la physique quantique : « la physique contemporaine a montré combien l'espace, loin d'être un objet d'expérience, est une idée qui fait obstacle à une véritable reconnaissance de ce qui se livre dans l'expérience. <…> Lorsque Heisenberg ramène l'extension à l'énergie, lorsque d'Espagnat souligne l'irréductible non-localité de la matière, il apparait que l'espace ne résiste pas davantage à la réduction extrême de l'échelle : les éléments atomiques se produisent en deçà de lui. Il ne peut plus être conçu ni comme le réceptacle des choses, ni comme l'aire continue de leurs mouvements »[131]. Qu'en est-il alors de l'écran d'ordinateur ? Est-il le « réceptacle des choses » ? « L'invisible n'est jamais vu, il est visualisé. <…> La visualisation est la transposition d'une réalité inimaginable en image. L'espace des phases notamment, tel qu'il en est question dans la théorie du chaos, n'a rien d'un espace : il est une image. <…> L'écran est le lieu où se visualise l'invisible. <…> le schématisme kantien porte sur ce qui est donné au sens, tandis que la transposition instrumentale porte sur ce qui leur est refusé. <…> l'écran <…> ne montre pas la chose même, mais son image <…>, ce qu'il manifeste est à la fois présent et absent, étant et non-étant. <…> l'expérimentation quantique est donation d'une place. L'instrument à un rôle ontologique d'amener la matière irreprésentable à exister quelque part pour nous. <…> Amener l'invisible à être vu <…> c'est le transposer »[132]. « L'instrument quantique localise la nature, mais ne la rend pas à l'espace »[133]. Cette « donation d'une place » n'est pas la donation d'un espace. C'est-à-dire qu'il n'est pas la possibilité de se tenir dans l'espace et le temps, d'être « sous-la-main », comme l'*a priori* de Kant. L'écran n'est donc

130 Science et Vie n° 980, Mai 1999*, L'univers a-t-il pu se créer tout seul ?,* p. 169.

131 Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu*, Les Editions de Minuit, Paradoxe, 1998, p. 65.

132 Ibid., p. 75.

133 Ibid., p. 76.

pas un « réceptacle des choses » car les atomes ou particules ne sont pas reçus dans cette « place ». Pourquoi Jean-Marc Guitti nous dit alors que « l'instrument quantique localise » ? C'est que cette localité représente la non localité en donnant plusieurs points et non pas un seul. Cette représentation ne donne que des probabilités et non pas une image que nous pouvons imaginer dans le temps et l'espace ''réel''. L'atome n'est pas photographié ou filmé, agrandi à notre échelle. Les objets d'expérience de la physique quantique ne sont pas des objets car ils ne sont pas des objets dans l'espace. Ils sont non-vu et non pas invisibles comme transparents, immatériels ou seulement trop petit. Voilà l'origine de ce « apparent non sens » de la physique quantique.

Revenons ici au visage de Méduse. C'est bien du non-vu dont il s'agit et l'apparent non-sens de la physique quantique est le même que celui de l'attaque de Percée que le Caravage conserve dans sa peinture. Le peintre donne à voir une image qui, tout en étant la « donation d'une place » à cet impossible acte qu'accomplit Percée, ne lui restitue pas un espace. Louis Marin nous raconte ainsi : « Méduse se méduse elle-même dans le bouclier miroir. Méduser dans la lettre du mythe signifie pétrifier, transformer en statue de marbre immobile et glacée. Question alors : comment Persée a-t-il pu lui couper la tête de son épée d'or ? Il risquait fort de l'ébrécher ou alors il faut penser qu'il lui a ''détaché la tête du cou'' à l'instant où l'auto-métamorphose de la Gorgone se produit <…>. Ni chair ni pierre ; encore chair déjà pierre ; le maintenant-instant, neutre et complexe à la fois du procès de changement »[134]. L'instant où Persée coupe la tête de Méduse est impossible car nous ne sommes pas dans le domaine du changement : il n'y a pas un avant chair et un après pierre comme le chat de Schrödinger est à la fois mort et vivant. « Ni chair ni pierre ; encore chair déjà pierre » voilà le non-vu et l'impossibilité qu'un état soit fixé. C'est dans ce non-vu que Percée a passé son épée. Non pas non-vu parce que nous n'avons pas le temps de le voir mais parce qu'il ne peut pas concerner la vision. Aucun arrêt-sur-image d'aucune caméra, même à la micro seconde près, ne pourrait nous montrer cet état, qui n'en est d'ailleurs pas un, mais deux, et deux est déjà trop pour la vision.

Ce ''trop'' nous conduit à nous demander quel rapport cette pensée du non-vu entretient avec l'idée du « phénomène saturé » de Kant. Jean-Luc Marion, dans son livre *Etant donné*, nous décrit bien cette idée. « L'inadéquation menace toujours la phénoménalité et la suspend ; mais il ne s'agit plus de la non-adéquation de l'intuition (manquante) laissant vide un concept (donné) ; il s'agit inversement de la défaillance du concept (manquant), qui laisse aveugle l'intuition (surabondamment donnée) <…>. Cette défaillance à produire l'objet ne résulte pas ici d'une pénurie de donation (comme pour les idées de la raison), mais bel et bien d'un excès d'intuition, donc un excès de donation < qui > donne intuitivement plus qu'aucun concept ne peut exposer ; exposer équivaut ici à disposer (ou ordonner) selon des règles le donné intuitif ; l'impossibilité de cette disposition suivant le concept provient de ce que la surabondance intuitive ne parvient plus à s'exposer dans des règles *a priori*, quelles qu'elles soient, mais les submerge ; l'intuition ne s'expose plus dans le concept, elle sature et

134 Louis Marin, *Détruire la peinture*, Champs Flammarion, p. 152-153.

le rend surexposé – invisible, illisible non point pas défaut, mais bien par excès de lumière »[135]. Cet « excès de donation » ne se laisse donc pas « trouver », ne se laisse pas être « déjà sous-la-main », ne se tient pas dans l'espace et le temps *a priori*, n'a pas de possibilité d'effectivité. Il reste sans état défini, sans localité. Un « tel phénomène saturé ne se laissera sans doute plus constitué en objet »[136]. Il « refuse de se laisser regarder comme un objet, précisément parce qu'il apparaît avec un excès multiple et indescriptible qui annule tout effort de constitution < ; > bien qu'exemplairement visible, il ne se laisse pourtant pas regarder. Le phénomène saturé *se* donne en tant qu'il reste, selon la modalité, irregardable »[137]. Ces mots insistent encore sur le fait que le non-vu n'est pas l'invisible. Méduse ne donne pas l'invisibilité de son visage mais bien son visage. L'effroi n'est pas une simple idée immatérielle, invisible. L'effroi est bien le visage de Méduse mais qui ne se donne pas à la visibilité car celui qui lui fait face ne peut pas lui ''faire face'' c'est-à-dire qu'il ne donne pas la possibilité à ce visage de se tenir *a priori* dans l'espace et le temps. Continuons dans le texte de Jean-Luc Marion. « Déterminer le phénomène saturé comme irregardable revient à envisager qu'il s'impose à la vue avec un tel excès d'intuition, qu'il ne puisse plus se réduire aux conditions de l'expérience (à l'objectivité), donc au *je* qui les fixes »[138]. Le *je* est ce qui donne la possibilité d'être affecté qui est la possibilité de l'*a priori*. Le je par l'intuition donne matière à ce que quelque chose se donne, rend l'acte du donné possible. Le phénomène saturé n'est-il donc pas donné par le *je* ? Si le je n'est pas affecté, ce qui est en même temps l'arrivée de l'*a priori* puisque l'*a priori* est la manière d'être affecté, comment peut-il y avoir un excès d'intuition ? C'est parce qu'au lieu d'être affecté, le *je* se retrouve dépossédé de son ipséité même, pour reprendre un terme déjà évoqué plus haut. Il reçoit donc quelque chose : une dé-ipséité, comme une dé-charge : le *je* ne fonctionne plus. Ce n'est donc plus le *je* qui reçoit. Mais alors il n'y a plus personne pour recevoir ? A qui donc se donne le phénomène saturé ? L'œil a-t-il perdu son propriétaire ? Car « affronté au phénomène saturé, le je ne peut pas ne pas le voir, mais ne peut pas non plus le garder comme un simple objet. Il a l'œil pour le voir, mais non pas pour le garder. Que voit alors cet œil sans regard ? <…> L'œil n'aperçoit plus tant l'apparition elle-même du phénomène saturé que la perturbation qu'elle provoque »[139]. Le médusé voit le non-vu de l'effroi sur son propre visage et ne se reconnait pas car c'est son

135 Jean-Luc Marion, *Etant donné*, 1997, P. U. F. Quadrige, 2005, p. 277 à 279.

136 Ibid., p. 279.

137 Ibid., p. 299.

138 Ibid., p. 300.

rapport à lui-même (son ipséité) qui est rendue impossible. Il ne voit donc pas son propre effroi mais bien l'effroi l'ayant dépossédé de lui-même, de son pouvoir de regarder.

Cet « œil sans regard », Jean-Pierre Vernant dans *La mort dans les yeux* le compare avec le masque : « La possession : porter un masque, s'est cesser d'être soi et incarner, le temps d'une mascarade, la Puissance de l'au-delà qui s'est emparé de vous, dont vous mimer tout ensemble la face, la gestuelle et la voix. <…> La face de Gorgô est un masque ; mais au lieu qu'on la porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'idée de masque simplement en vous regardant dans les yeux. <…> C'est votre regard qui est pris dans le masque. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Etrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir <…> mais une image qui <…> vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre figure <…> elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre »[140]. Ce n'est plus vous-même qui êtes affectés mais bien « l'Autre », que vous n'êtes pas devenu puisqu'il n'y a plus de rapport à soi possible, mais l'Autre qui, au lieu de vous faire face, se confond dans une sorte d'impossible distance. Le visage de Méduse, en empêchant l*'a priori* de l'espace et le temps, rend impossible tout rapport de soi à soi mais donc aussi de soi à l'autre. Lorsqu'Orphée, dans le Royaume des Morts, conduit Eurydice jusqu'au Royaume des vivants, c'est bien comme masque qu'il doit la porter. Ne pas se retourner pour Orphée est ne pas rompre cette impossibilité de distance. Ne pas se retourner signifie ne pas être en rapport avec sa bien aimée. Le Royaume des Morts n'est pas ici un espace à parcourir. Orphée et Eurydice ne sont pas *dans* l'espace. Ils sont tous deux confondus dans la remontée elle-même comme « deux particules éloignées constitues pourtant un tout inséparable »[141] en physique quantique. Voilà qu'ici se précise le sens du terme de *corps-espace* que nous avons évoqué tout à l'heure. Un *corps-espace* n'est pas *dans* l'espace. Il n'est pas non plus l'espace comme *a priori*, possibilité ou réceptacle. Ce n'est pas le Snark qu'à trouvé Machinchouette car le Snark ne se laisse pas trouver, il est espace-corps, et le marin c'est confondu à cet espace le devenant également lui-même. Il a disparu aux yeux de ses compagnons sans devenir pour autant invisible mais non-vu. Il est devenu ce rire qui n'était plus le sien. Il a disparu dans ce rire. Le Snark est ce rire comme le visage de Méduse est l'effroi, mais un rire et un effroi qui se font corps. Attention, ce corps n'incarne pas l'idée ou le concept de l'effroi ou du rire, il n'est pas la matérialité d'une immatérialité. L'idée ou le concept de cet effroi ou de ce rire ne sont que

139 Ibid., p. 301.

140 Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette, p. 80-81.

141 Science et vie n°980, p. 129.

l'idée que nous nous en faisons. L'invisible remplace le non-vu par dépit de représentation visuelle (c'est seulement l'image de ses effets que nous pouvons nous représenter).

Déjà en 1964-1965 Bruce Nauman posait le problème du corps et de l'espace avec ces bandes de peintures en relief de deux mètres de haut et en 1966 avec *L'espace sous ma main quand j'écris mon nom* en cire sur le sol, ou bien *Dimensions des gabarits pris sur la gauche de mon corps tous les dix pouces d'intervalle* en fil de néons. Ce n'est ni un tableau ni vraiment un objet que propose ainsi l'artiste. Le spectateur ne se projette pas dans l'espace imaginaire d'un tableau. Il ne se trouve pas non plus face à un simple objet dans l'espace mais partage le même espace que cet objet. Comme les rayures de Buren ne font pas un tableau mais interviennent sur la spatialité de la pièce où elles se trouvent. Clément Greenberg parle, dans son livre *Art et culture, essais critique*, d'une « peinture-rideau » : « De Giotto à Courbet, la principale tâche du peintre a consisté à creuser sur une surface plane l'illusion d'un espace tridimensionnel. <…> Le modernisme a progressivement rétrécit cette scène jusqu'à ce que l'arrière plan se confonde maintenant au rideau < ; la peinture devient > peinture-rideau »[142]. Ce qui veut dire que « le tableau est aujourd'hui une entité appartenant au même espace que notre corps ; il n'est plus le véhicule de son équivalent imaginaire. L'espace pictural a perdu son ''intérieur'' pour devenir tout ''extérieur'' »[143]. Ce n'est pas tant l'objet qui compte que sa confrontation avec l'espace du spectateur. C'est cet espace propre au spectateur qui est remis en cause et qui pose la question : « où suis-je ? ». Dans *Ma façon de voir*, David Hockney écrit : « Le problème des bords m'a toujours intrigué. Y réfléchir vous oblige à vous demander où vous êtes »[144]. Nous pouvons nous situer par rapport à ce qui nous entoure mais pas par rapport à l'espace lui-même. L'espace n'ayant pas de bord, soit que nous le représentions comme une étendue infinie, soit que nous le considérons comme une manière de se tenir (l'*a priori*), nous ne pouvons jamais être en rapport avec lui, justement parce qu'aucun bord ne se pose devant nous et nous fait face. Cette impossibilité de rapport à l'espace annule l'espace même. L'enspatialement de mon corps et des choses les fait se tenir ici et là mais cet ici et ce là par rapport à l'espace lui-même ne sont nulle part. L'espace est espacement entre les choses. Il ne peut plus être espacement s'il n'y a qu'une chose isolée de son environnement (s'il n'y a plus de bords). L'espace *a priori* n'est pas considéré comme un espacement entre les choses mais la donation d'une place qui elle n'a pas de place. C'est la chose qui s'étend elle-même et qui s'y tient (grâce au temps) parce que le fait de s'étendre existe déjà. Etre affecté, c'est donner le fait de s'étendre aux choses. Cette place, qui elle, n'a

142 Clément Greenberg, *Art et culture, essais critique*, Macula, p. 151.

143 Ibid., p. 152.

144 David Hockney, *Ma façon de voir*, Ed. Thèmes et Herdson, Paris, 1999.

pas de place, que donne l'être affecté est le lien, le rapport avec l'action d'être affecté. Si l'être affecté n'est pas rendu possible, comme cela se passe avec les phénomènes saturés, cette place n'est pas donnée et rien ne peut s'étendre et se tenir étendu même le plus petit millimètre ou le plus petit centième de seconde. Rien ne nous fait face, rien n'arrête notre regard, aucun bord ou contour d'aucune chose si la chose s'étend à l'infini sans s'arrêter. Elle devient uniforme jusqu'à ne plus avoir de texture ou de couleur repérables. La chose qui s'étend doit avoir une rupture avec l'extérieur, être donc en rapport avec lui. Mais elle ne peut pas être en rapport s'il n'y a que de l'espace. L'espace s'annule, en tant qu'espace *a priori*, car il n'a plus d'horizon.

Revenons ici au texte de Jean-Luc Marion lorsqu'il parle du phénomène saturé : « non seulement aucun horizon, mais aucune combinaison d'horizons, ne parviendrait à tolérer l'absoluité du phénomène, précisément parce qu'il se donne comme absolu, c'est-à-dire libre de toute analogie avec les phénomènes de droit commun et de toute prédétermination par un réseau de relations, sans précédent ni antécédent dans le déjà vu, ni dans le prévisible. Bref, apparaîtrait un phénomène à ce point saturé que le monde (en tous les sens du mot) ne saurait l'accepter. Venu parmi les siens, les siens ne l'ont pas reconnu – venu dans la phénoménalité, le phénomène absolument saturé pourrait n'y trouver aucun espace de déploiement. Mais ce déni d'ouverture, donc cette défiguration, reste encore une manifestation »[145]. Cette défiguration nous rappelle le visage de Méduse privée de son visage mais aussi l'incohérence quantique. Le visage de Méduse n'a pas de bords, l'atome non plus. Ils sont confondus avec l'espace. L'espace n'est plus espace, la chose n'est plus un objet dans l'espace. Ils sont confondus en corps-espace. Cette idée d'absence de bords ou celle d'absoluité (dans le texte de Jean-Luc Marion) nous amène à nous pencher sur le problème de la totalité.

L'Aboyeur de La Chasse au Snark explique ainsi à son équipage comment reconnaître « Le vrai Snark » :

« Approchez-vous les gars, je vais vous répéter
Quels sont les cinq indices indubitables
Auxquels, où que vous soyez, vous reconnaîtrez
Le vrai Snark, authentique, irréfutable.

« Prenons-les dans l'ordre. En premier la saveur,
Maigre et douce, d'aucuns en raffolent :
Comme un manteau serré avec trop de ferveur,
Avec un parfum de flammeroles.

« Il se lève bien tard, vous me l'accorderez
Quand vous saurez à quoi il est enclin :
Il petit déjeune souvent à l'heure du thé,
Et il ne dîne que le lendemain.

145 Jean-Luc Marion, *Etant donné*, 1997, P. U. F. Quadrige, 2005, p. 295.

« En troisième sa lenteur à saisir les finesses.
Un bon mot provoque son désarroi,
Son soupir indique sa profonde détresse :
Et les calembours le laissent de bois.

« Ensuite son amour des cabines de bain,
Il en a toujours un nombre princier,
Selon lui l'expression d'une plage bon teint –
Une opinion dont il faut se méfier.

« Le cinquième : l'ambition. Il faut, je vous l'accorde,
Décrire aussi chaque indice sur le vif :
Distinguer ceux qui ont des plumes et mordent,
Des Snarks portant moustache et qui griffent.

« Car si le Snark commun n'est pas prédateur,
Il me faut ajouter, c'est inouï
Que certains, les Boujums – » il fut pris de stupeur,
Car le Boulanger s'était évanoui. » [146]

Nous pouvons donc reconnaître le Snark : à sa « saveur », pour cela il faut déjà l'avoir attrapé et le manger ; au fait qu'il inverse son petit déjeuner avec son goûté, mais nous ne savons pas ce qu'il mange à l'un ou à l'autre pour s'apercevoir de l'inversion ; qu'il « ne dîne que le lendemain », donc à n'importe quelle heure ; qu'il possède « un nombre princier » de « cabines de bain », peut-être pouvons-nous le trouver près ou dans une cabine de bain, ou pas. Certains ont des plumes et mordent, d'autres des moustaches et griffent. Donc soit il a des plumes soit il n'en a pas, avec ou sans moustaches, mordant ou ne mordant pas, griffant ou ne griffant pas. Tout cela bien sûr pour distinguer l' « authentique » Snark de celui qui ne l'est pas. Notons aussi l'importance de ce détail : « où que vous soyez ». Il suffit donc de se tenir quelque part, n'importe où, et lui aussi peut donc être n'importe où.

Donc une fois le Snark trouvé et reconnu voici la technique de la capture du Snark :

« ''Pour le traquer, prends trois dés à coudre – que faire
Pour le chasser ? des fourches, de l'espoir ;
Menace-le d'une action de chemin de fer ;
Des sourires, du savon, pour l'émouvoir" »[147]

146 Lewis Carroll, *La Chasse au Snark*, Ed. Mille et une nuits, 1996, p. 23-24.

147 Ibid., p. 27.

Ces descriptions nous troublent autant qu'elles nous éclairent et nous ne pouvons pas nous faire une image, par exemple : avec ou sans moustaches, avec ou sans plumes. L'information s'annule avec la description même de cette information puisque par exemple le Snark prend son petit déjeuner à l'heure du thé mais dîne le lendemain (au petit déjeuner alors, donc à l'heure du thé ?). Il y a des Snarks authentiques et d'autres qui ne le sont pas. Et quelle utilisation devons-nous faire des dès à coudre ? Devons-nous le menacer et lui sourire en même temps ?

Arrêtons-nous sur un extrait du livre *En lisant, en écrivant* de Julien Gracq. « En littérature, toute description est *chemin* (qui peut ne mener nulle part) <…> Décrire, c'est substituer à l'appréhension instantanée de la rétine une séquence associative d'images déroulées dans le temps <…>. La description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemins, où déjà quelqu'un marche ou va marcher »[148]. Lewis Carroll nous empêche d'associer des « images déroulées dans le temps ». Il n'y a aucun « chemin » possible, même ne menant nulle part. Les images s'annulent en même temps qu'elles tentent de se faire, rendant toute représentation impossible. C'est l'association qui est impossible, soit parce que deux éléments s'annulent, soit parce qu'aucun lien ne peut être créé entre eux. Le « déroulement » ne peut donc pas se faire ; pas de chemin. Ce « monde qui ouvre ses chemins » dans la description rejoint l'idée de l'intuition dans la pensée de Kant. « L'intuition, c'est la corrélation entre le tout et les parties »[149]. « Intuition <…> C'est le mode de pensée par quoi le tout est posé avant les parties. Il n'y a que des ensembles qui soient représentés (pléonasme). Saisir quelque chose que l'on regarde, mais toujours entouré de quelque chose. Le rapport spatial consiste à dépasser ce que l'on sent <…>. Donner place à quelque chose, c'est justement poser au-delà de ce qui est actuellement touché tout ce qui est tangible, si mon mouvement se prolonge. Le peu que je touche se trouve inclus dans le reste »[150] ; « d'emblée l'au-delà est posé. <…> ce que nous sentons fait toujours partie, n'est jamais que partie. Il y a et il y aura toujours autre chose dans l'espace et dans le temps ; l'esprit déborde sans l'éprouver, il ne cesse d'insérer dans une immensité spatiale et temporelle. <…> L'homme est celui qui imagine au-delà de ce qu'il sent »[151]. *La Chasse au*

148 Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, p. 14-15.

149 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 11.

150 Ibid., p. 17.

151 Ibid., p. 34.

Snark rend impossible tout « au-delà ». Il ne s'agit pas d' « ensembles ». Le Snark ne peut être « entouré ». Trouver le Snark n'est pas lui « donner place ». Si l'« homme est celui qui imagine au-delà de ce qu'il sent », le Snark, en ne pouvant rester qu'inimaginable, rend inimaginable l'endroit où il se trouve. Il n'est pas *dans*. Si le « rapport spatial consiste à dépasser ce que l'on sent » le « où que vous soyez » (dans le texte de Carroll) sans « chemin » pour s'y trouver interroge autant la place du Snark que celle du chasseur et surtout la nature du rapport qui peut être possible ou non possible entre eux. Dire que le texte de Carroll rend impossible tout « chemin » ne signifie pas qu'il nous donne pleins d'éléments disparates que nous ne pouvons pas associer les uns aux autres pour faire un tout logique. C'est la possibilité même d'associer qu'il manque car les éléments n'ont, en quelque sorte, nulle part où s'associer. Ce n'est pas que nous nous représentons une image surréaliste, comme une peinture de Salvador Dali, mélangeant les choses et les significations, car là encore il y a chemin, chemin du rêve ou de l'inconscience. Et nous le voyons, dans ce cas, les choses se tiennent dans un décor surréaliste mais se tiennent tout de même quelque part.

Pour bien comprendre cette nuance revenons ici à l'idée kantienne d'intuition pure : « L'intuition pure : une con-donation préalable et unissante de la pure multiplicité de l'espace et du temps. En elle, il y a un ''cum'' originaire, dont l'unité ne consiste nullement dans la liaison d'un donné dispersé et n'est donc pas synthèse. <…> Par suite, il faut donc en appeler ici à un terme nouveau : ''*syndosis*''< qui > signifie : donner avec, donner ensemble, donner quelque chose avec quelque chose < et > désigne la liaison ; nous disions : l'espace et le temps sont, en tant qu'intuitions pures, syndotiques, ce qui veut dire qu'ils donnent le divers comme un ''cum'' originaire à partir de l'unité comme totalité »[152] ; « l'espace originairement donné devient maintenant, par une objectivation, un intuitionné qui présuppose en soi la totalité originaire »[153]. Nous avons dit que le « où que vous soyez » sans « chemin » pour s'y trouver interrogeait la nature du rapport possible ou impossible entre le Snark et le chasseur. L'espace du Snark que nous avons appelé l'*espace-corps* ne « présuppose » pas « en soi » de « totalité originaire ». Tout ce qui est déjà uni en totalité ne l'est plus. Le Snark n'est pas en rapport avec un au-delà. Si le chasseur trouve le Snark il ne l'est plus non plus et « le Snark était un Boujum, voyez-vous » alors le chasseur disparaît du « chemin ». Il ne sort pas du « chemin » mais c'est le « chemin » qui se disperse, devenant non pas absence de chemin (avec la possibilité d'en créer un) mais impossibilité de « chemin » (comme nous parlions du problème du bord et de l'impossibilité du bord). Quelle est donc la nature du rapport entre le Snark et le chasseur qui le trouve ?

152 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928, Gallimard, 1982, p. 137.

153 Ibid., p. 139.

En physique quantique, « les particules sont éloignées, et pourtant elles constituent un tout inséparable <…> tout se passe comme s'il existait un lien non local »[154]. Il y a bien là l'idée d'un tout mais c'est tout le contraire de la « totalité originaire ». Revenons encore à Kant pour saisir cette différence : « L'espace et le temps se trouvent déjà dans l'esprit, et pourtant ce sont des déterminations des phénomènes, c'est-à-dire des objets, de l'étant que cet esprit n'est pas lui-même »[155]. C'est l'acte même de liaison qui est totalité car l'espace et le temps ne sont pas un état, ils ne sont pas dans l'espace et le temps, ils sont un acte, une liaison, une distance qui n'est pas étendue, une liaison qui ne peut pas se représenter par une ligne car elle n'a pas d'espace pour cela. C'est pour cette raison que Kant la dit à la fois dans l'esprit mais qui n'est pas produit par l'esprit. Continuons dans le texte : « par l'espace et le temps nous pouvons nous représenter quelque chose, mais ce représenter, en tant que fini, ne signifie plus rien si nous posons une intuition absolue, car en celle-ci nous n'avons aucune chose à laquelle espace et temps seraient attribuables comme des déterminations réales, et ainsi ils ne sont rien. C'est pourquoi Kant dit : '' Nous ne pouvons donc parler de l'espace, d'un être étendu, etc. que du point de vue de l'homme. Si nous sortons de la condition subjective sans laquelle seule nous ne pourrions recevoir d'intuitions extérieures, c'est-à-dire être affecté par les objets, la représentation de l'espace ne signifie plus rien'' (B42, A26). Et de même pour le temps : ''Si nous faisons abstraction de *notre* manière de nous intuitionner nous-mêmes intérieurement et de la manière dont, au moyen de cette intuition, nous embrassons (*befassen*) aussi toutes les intuitions externes dans notre faculté de représentation ; si par conséquent nous prenons les objets comme ils peuvent être eux-mêmes alors le temps n'est rien'' (B51, A34). Par rapport aux choses pour autant que celles-ci sont pensées comme corrélat d'une intuition absolue, espace et temps sont ''rien'', ils n'ont pas de réalité (*Realität*) possible, point de déterminité chosique dans un ob-jet, car l'ob-jet transcendantal ''nous demeure inconnu'' (B63, A46), c'est-à-dire que l'objet d'une intuition purement apriorique dans les choses en elles-mêmes nous demeure fermé »[156]. Si c'est l'acte même de liaison qui est la totalité, cette totalité sans l'homme ne signifie rien car c'est lui qui fait le lien. Sans liaison il ne peut y avoir de « totalité originaire » car c'est la liaison qui, certes ne la pose pas mais, la « présuppose en soi » dans l'acte même de lier avant que le lien soit établi. Ne nous occupons pas ici de « l'ob-jet transcendantal » car ce que nous voulons comprendre c'est la différence entre l'idée d'un « tout inséparable » concernant les particules

154 Science et Vie n°980, *L'univers a-t-il pu se créer tout seul ?*, Mai 1999, p. 171.

155 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928, Gallimard, 1982, p. 151.

156 Ibid., p. 155.

de la physique quantique et celle de « totalité originaire ». C'est bien-sûr le *dans* qui fait toute la différence. Ce *dans* est la liaison même, il est la « totalité originaire », il est le *déjà toujours dans*. Le « tout inséparable » est ce qui rend impossible de *dans*. Cette idée de « lien non local » de la physique quantique signifie qu'aucun lien entre une chose et autre chose ne peut se faire. Ce n'est pas qu'ils n'ont pas d'espace pour cela, comme nous parlions de la distance qui n'est pas étendue, mais c'est l'acte même de liaison qui manque. Si ce n'est ni l'objet ni l'esprit (qui le fait se donner) qui pose la totalité mais l'acte même de liaison (qui rend possible la donation *a priori*), le tout inséparable n'est pas posé par l'esprit mais bien par l'objet lui-même n'atteignant pas son statut d'objet. Et, la particule, ne se pose pas dans la totalité, elle se pose comme ne se posant pas et donc ne peut pas être localisée par rapport à l'autre particule. Elles ne font pas toutes deux partie de la totalité mais au contraire constituent un tout inséparable même éloignées. Et bien évidemment nous ne pouvons pas imaginer (ou penser) cet éloignement qui est à la fois inséparabilité. Dès que nous essayons nous retombons à un éloignement *dans* un tout inséparable (comme c'est le cas dans la logique de la distance).

Reposons alors notre question : quelle est donc la nature du rapport entre le Snark et le chasseur qui l'a trouvé ? Ils ne sont pas en rapport mais « constituent un tout inséparable ». Ils sont tout deux *espace-corps,* ce qui signifie qu'ils ne sont plus en rapport. L'impossibilité du *dans* est l'impossibilité du rapport entre les choses non pas parce qu'elles sont de nature différente (le Snark dans le monde *invisible* et le chasseur dans le monde *réel*) mais parce qu'il n'y a plus de rapport à la totalité, ni pour l'une ni pour l'autre, n'ayant chacune aucun au-delà qui pourrait en situer une par rapport à l'autre mais aussi chacune par rapport au reste.

Le Snark et le chasseur l'ayant trouvé ne sont pas face à face. Ils ne se posent pas chacun comme une présence car la présence ne peut pas tenir ni pour l'un ni pour l'autre car chacun d'eux annule la possibilité de présence de l'autre en annulant la possibilité de faire face. La présence n'a pas le temps de se tenir avant que l'autre en annule sa possibilité. Heidegger dans *Interprétation phénoménologique de la critique de la raison pure de Kant* nous dit : « Le temps détermine l'entrée de jeu le ''comment'' d'un faire face »[157]. Avec les particules d'atomes, c'est bien ce ''comment'' qu'il manque et que l'écran de l'ordinateur donne au regard de l'observateur. C'est aussi ce même « comment » que Bruce Nauman brouille avec les écrans de l'installation *Going around the corner piece*. Non seulement le spectateur est filmé de dos mais l'espace qu'il parcourt n'est pas celui qu'il voit dans l'écran mais celui qu'il va parcourir une fois qu'il aura tourné et en même temps il disparaîtra du nouvel écran où il était projeté, parcourant l'espace qu'il viendra de quitter. Et si « toute impression, toute représentation n'est justement d'abord cette ''idée'' irréductible qu'elle est, abstraction faite de son contenu, que grâce à la relation au maintenant »[158] nous comprenons pourquoi ce n'est pas tant l'espace que perturbe Nauman avec ses écrans mais le rapport au

157 Ibid., p. 340.

158 Ibid., p. 304.

maintenant du parcourt de cet espace, et donc la place du spectateur, son être-là. « Tout être-là de tout phénomène se tient en tant qu'être-là dans un rapport au temps. Le temps lui-même est ''immuable et permanent'', ''il ne s'écoule pas''. ''… ce n'est pas le temps lui-même qui change mais quelque chose qui est dans le temps'' (A41, B58). Dans chaque maintenant le temps est le même maintenant ; il est constamment lui-même. Le temps est ce permanent, qui est en tout temps. Le temps est le pur demeurer »[159] ; « être-là veut dire ''être dans un temps'' »[160]. Le spectateur ne tourne pas autour de la pièce, il n'est pas non plus immobile. Il ne se déplace pas et n'est pas non plus arrêté. Il est à la fois mobile et immobile, à un endroit et à un autre, parce qu'aucun état n'est défini. Tout cela ne se fait pas en même temps mais justement manque le temps. Le spectateur tourne et se manque toujours à l'écran. Le temps est un rapport au maintenant. Aucun maintenant n'arrive car le spectateur ne parvient pas à être en rapport avec lui. Il manque le maintenant à chaque tour.

Dans le mythe d'Orphée et Eurydice, n'est-ce pas un rapport au maintenant que crée Orphée lorsqu'il se retourne ? Il place alors Eurydice dans un maintenant. Il lui donne la possibilité d'apparaître, qui est en même temps la possibilité de disparaître. Il lui donne la possibilité de présence et en même temps la possibilité d'absence. Il lui donne le temps, et bien plus, avec cela le ''en même temps'' car, dès qu'Eurydice apparaît, elle disparaît. Orphée a échoué. Arrêtons-nous là sur un autre passage du texte de Heidegger : « Le réel dans les phénomènes <…> occupe de vide de l'espace et du temps, afin que quelque chose en général puisse apparaître et que l'apparaître, l'afflux d'un vis-à-vis, soit possible. Le réel dans le phénomène, au sens de Kant, n'est pas ce qui est effectif dans le phénomène <…>. Le réel est ce qui doit être donné afin que sur quelque chose il puisse être décidé de son effectivité ou de son ineffectivité »[161]. L'interdiction d'Orphée de se retourner signifie qu'il lui est interdit de donner le « réel » à Eurydice. Aucune décision ne doit être possible en ce qui concerne l'effectivité ou l'ineffectivité d'Eurydice. En donnant le réel à Eurydice, Orphée provoque la décision du Royaume des Morts : la mort définitive d'Eurydice au lieu de son retour à la vie. La possibilité de décision est la donation d'un état et cet état a déjà été établi depuis le début dans le Royaume des Morts : la mort. Orphée ne devait pas se retourner. Il devait attendre

---

159 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, 1962, Tel Gallimard, 1998, p. 237.

160 Ibid., p. 239.

161 Ibid., p. 221-222.

d'être dans le Royaume de la Vie pour qu'un état soit donné à Eurydice, état qui était déjà établi depuis le début : la vie.

Cette donation d'état est ce que la physique quantique nomme la décohérence. Attardons-nous y un moment avec le livre *Un siècle de Physique* de T. Lombry :

> Par exemple, dans le cas d'une pièce de monnaie, la dynamique de l'objet est telle que la pièce tombera du côté pile et face en superposition. Quand l'observateur regardera le résultat de son pari, cette interaction sujet-objet créera une superposition de son état mental joyeux et déçu. Toutefois, le sujet n'a pas conscience de son état de schizophrénie étant donné que les interactions entre le sujet et l'environnement (dans ce cas les molécules d'air et les photons rebondissant dans la pièce) vont, en pratique, quasi instantanément provoquer la décohérence, rendant cette imbrication d'états inobservable.
>
> <…>
>
> Pour l'observateur, il est <…> virtuellement impossible d'éliminer cette décohérence en pratique du fait de la taille de la pièce de monnaie. Mais même s'il y parvenait (répétant l'expérience dans une chambre noire privée d'air), cela ne ferait aucune différence : au moins un neurone de son nerf optique entrerait dans une superposition d'excitation et de non-excitation pendant qu'il regarderait la pièce de monnaie et cette imbrication déclencherait la décohérence en l'espace de 10-20 secondes environ selon les derniers calculs.
>
> Mais il reste un problème, car les processus de pensée (la dynamique interne du ''système du sujet) pourraient créer des superpositions d'états mentaux que nous serions incapables de percevoir. En effet, Roger Penrose et ses collègues ont suggéré que de tels effets pourraient transformer notre cerveau en une sorte d'ordinateur quantique. Toutefois, le fait que les neurones décohérent beaucoup plus rapidement qu'ils ne traitent l'information (ils requièrent environ un millième de seconde pour réagir) signifie que si un complexe de neurones s'active dans notre cerveau, cela n'aurait rien de conscient, ce qui explique que lors de la décohérence qui se produit dans notre cerveau, ce phénomène nous empêche de percevoir ces étranges superpositions d'états.
>
> <…> on calcule des probabilités comme si la fonction d'onde s'effondrait dès qu'on observait l'objet. A strictement parler, l'observateur entre en permanence dans des superpositions de différents états mentaux, mais la décohérence nous empêche de le remarquer.[162]

Cette décohérence rejoint ce que nous avons dit du maintenant. Notons encore ces mots de Heidegger : « c'est seulement dans l'horizon du temps que le passage de quelque chose à quelque chose est saisissable »[163]. Dans *La chasse au Snark*, l'utilisation de l'italique

162 Thierry Lombry, *Un siècle de Physique, 1. La Physique Quantique*, Comprendrons-nous jamais la physique quantique ? , extrait du site http:// www.astrosurf.org/lombry/quantique-comprendre.htm, le 10/02/2006, p.5.

163 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928, Gallimard, 1982, p. 141.

pour « *était* » dans les derniers vers du poème, « Le Snark *était* un Boujum, voyez-vous. »[164], montre bien qu'il ne s'agit ni d'un passage du Snark au Boujum ni d'un état déjà établit (le Snark était un Boujum) mais « Le Snark *était* un Boujum, voyez-vous. ». Le Snark n'est pas ''devenu'' Boujum par notre regard. « Soudain, doucement, tu disparaîtras /Si ton Snark se trouve être un Boujum ! Pour toujours, /Et jamais plus on ne te reverra ! »[165]. Mais si le Snark « se trouve être » c'est qu'il se trouve être Boujum. C'est dans le « se trouve être » que se produit la donation d'état déjà établi depuis le début : être un Boujum, parce que le Snark n'a pas la possibilité de ''se trouver être''. Cet « horizon du temps » dont parle Heidegger n'est pas le passage du Snark au Boujum car ce n'est pas le Snark qui change d'état, qui passe de l'invisible au visible par exemple, mais le passage à la possibilité d'avoir un état. Mais le marin ayant disparu dans son rire avant d'avoir vu le Boujum, ce dernier reste non-vu. Que devient alors cette possibilité d'avoir un état puisque le maintenant se perd en même temps qu'il se donne ? Une probabilité, pour reprendre un terme de la physique quantique ? L'image que donne l'écran de l'ordinateur ?

Dans *Statues* Michel Serres nous apporte un intéressant lorsqu'il parle de « moment milieu » en évoquant un épisode de la Bible : « Isaac gît sous le couteau de son père Abraham et soudain le bélier le remplace. Au moment où le sacrificateur, obéissant à Dieu, lève le bras, son fils est couché sur l'autel ou la pierre. Ci-gît la victime. Quand le point maintient la lame dans la chair palpitante de l'agonisant, il tranche la gorge d'une bête. <…> Au milieu du processus, quand la main qui tient le poignard parvient à mi-trajectoire, qui gît sur la pierre, à l'arrêt du mouvement, sinon ce monstre mi-bête mi-homme que représente l'Egypte ancienne ? Ce récit biblique l'efface. La substitution, élémentaire et discontinue, met une bête à la place du fils ; nous voyons le bélier, nous voyons Isaac, exclusifs l'un de l'autre, comme deux jetons qui ne peuvent tenir ensemble au même lieu, en principe du tiers exclus : il est impossible, disons-nous, que l'homme et la bête soient à la même place en même temps. Ou l'un ou l'autre. Certes. Nous notons cependant un moment milieu, celui précisément où le remplacement est en train de se faire : la durée de l'opération fait apparaître le corps mêlé. Le temps efface toute contradiction »[166]. Ce « moment milieu » nous rappelle le « déjà pierre encore chair » de Méduse. Il n'est qu'une image telle l'écran de la physique quantique. Insistons encore qu'il ne s'agit pas de faire passer de l'invisible à l'état de visible puisqu'il n'est pas question de passage d'état mais de possibilisation d'état (il s'agit bien de ce même

164 Lewis Carroll, *La chasse au Snark*, Ed. Mille et une nuits, 1996, p. 49.

165 Ibid., p. 27.

166 Michel Serres, *Statue*, 1987, Champs Flammarion, 1989, p. 279-280.

visible mais lorsqu'il est non-vu, rappelons-nous le ''chat de Schrödinger''). Reposons notre question : que devient la possibilité d'avoir un état puisque le maintenant se perd en même temps qu'il se donne ? Elle n'aboutit pas à une effectivité. Elle reste comme détachée. L'image que donne l'écran est comme l'idée que se font les marins du Snark avant de l'avoir trouvé. L'image ou l'idée vient après mais, par l'impossibilité d'être en relation réelle avec le Snark, le Boujum, ou la particule d'atome, elle reste toujours comme un avant, une probabilité, et non pas une possibilité comme ayant la possibilité d'être effective. Ce qu'il manque au Snark et qu'Orphée ne doit pas donner à Eurydice c'est le maintenant comme possibilité d'effectivité ou d'ineffectivité. L'image ou l'idée est le doute d'Orphée. Il doit conserver ce doute sans relation ''réelle'' avec Eurydice. Dès qu'il se retourne, le lien se fait, et avec lui arrive la possibilité de l'effectivité et de l'ineffectivité, de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition. Le seul lien que peut établir Orphée avec Eurydice c'est le doute, qui n'est pas un rapport ''réel''. Le ''réel'' est interdit à Eurydice. Où est donc Eurydice ? Dans l'esprit d'Orphée, dans son doute ? Certes nous pouvons dire qu'elle est présente dans son esprit sans qu'il y ait de rapport entre cette présence et sa présence extérieure à la pensée d'Orphée. Mais ce n'est pas cette présence qui nous intéresse. Ce n'est pas celle-ci non plus que désire Orphée. Notre question serait plutôt : où est Eurydice lorsqu'elle n'est pas *dans* (dans le temps et l'espace, dans l'esprit d'Orphée), lorsqu'elle n'est reçue par aucun *maintenant*, lorsqu'aucun horizon, aucun au-delà, ne lui est possible ? Elle n'a pas d'ici où se tenir ni n'a de chemin à parcourir pour aller vers un ailleurs.

Lorsque Blanchot nous dit que « le cadavre n'est pas à sa place » il pose bien cette même question « où ? » : « La mort suspend la relation avec le lieu, bien que la mort s'y appuie pesamment comme à la seule base qui lui reste. Justement, cette base manque, le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. Où est-il ? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs ; nulle part ? Mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part »[167]. Ce « rapport entre ici et nulle part » annule leur différence. Nulle part devient ici et ici nulle part. Par conséquent, c'est bien l'au-delà qui ne peut plus être possible. Lorsque le héro du *Horla* de Maupassant voit le « corps imperceptible » du Horla ayant « dévoré < son > reflet »[168], il n'a pas affaire à de la présence mais à une impossibilité de présence qui n'est pas absence. Le Horla a « dévoré » le *dans* et le *maintenant*. Le Horla n'apparaît pas mais rabat l'ici et le nulle part l'un sur l'autre tel le cadavre du texte de M. Blanchot. Il emporte avec lui le narrateur dans un *où ?* sans possibilité de réponse. Relevons ces quelques mots de Michel Serres dans *Statue* : « Pas de lieu, pas de

167 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, Folio essais n°89, 2000, p. 344.

168 Maupassant, *Le Horla*, Librio, 1997, p. 30.

porte, pas de regard. A la question où ?, le chaos ne répond pas »[169]. Nous ne pouvons plus mener notre réflexion sur l'espace et le temps sans nous pencher un moment sur le chaos.

169 Michel Serres, *Statue*, 1987, Champs Flammarion, 1989, p. 333.

C) Le Chaos.

Michel Alexandre écrit dans *Lecture de Kant* que « Le temps est le médiateur, le moyen pour l'esprit de se sauver du chaos »[170]. « Je pose que tout ce que je perçois fait partie d'un même Univers, d'une réalité qui m'échappe en tout sens et pourtant ne fait qu'un. C'est le concret, qui consiste à poser tout ensemble, à tout rassembler. La genèse se fait à partir du chaos. Nous ne cessons pas de nous ''ouvrir'' l'Univers entier. L'espace est ce par quoi je relie ce que je perçois à tout le reste »[171]. « Etre c'est être lié, c'est tenir son être d'autre chose »[172]. Relier, être relier, c'est donner l'espace et le temps comme possibilité d' « ouvrir » un « Univers » comme totalité. Le « à partir du chaos » signifie-t-il que nous donnons au chaos la possibilité de se rassembler en totalité ? Le chaos est-il donc lui-même la possibilité d'une « ouverture » ? Le chaos serait-il un infini qui, par la possibilité de liaison, deviendrait totalité ?

Commençons par comprendre ces idées d'ouverture, de chaos, de totalité et d'infini telles que les posait la philosophie à l'époque de Platon avec ces extraits du livre La *Parole et le lieu* de Jean-Marc Ghitti. « La cosmologie de Timée, comme la théologie d'Hésiode, met, à l'origine des choses, une ouverture : Béance ou Place. Le lieu apparaît alors comme la réalité première. <…> on ne peut concevoir que le monde dure si ne subsiste aussi le réceptacle où il se tient »[173]. « Il existe un déjà là. Le démiurge ne crée pas le lieu mais il crée dans le lieu »[174]. Pour Kant c'est nous qui donnons (non pas créons) le *dans* du lieu. Mais ce qui nous intéresse ici c'est de comprendre le lien entre le lieu, l'ouverture et le chaos. Continuons : « le lieu est

170 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 60.

171 Ibid., p. 39.

172 Ibid., p. 146.

173 Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration* ,Les Editions de Minuit, 1998, p. 81.

174 Ibid., p. 82.

prêt à tout accueillir. S'il est ouverture, c'est donc d'une manière ambigüe : à la fois abîme où tout s'engouffre et possibilité d'existence <…> le lieu n'est pas pour < Platon > un espace vide, il est encore moins l'étendue, et pas davantage la matière »[175]. « Le lieu est un rythme », un « flux »[176]. « Devant le *chaos* <…> l'homme est pris de vertige : sa pensée s'y abîme comme devant une réalité tout à fait étrangère. A l'inverse, la *chora* octroie une certaine familiarité puisqu'elle rend sensible la réalité la plus quotidienne et permet qu'on s'y repère. L'homme peut trouver un ''chez soi'' dont il est, par le corps, partie intégrante. < Mais > la *chora* <…> ne se comprend guère chez Platon, que par rapport à un *chaos* antérieur »[177]. Le *chaos* est l'ouverture en tant que flux et n'est donc pas le vide, l'étendue ou la matière, mais il est le « réceptacle » où se tient le monde. La *chora* est en quelque sorte l'apparition du quelque chose, un devenir matière, étendue et durée. Mais le chaos n'est pas le réceptacle de cette matière, étendue ou durée dans le sens d'un contenant mais le lieu du « où se tient ». Ce lieu n'est pas un espace et une durée pour un état, pour l'effectivité de la matière. La matière est quand elle a une étendue, et quand cette étendue dure. La matière vient en même temps que la durée et l'étendue. Le quelque chose a un endroit pour se tenir et a le temps de s'y tenir tout cela en même temps, quand arrive son effectivité. Le *chaos* est en quelque sorte le *quand*, le *en même temps*. Il n'est donc pas un tout confus que la *chora* sépare en unités, en figures sur un fond. L'ouverture, ou le chaos comme flux est déjà possibilité d'unités. Elle est le *quand*, le maintenant à chaque fois d'unités. Le chaos est le lieu où se tient le *quand* de chaque chose et non la chose avant d'être dans le temps et l'espace. Le chaos est le *quand* de toute apparition et de toute disparition.

Ce *quand* rejoint notre réflexion sur la possibilisation et, lorsque Michel Alexandre écrit que la « genèse se fait à partir du chaos » et que nous « ne cessons pas de nous ''ouvrir'' l'Univers entier »[178], nous comprenons que le chaos n'est que l'ouverture à la totalité. Lorsque nous sommes affectés et rendons possible la totalité c'est l'ouverture que nous mettons en quelque sorte ''en marche''. C'est le *quand* du maintenant qui se décide. Le chaos n'est pas la totalité mais nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit d'infini sans donner à l'infini le sens de l'éternité du *quand* du Timée de Platon où le maintenant ne serait que l'effectivité à chaque

175 Ibid., p. 83.

176 Ibid., p. 84.

177 Ibid., p. 85.

178 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, P.U.F., 1978, p. 39.

fois d'un temps éternel. Cet éternel n'est pas infini dans le sens de notre problème des bords que nous avons déjà évoqué mais dans le sens de ''toujours le même'' : le quand rendrait effectif toujours le même temps, éternellement le même. Nous sommes là encore dans une totalité. Le maintenant n'est ici qu'une partie d'un tout qui est l'éternité. A notre question : ''le chaos serait-il un infini qui par la possibilité de liaison deviendrait totalité ?'' nous devons répondre ''non'', si le chaos est cette ouverture en tant que flux. Mais, pouvons-nous vraiment dire que l'infini peut devenir totalité ? Il manquerait quelque chose à la totalité puisqu'elle ne peut pas contenir tout l'infini (qui ne peut pas faire un tout) ou bien l'infini ne serait pas vraiment infini puisque divisible si nous pouvons en extraire une partie ; il serait la même totalité que l'éternité du Timée. Le problème de cette question est que dès qu'il s'agit de possibilité nous n'avons plus affaire à l'infini mais à la totalité. Il n'y a pas de possibilité de liaison avec l'infini si non c'est qu'il est déjà totalité. Nous ne pouvons donc plus poser cette question. Avec l'infini, il n'y a ni de *où* ni de *quand*. La totalité ne peut être que toujours déjà totalité. Peut-être pouvons-nous dire, en reprenant les mots de Kant, qu'elle est *a priori*.

Revenons au texte de *La chasse au Snark* pour nous intéresser à la technique de navigation de l'Aboyeur.

La carte qu'il avait achetée pour naviguer
N'avait aucune indication des terres :
Et son équipage, heureux, fit remarquer
Que leur voyage n'en était que plus clair.

« De Mercator, pourquoi ces Pôles, ces Equateurs,
Ces tropiques, ces zones, ces méridiens ? »
S'écriait l'Aboyeur : et les marins en chœur :
« Conventions qui ne riment à rien !

« Complexité des cartes, tant d'îles et de caps !
Mais remercions bien notre capitaine
D'avoir pris la meilleure, blanche comme une nappe »,
Criaient les marins d'une seule haleine.

<…>
S'ils criaient « Tribord devant, mais bâbord amures ! »
<…>

On confondait aussi beaupré et gouvernail :
Ce qui, l'aboyeur leur fit remarquer,
Arrive fréquemment en climat tropical,
Le navire est, dit-on alors, ''snarké''.[179]

Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une navigation bien chaotique. Rien ne vaut un navire « snarké » pour faire la chasse au Snark. C'est que, se perdre où s'y retrouvé n'a pas de

179 Lewis Carroll, *La Chasse au Snark*, Ed. Mille et une nuits, 1996, p. 21-22.

différence si toutes les directions sont équivalentes. Une île ou un cap se situent toujours par rapport à un autre point ou un autre cap mais pas par rapport à la mer elle-même. Le navire ne cherche pas à se rendre quelque part. Il est en mer et cela suffit. Nous avons dit que le Snark n'était pas *dans* l'espace. Il n'est donc pas *dans* la mer. Il est à la fois partout et nulle part. L'immobilité du bateau ou son déplacement sont donc équivalents en ce qui concerne la chasse au Snark car tout *lieu* est équivalent. Cette équivalence est celle de l'infini de Raphson qu'évoque Alexandre Koyré dans *Du monde clos à l'univers infini* : « L'infini n'est pas une chose, une sphère dont le centre serait partout et la circonférence nulle part ; c'est quelque chose dont le centre, lui aussi, n'est nulle part, quelque chose qui n'a ni limites ni centre et au sujet de quoi la question ''où ?'' ne peut se poser, car en ce qui le concerne, partout signifie nulle part <…>. Raphson a évidemment raison. Dans l'espace homogène et infini, tous les ''lieux'' sont parfaitement équivalents et ne peuvent être distingués l'un de l'autre ; ils ont tous la même ''situation'' par rapport au tout. Plus exactement, il n'y a aucun sens de parler de ''situation'' »[180]. C'est parce qu'il ne peut y avoir de rapport au tout puisqu'aucun tout n'est possible comme avec l'infini il ne peut y avoir de bord parce qu'il y a toujours quelque chose derrière ce bord. Continuons dans le texte : « L'illustre Guericke a très bien écrit dans ses Expériences de Magdebourg, p. 65 : si, dans cette Immensité (qui n'a ni commencement, ni milieu, ni fin) quelqu'un marchait pendant un [temps] infini et traversait d'innombrables milliers de milles, par rapport à cette immensité, il serait toujours à la même place ; et s'il répétait son action et parvenait dix infinités plus loin, il serait néanmoins présent dans cette immensité exactement de la même manière, serait à la même place, et n'aurait pas avancé d'un seul pas vers la fin, c'est-à-dire, vers l'accomplissement de son intention, parce que, dans l'Immense [pris en lui-même] il n'y a aucune relation [de ce genre] ; celles qui y sont, sont conçues par rapport à nous-mêmes, ou à quelque autre chose créée. Ainsi ce lieu Immense est véritablement partout ; et tout ce qui n'a que son où fini <…> ne l'a que comme une relation déterminée à d'autres choses finies ; mais par rapport à l'immensité, il est en vérité nulle part »[181]. Dans *La chasse au Snark*, le Snark n'est pas dans « l'Immensité » mais est « Immensité » parce qu'il n'est pas un corps dans l'espace comme nous l'avons dit précédemment mais un *espace-corps*. Le navire ne navigue pas dans cette immensité mais il cherche à la rencontrer. Il cherche à sortir de la totalité. Nous avons dit que le passage de l'infini à la totalité ne pouvait pas se faire parce que lorsque nous avons une possibilité de totalité c'est que nous y somme déjà *dans*. Mais, cela ne signifie pas que l'inverse est impossible. Il est l'*in-possible*.

Nous disions que le travail de Bruce Nauman était de brouiller notre rapport au temps et à l'espace. Ce n'est pas le temps et l'espace qu'il perturbe mais bien notre rapport avec l'un et l'autre. Il tente de rendre impossible la totalité – ou le lien avec la totalité qui, nous l'avons

180 Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, 1957, Tel Gallimard, 2001, p. 240-241.

181 Ibid., p. 241.

dit, revient au même. Ne plus se poser dans l'espace, ne plus être un corps dans l'espace, ne plus pouvoir se dire « je suis ici et c'est cet endroit qui est ici et maintenant que je parcours », être un corps abandonné au chaos. C'est ainsi que le héros de Maupassant voit le Horla et tombe hors du là. Ce n'est plus seulement son « reflet » dans le miroir qu'a « dévoré » le Horla mais bien le là, la possibilité de se tenir là, la possibilité d'être lié à la totalité.

Revenons à la pensée de Kant lorsqu'il parle de noumène ou de chose en soi. Relevons d'abord ce passage de Deleuze dans de *La philosophie critique Kant* : « les phénomènes sont strictement soumis à la loi d'une *causalité naturelle* <…> d'après laquelle chacun est l'effet d'un autre à l'infini, chaque cause se rattachant à une cause antérieure. La liberté, au contraire, se définit par un pouvoir ‘’ de commencer de soi-même un état, dont la causalité ne rentre pas à son tour <…> sous une autre cause qui la détermine dans le temps’’. En ce sens, le concept de liberté ne peut pas représenter un phénomène, mais seulement une chose en soi qui n'est pas donnée dans l'intuition <…>. Les choses en soi sont <…> pensées comme ‘’noumènes’’, choses intelligibles ou suprasensibles qui marques les limites de la connaissance et la renvoie aux conditions de la sensibilité »[182]. Cette idée de non-rattachement des choses en soi, qui ne sont pas des phénomènes (elles ne sont donc pas a priori dans l'espace et le temps), et ne concerne donc pas la connaissance, concerne-t-elle le Snark et le Horla ? Ce non-rattachement est-il l'absence de lien à la totalité ? Nous ne cherchons pas ici à savoir s'il s'agit de chose en soi mais s'il s'agit de cette même impossibilité de rapport avec le Snark et le Horla. Le « qui n'est pas donné dans l'intuition » exclu la possibilisation fournie par « l'être-affecté » : rien n'affecte rien, rien n'est donné à être reçu. Kant écrit lui-même : « Le concept d'un noumène est donc simplement un *concept limitatif* qui a pour but de restreindre les prétentions de la sensibilité, et qui n'est donc que d'un usage négatif »[183]. Il y a donc un impossible que nous ne pouvons pas connaître dans le sens d'en faire l'expérience en le posant comme un objet qui se donne et en nous posant comme un sujet qui reçoit. « Commencer de soi-même un état » signifie-t-il ne pas d'abord être possible comme l'objet est un phénomène par la possibilité de l'a priori ? Dans Lecture de Kant, Michel Alexandre précise : « Le noumène n'est qu'une idée, ce n'est pas un monde, un autre monde »[184]. Il ne s'agit pas d'un monde parallèle au monde que nous connaissons, d'un monde intelligible dans le monde sensible. « Le sensible n'est pas de l'intelligible confus. L'existence n'est pas la manifestation de l'essence. Il n'est pas question de ‘’voile’’ de la nature, comme s'il y avait un fond des choses, un intérieur (les mystères de la nature ...). Kant sépare essence et existence :

182 Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, P. U. F., 1963, p. 40-41.

183 Kant, *La raison pure, textes choisis*, 1953, P.U.F., 1971, p. 127.

184 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 183.

il n'y a rien dans la chose qui ne soit sensible. Il n'y a pas de différence entre réalité et sensible : ''le réel apparaît''. <…> Il n'y a rien de plus dans l'objet, à part ce que nous en percevons, que ce que nous pourrons en percevoir et en découvrir à l'infini. L'objet est entièrement à la fois donné à l'esprit, et entièrement refusé »[185]. C'est qu'il ne s'agit pas de voir l'invisible ou de changer de modalité de vision, ''voir une chose comme nous ne l'avons jamais vue'', parce qu'il n'est pas question de quelque chose à voir, à penser ou à ressentir, mais de l'impossibilité d'être en rapport avec ce quelque chose. Dire que le « noumène n'est qu'une idée » signifie qu'il ne s'agit pas de quelque chose car c'est le ''il s'agit'' qui manque. « L'objet est à la fois entièrement donné à l'esprit, et entièrement refusé » parce que tant qu'il y a rapport tout nous est donné, la chose ne cache rien. Mais, s'il n'y a pas rapport, nous ne pouvons pas dire que la chose reste cachée, comme nous avons dit que le non-vu n'était pas l'invisible, comme une particule n'est pas trop petite pour pouvoir être vue, mais ne rentre pas dans les modalités de la vision, à savoir, être à un endroit précis (*donné*) à un moment précis (*donné*).

« Le noumène n'est ni perceptible, ni concevable. Le noumène est l'inconnaissable, car toute connaissance suppose des objets *a priori* : espace et temps »[186]. Le héros de Maupassant ne perçoit ni ne conçoit le Horla. Ce n'est pas un fantôme qui le hante mais, si nous pouvons dire, le noumène. C'est-à-dire que le héro *se retrouve face* à l'inconcevable, non, qu'*il se perd* dans le ''ne plus pouvoir faire face'' ; plus de ''je'' dans le miroir, plus de chose en face de ce ''je'' : personne n'est là pour pouvoir voir personne se tenir là. « L'en-soi n'est pas un en-dehors : est hors de nous ce qui est à nous, l'extérieur en tant que spectacle. Le monde extérieur suppose le sujet ; en tant que hors de nous, l'objet est à nous. L'extériorité est forme de la connaissance, l'extériorité c'est ce que nous conférons : près, loin, gauche, droite, haut, bas ; ce sont des rapports qu'il faut poser, qui n'existent pas en soi »[187]. Précisons encore que nous ne cherchons pas à savoir ce que peut être l'en-soi de Kant ni de le comparer au Horla. C'est ce qu'il se passe avec cet en-soi qui nous intéresse. Le Horla ne peut pas être « en dehors », il est hors l'en dehors c'est-à-dire que l'en-dehors ne le concerne pas.

S'il ne peut pas faire face au Horla, le héro de Maupassant ne peut pas non plus le fuir. Rappelons-nous du '' quelqu'un'' du texte de Guericke que cite Alexandre Koyré : il a beau marcher il sera toujours à la même place et n'aura pas avancé d'un seul pas. L'équivalence de tout lieu est aussi l'équivalence entre le mouvement et l'inertie : « le mouvement absolu est très difficile, ou même impossible, à déterminer. Nous ne percevons pas l'espace – comme on

185 Ibid., p. 51.

186 Ibid., p. 50.

187 Ibid., p. 47.

le sait, il est inaccessible à nos sens. Nous percevons les choses dans l'espace, leurs mouvements par rapport à d'autres choses, c'est-à-dire leurs mouvements relatifs, mais non leurs mouvements absolus par rapport à l'espace lui-même. En outre, le mouvement lui-même, ou en lui-même, l'*état* de mouvement, bien que diamétralement opposé à l'*état* de repos, est néanmoins (ainsi que nous ne le voyons dans le cas fondamental du mouvement uniforme et rectiligne qu'est le mouvement *inertial*) absolument indiscernable de ce dernier »[188]. Le horla sera toujours aussi proche du héro puisque le plus éloigné des éloignements sera aussi la plus proche des proximités. Le Horla n'est pas dans l'espace en relation avec le héro. Il est *espace-corps* et espace en tant qu'infini. S'il ne peut pas apparaître, il ne peut pas non plus disparaître. Il sera toujours horlà, non pas présent ni absent, non pas existant ou inexistant, mais toujours hors-là. « Nous pouvons imaginer ou penser que tel ou tel objet disparaisse *de* l'espace, nous ne pouvons en faire autant de la disparition de l'espace lui-même. Il est la présupposition nécessaire pour que nous puisions penser à l'existence ou à la non-existence de quelque chose que ce soit »[189]. Or, si le Horla, n'étant pas dans l'espace, est en quelque sorte espace ou spatial, il ne peut rester que chaos, c'est-à-dire en-deçà de la possibilité d'existence ou de non-existence, donc il ne peut pas non plus être un *dans*. Si rien ne peut être en rapport avec lui, il n'est pas non plus l'accueil de la totalité où les choses seraient, elles, en rapport et donc se poseraient comme existantes. Les choses étant, comme dans la physique quantique, en quelque sorte à la fois à plusieurs endroits, à la fois mouvantes et inertes, elles ne peuvent pas être en rapport entre elles car le rapport ne peut que s'annuler : être à droite et à gauche en même temps ou, pour reprendre l'exemple du chat de Schrödinger, mort et vivant à la fois, la fiole brisée et inerte à la fois. Les choses ne peuvent pas être établies comme existantes avec le chaos. Ni flux, ni néant, ni existantes. Comment pouvons-nous dire encore qu'elles sont réelles ?

Les particules d'atomes ne sont pas des probabilités. Elles sont bien ''réelles''. Elles ne sont pas dans un autre monde mais dans le même monde n'étant pas monde, c'est-à-dire n'ayant pas de *dans* et de *quand*. Elles ne sont pas non plus immatérielles, fantomatiques, ou bien à l'opposé, pure matière, existence indéterminées. Il nous faut encore revenir à la pensée de Kant et plus particulièrement sur les notions de substance, de subsistance et d'existence. « Le temps suppose une réalité qui occupe ce temps, mais elle ne peut changer que si c'est la même. <…> Penser le temps c'est penser la chose – c'est la grande idée de l'être <…>. L'être est. A partir de quoi tout le reste est apparence <…>. Kant repousse cette doctrine comme sans fondement. <…> La conservation, c'est l'idée matérialiste de la physique : idée que l'univers est un et que l'existence est une seule chose qui ne commence ni ne finit. Qui dit temps, durée, dit, à travers cette durée, immensité matérielle en mouvement, qui se transforme (Lucrèce). La matière demeure et la forme change <…> Kant nous arrête : la substance n'est

188 Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, 1957, Tel Gallimard, 2001, p. 202.

189 Ibid., p. 185.

qu'une catégorie. Ce n'est pas une réalité en soi, mais la condition de l'entendement. C'est moi qui pose la substance, car je ne peux rien comprendre sans cela. Ce n'est qu'une loi de la représentation des phénomènes. Ce quelque chose d'identique et de permanent est ce que l'esprit impose au sensible pour pouvoir le saisir. La substance est un principe de l'entendement »[190]. Cela rejoint ce que nous avons dit au sujet du chaos : il ne s'agit pas de matière confuse qui prendrait forme en passant du chaos au réel, d'un temps éternel qui surgirait en maintenants. L'existence n'est pas l'essence à des existences particulières dans l'espace-temps. Elle n'est pas un être qui reste le même avec l'apparence de cet être qui change. « Exister c'est être produit et produire, c'est changer <…>. La notion de substance c'est celle d'existence comme permanente <…>. Il faut donner consistance, substance au monde : ''il n'y a que le permanent qui change''. Cependant rien ne subsiste, le monde est devenir incessant et non-être. <…> Exister c'est se succéder sans cesse à soi-même »[191]. « C'est proprement le possible – c'est la définition traditionnelle de l'essence : l'essence c'est le possible – l'existence c'est le réel <…>. Contre le réalisme des idées, Kant fait le pas décisif en affirmant qu'il n'y a pas d'essences »[192]. « Jamais on ne passera du possible au réel, ni du nécessaire au réel »[193]. « C'est découvrir que la continuité spatiale et temporelle qui jamais ne cesse, cette liaison qui est l'existence même, cela suppose l'acte de conscience »[194]. Exister c'est être lié et c'est être déjà lié, c'est déjà subsister, c'est déjà être substance, c'est s'être déjà donné. Rien n'est possible avant d'exister mais existe toujours déjà par l'acte même de possibilisation, par le *dans* et le *quand* qui ne sont pas l'actualisation d'un possible mais le possible lui-même.

Si c'est l'entendement qui donne de l'existence aux choses en rendant possible la rencontre parce qu'il donne ce « quelque chose d'identique et de permanent », le Snark ou le Horla ne passeront certes jamais de la non-existence à l'existence (car il n'y a pas de passage avec l'existence mais toujours un déjà existant tel qu'il existe) mais ils ne se laissent pas non

190 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P. U. F. Epiméthée, 1978, p. 155-156.

191 Ibid., p. 162.

192 Ibid., p. 172.

193 Ibid., p. 182.

194 Ibid., p. 218.

plus rencontrer. La rencontre avec la Snark ou le Horla est une non-rencontre non pas comme absence de la personne ou de la chose attendue mais comme l'interruption de l'existence et de la non-existence. « Aucune bête, observe Kant ailleurs (*La religion dans les limites de la simple raison*), ne peut jamais dire Je. Ce qui signifie : elle ne peut se mettre dans la position de ce face à quoi un autre pourrait se tenir en vis à vis. <…> L'animal < n'a > aucun comportement envers l'étant, pas plus qu'envers le non-étant. La vie de l'animal se déroule en deçà de l'ouverture de l'Etre et du Non-Etre »[195]. Nous ne cherchons pas à savoir si ces propos concernent bien l'animal mais ce qui nous intéresse ici c'est le fait que le ''je'' est la condition de l'existence et, exister sans « comportement », sans mise « en position de ce face à quoi un autre pourrait se tenir en vis-à-vis » n'est pas exister. Exister sans ''je'' qui donne ''manière à exister'' n'est pas exister. Arrêtons-nous là sur le livre <u>*Le réel, Traité de l'idiotie*</u> de Clément Rosset lorsqu'il s'interroge sur ce passage du roman de M. Lowry, <u>*Au dessus du volcan*</u>, « tandis que d'une certaine façon, de toute façon, ils allaient leurs chemins » : « Il n'est pas ''n'importe quelle façon'' (anyhow) qui débouche sur ''une certaine façon (somehow), c'est-à-dire précisément sur quelque chose qui n'est pas du tout n'importe quoi, n'importe quelle façon, mais au contraire cette réalité là et nulle autre, cette façon qu'elle a d'être et aucune autre façon. Indétermination totale et détermination totale sont à jamais confondue l'une avec l'autre. <…> Ce qui est sûr, de toute façon sûr (anyhow), c'est que toute indétermination cesse au seuil de l'existence, c'est-à-dire que rien ne sera jamais vraiment *anyhow*, puisqu'il n'est aucun *anyhow* qui ne soit, dès lors qu'il *est*, un *somehow* »[196]. La particule d'atome ne peut pas avoir « une certaine façon » d'exister et c'est cela même qu'il se passe avec le Snark de Lewis Carroll et le Horla de Maupassant. Ils ne sont pas pour autant des possibles « certaines façons ». Les écrans de probabilité de la physique quantique ne sont qu'une image qui ne donne aucune existence réelle à la particule : si elle pouvait ''exister'', elle existerait comme ceci ou comme cela, « de n'importe quelle façon » donc d'une « certaine façon ».

Le Snark peut posséder ou non une moustache, mordre ou ne pas mordre, griffer ou ne pas griffer, mais il n'y a pas de Snark à moustache, qui morde, qui griffe. La rencontre ne peut pas avoir lieu. Machinchouette n'a pas rencontré le Snark. Pourtant, un contact a bien dû être établi pour que son rire fou soit déclenché ? Le Snark a fait tomber le marin mais non pas par contact justement car aucun lieu ni temps n'était là pour que ce contact ait lieu. Comment l'homme a-t-il pu passer de l'état de non rieur à celui de rieur ? C'est qu'il n'est passé à aucun état que ce soit mais justement à la non possibilité d'état. Ce rire fou est celui du chaos, à la fois rire et non rire, ici et là-bas. Le marin a en même temps disparu et non disparu, il n'est ni présent ni absent. Pour l'équipage, il y a un état bien défini de la situation parce qu'il y a justement situation, mais, cette situation n'est rien. Arrêtons-nous là sur un autre passage du

195 Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose, Manière kantienne d'interroger en direction de la chose*, p. 228.

196 Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, 1997, Les Editions de Minuit, Reprise, 2004, p. 13.

livre de Clément Rosset : « Aucune chose n'existe ou n'a existé, puisque sous menace d'être bientôt à jamais biffée par l'oubli, en sorte qu'il y aura, tôt ou tard, plus de différence entre ''ceci c'est passé'' et ''ceci ne c'est pas passé''. Equivalence morose dont l'expérience est fournie déjà par le présent : par l'oubli où sont comme déjà, de ce qui est ici ou là, tous ceux qui ne sont ni ne seront jamais ici ou là. C'est là un des derniers mots de Mallarmé (dans le *Coup de dés*) et l'expression ramassée de la pensée qui paralysait sa faculté créatrice depuis toujours : ''rien n'aura lieu'', – rien, pas même la poésie. Le pouvoir de Dieu et celui du Diable : les deux se confondent dans ce pouvoir outrecuidant de la mort qui est d'annuler ce qui a existé, de faire en sorte que ce qui existe n'a pas d'existence. Le monde ne souffre pas de devoir finir, il souffre de ne pas avoir commencé : de ne pas avoir encore ''eu lieu'' »[197]. Dire que la rencontre a déjà eut lieu, n'a pas encore eu lieu ou est en train d'avoir lieu n'a aucune importance en ce qui concerne la chasse au Snark puisque ces états ne concerne que l'existence de la rencontre, la situation dans un temps et lieu donné ; toujours ''donné par'', c'est-à-dire pas l'entendement. Bergson dans *Essai sur les données immédiates de la conscience* écrit : « sans doute les choses extérieures changent, mais leurs moments ne se succèdent que pour une conscience qui se les remémore. Nous observons en dehors de nous, à un moment donné, un ensemble de positions simultanées : des simultanéités antérieures il ne reste rien. Mettre la durée dans l'espace, c'est par une contradiction véritable, placer la succession au sein même de la simultanéité »[198]. Les marins de l'embarcation de *La chasse au Snark* vécurent l'événement de la disparition de Machinchouette par des successions de moments :

> Ils voyaient leur héro innommé, tout là-bas,
> Sur un piton rocheux, qui se détache
>
> Tout droit et sublime l'espace d'un instant.
> L'instant suivant, ils voient son corps lesté
> (Comme pris de convulsions) plonger jusqu'au fond
> D'un gouffre – ils écoutent, affolés.
>
> (…)
>
> Jusqu'à la nuit tombante, ils cherchèrent en vain :
> Ni bouton ni plume, pas la moindre marque
> Indiquant à coup sûr qu'ils foulaient le terrain
> Où leur ami avait trouvé le Snark. » [199]

197 Ibid., p. 71.

198 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1927, P. U. F. Quadrige, 1982, p. 170-171.

Une fois cette succession terminée, le lieu de la disparition était toujours tel qu'il était avant la disparition. Qu'y a-t-il de changé ? L'instant d'avant s'y tenait Machinchouette, l'instant d'après il ne s'y tenait plus. C'est parce que l'équipage se rappelle l'avoir vu s'y tenir qu'ils peuvent dire qu'il ne s'y tient plus. Tout change avec l'existence. Rien ne change avec le non-vu. Si rien ne change c'est parce qu'il n'y a rien à changer c'est-à-dire aucun état pouvant être différent puisqu'aucun état ne peut être défini. Reprenons pour exemple la moustache du Snark qui est à la fois moustachu et sans moustache : s'il rase sa moustache il sera encore sans moustache puisqu'il l'était déjà et s'il la laisse pousser il sera encore moustachu puisqu'il était déjà moustachu. Avec le chaos, ce n'est pas que rien ne change mais que rien n'a la possibilité de changer puisque toutes les possibilités sont déjà réalisées donc ne peuvent pas être des possibilités. La possibilité d'être « d'une certaine façon » est impossible mais également d'être « de n'importe quelle façon ». Le possible est impossible avec le chaos.

Reposons ici la question : les choses ne pouvant pas être établies comme existantes, comment pouvons-nous dire encore qu'elles sont réelles ? Le réel et l'existence sont deux choses bien distinctes. L'existence n'est qu'un état non pas du réel (qui serait alors dans ce cas un possible) mais un état tout court, une manière d'être de « n'importe quelle façon ». Le réel n'est pas un éternel attendant sa suite de maintenants, des « n'importe quelles façons » attendant « une certaine façon », un infini confus attendant sa mise en totalité, une substance ou une subsistance se manifestant dans l'événement de la présence, de l'existence. L'existence est sans rapport avec le réel tout comme Clément Rosset nous dit que « ce qu'Epicure dit de la mort, qu'elle ne nous concerne en aucun cas <…> n'est pas un jeu de mot brillant et facile, mais recèle une vérité profonde : que la mort est sans rapport avec le réel <…>. La mort est sans prise sur le réel : elle n'a d'incidence que sur ses signes, ses témoignages, ses traces, ces ''œuvres''. S'il est établi que ce qui importe dans l'œuvre est non elle-même mais ce dont elle témoigne, il est établi du même coup que sa disparition est sans conséquence sérieuse, dès lors que lui survit l'essentiel de ce qu'elle avait, mieux que toute autre, réussi à dire. Phidias, Shakespeare, Mozart disparaitront ; mais non ce dont nous entretiennent sans cesse Phidias, Shakespeare et Mozart : l'offrande du réel, le don, toujours renouvelé, de la présence »[200]. L'existence comme la mort sont « sans rapport avec le réel » tout comme avec le chaos.

---

199 Lewis Carroll, *La chasse au Snark*, Ed. Mille et une nuits, 1996, p. 48-49.

200 Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, 1997, Les Editions de Minuit, Reprise, 2004, p. 80.

Dans son film *La vie et rien d'autre* Bertrand Tavernier[201] dresse un paysage d'après-guerre chaotique. Ce ne sont pas les milliers de morts qui en sont responsables mais tous ces cadavres sans nom et ces noms sans cadavre. Les personnages du film cherchent en vain les corps de leurs proches décédés. Les cadavres ou les blessés non identifiés se sont amassés et il va bien falloir en faire quelque chose. Les corps sont sans nom, les noms sans corps. L'existence cherche à rattraper le réel et le réel est là se moquant bien de l'existence. Mais ce réel n'a pas de place, ne trouvant pas de *dans* où se tenir et encombre bien la population. Les familles fouillent dans des tas d'objets rassemblés et mis à leur disposition dans des sortes de grandes ''portes ouvertes''. Les transports des corps retrouvés sont des scènes complètement cocasses. Il y a par exemple cette scène de recherche de corps d'un disparu attendu pas un beau cercueil déjà tout prêt, destiné à lui seul. Un capitaine donne l'ordre à ses hommes qui sont asiatiques de sortir le cadavre trouvé dans le trou creusé mais les hommes refusent. Le capitaine : « Essayez de comprendre, là, ce que je touche c'est pas le mort là, ce que je touche c'est du bois. C'est pas de l'os alors vous comprenez on peut pas soulever ça à deux, alors, que votre religion vous interdise de toucher le mort moi je veux bien mais bon dieu, c'est du bois là comme vos manches de pelles vous comprenez ». Un asiatique : « Quand le bois touche le mort c'est le mort mon capitaine ». Le capitaine : « Oh, merde ! Merde ! Bon allez ça va comme ça voilà. En plus c'est peut-être le bon ». Celui qui accompagne le capitaine : « Il faudrait une bonne corde ». Le capitaine à ses hommes : « Et alors une corde, ça irait une corde ? Si vous tirez les cordes je vous aurais du riz ».

Nous disions que le travail de Bruce Nauman, en perturbant notre rapport au temps et à l'espace, tentait de rendre impossible la totalité et abandonnait notre corps au chaos. C'est bien l'existence qui a abandonné ce corps au chaos comme elle a abandonné les immortels vampires pour qui le plafond et le sol sont équivalents, pour qui changer de place sans se déplacer en étant devant vous, à droite, à gauche et derrière vous en même temps sans se déplacer pour autant n'a rien d'impossible. Tout est possible avec le réel parce que justement il n'y a pas de possible (il ne s'agit pas d'une infinité de possible), pas de limites ; le chaos est infini. Nous ne pouvons pas rencontrer le réel, lui faire face, puisque privé du temps et de l'espace de rencontre, mais nous pouvons y abandonné notre corps. Revenons ici au texte de Clément Rosset. « La représentation immédiate du réel est ainsi la condition, ou plutôt la définition même, de la *panique*. Le dictionnaire Robert, après avoir rappelé l'étymologie du mot (qui dérive du Pan, dieu qui passait pour effrayer les esprits), définit la panique comme une terreur qui trouble subitement et violemment l'esprit. L'origine de cette ''terreur-panique'', au-delà du dieu Pan qui la symbolise, n'est autre que le réel, que la réalité quelconque, dès lors qu'elle se présente

201 Film *La vie et rien d'autre* de Bertrand Tavernier, 1989.

subitement à l'esprit, c'est-à-dire sans laisser à celui-ci le temps d'aviser, la possibilité du ''se retourner'' par cette opération de volte-face qui est l'habituelle et humaine façon de faire face à quoi que ce soit. La représentation panique est donc la représentation moins le temps, la représentation privée du temps »[202]. Se « retourner », faire « volte-face », se donner le temps (d'être un ''je'') et donner le temps pour l'existence voilà ce qu'Orphée ne doit pas faire. Donner l'existence à Eurydice c'est la restituer à son état de morte. La remontée d'Orphée des Enfers est par-delà l'état de vie et de mort, elle est le réel, elle est cet *état* panique d'un corps abandonné au chaos, d'un corps tombé *où ?*, d'*un corps-espace*.

Tomber *où ?* est-ce alors tomber dans un espace hors du temps ? Si nous ne pouvons plus dire *dans* il faudrait dire ''tomber un espace hors du temps'' mais alors le sujet du verbe tomber ne peut plus être le spectateur qui tombe mais devient celui qui fait tomber et le ''je'' redevient l'acteur même de l'événement au lieu de tomber en rendant impossible l'événement en tant que possibilité d'un donné (d'un reçu d'un donné). Dire que tomber dans un espace hors du temps est tomber *où?*, c'est remplacer ''dans un espace hors du temps'' par *où?* et non pas juste ''espace hors du temps'' car le ''hors du temps'' fait tomber le *dans* de l'espace. Le *où?* n'est donc pas un espace hors du temps mais un ''dans un espace hors du temps''. Le ''dans'', en étant associé à ''hors du temps'', devient le point d'interrogation que nous rattachons au *où?*. Le *où* sans son point d'interrogation serait-il un *dans* ? Pourtant, si nous considérons ce *où* comme ce *d'où* surgit l'espace et le temps il ne peut être *dans* comme nous l'avons compris avec le système de l'*a priori* de Kant. Que propose donc de plus, ou de moins, le point d'interrogation de notre *où?* ?

202 Ibid., p. 136.

D) L'ouvert ; Le *où?* et son point d'interrogation.

Michel Foucault dans *Les mots et les choses* écrit : La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste <…> 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 »[203]. Ce site où les choses peuvent voisiner, c'est-à-dire être en relation, se tenir les unes et les autres dans un lieu commun, est une totalité qui se constitue en un monde ; il est le *dans*. Ce site est non seulement l'espace où *être* mais aussi le temps d'*y être*. C'est bien l'impossibilité de ce site qui revient sans cesse dans le film *La vie et rien d'autre* : il n'y a pas de site où peuvent voisiner les corps et les noms. Les personnages cherchent un lieu qui n'*existe* pas. « Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage » du corps avec son identité mais bien le « site lui-même où < ils > pourraient voisiner ». Que faire des cadavres, des blessés amnésiques ou dans le coma, et que faire de tous ces gens qui les recherche ? Où les faire attendre ? Et qu'attendent-ils ? Ce site où voisiner ? Mais quand et où viendra-t-il ? S'il est le *où* et le *quand* lui-même il n'a pas de lieu où venir ni le temps pour cela. Ce site ne peut pas venir quelque part puisqu'il est lui-même le quelque part où pendre place. Peut-il seulement venir ?

Cette question du *venir* et de l'*attente*, Claude Romano la pose dans *Il y a* avec le « problème du rien » : « Tout ce à quoi je puis m'attendre ne peut surgir que de l'inattendible dans lequel toute attente est en suspend et à partir duquel se déclare le hors d'attente comme ce qui, dans le hiatus de la surprise, vient frapper l'attente elle-même de nullité. Ce rien inobjectivable n'est pas l'horizon husserlien : celui-ci, en effet, n'est que le déficit constamment reconduit d'un remplissement structurellement incomplet qui répond au surplus des visées à vide d'une conscience. Au contraire, le vide dont nous parlons est *antérieur* à toute visée comme à tout remplissement, il n'est pas le résultat d'un déficit, il n'a pas une structure d'horizon, mais, incirconscrit et indivisiblement unique, il est le lieu – illocalisable – de tout avoir-lieu : son ouverture. Il est proche de ce que Heidegger, rompant avec l'approche transcendantale qui est encore celle de *Zein und Zeit* a appelé ''Contrée'' (Gegend) ou, reprenant l'expression de Rilke, ''Ouvert'' (Offene). L'advenant ne peut s'attendre à quelque chose que s'il se tient lui-même dans l'ouvert, tourné vers lui, de tout ''il y a''. Ce rien inattendible d'où surgit le hors d'attente est le monde comme tel. L'advenant a rapport au monde en tant qu'il se rapporte à

203 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966, Tel Gallimard, 2002, p. 8.

l'ouverture inattendible d'où surgit le hors d'attente de toutes ses attentes – selon un excès qui est l'excès même du rien sur toute la saisie, appréhension ou objectivation »[204]. Ce « rien », cette « ouverture inattendible », cette « Contrée » ou cet « ouvert », ne seraient-ils pas le *Quand* dont nous parlions avec notre réflexion sur le chaos ? En tout cas, c'est bien ce *rien* qu'attendent les corps sans nom et les personnages du film à la recherche de leurs proches. Si le « site » où « voisiner » est l'horizon dans lequel les choses peuvent être en relations, ce n'est pas ce site qu'il faut attendre car s'il n'est pas déjà là il n'y sera jamais puisqu'il est lui-même la possibilité de se tenir là (il n'a pas de *quand* et de *où* pour venir). Cette attente n'est pas l'attente de quelque chose dans un espace vide de cette chose. Si les personnages du film attendent ainsi ils n'auront rien mais justement pas le *rien* ; ce *rien* qui est l'avoir-lieu, le *venir*, « l'ouverture inattendible d'où surgit le hors d'attente ». « L'ouvert du monde est ce qui s'ouvre en tout événement comme le rien d'où il émerge. L'ouverture du monde et l'apparaître de l'événement ne sont qu'un dans le phénomène. Le monde n'est pas une structure préalable dans laquelle l'événement se produirait ; il est impensable en terme d' ''horizon''. Il n'est pas l'horizon de possibles projectuels, mais l'ouverture – à l'impossible – de toute éventualité <…>, le rien de l'improjetable en tant que tel, de l'impossible en son sens éminent, qui n'est pas l'opposé de la possibilité, mais sa plénitude ; le rien en tant qu'il conditionne tout surgissement d'un événement comme surgissement à partir de soi »[205]. <u>*La vie et rien d'autre*</u> n'est pas un film de l'attente mais de l' ''inattente''. L' « excès même du rien » est cet « impossible en son sens éminent » c'est-à-dire « l'ouverture ». L'ouverture est une ouverture à quelque chose mais l'ouverture n'est rien. Si elle ouvre un horizon, un site pour voisiner, elle-même n'a ni horizon ni site. Elle ne peut pas être attendue quelque part.

L'ouverture n'a pas d'horizon comme l'*a priori* de Kant n'a pas de *dans* et de *quand*. L'horizon n'est pas *dans*, il est *a priori*, il est ouvert. Cet « excès même du rien » rejoint « l'excès de donation » de Kant. Le rien en se donnant ne donne pas quelque chose mais justement, ce qu'il donne, c'est l'impossibilité de la donation car le lieu d'accueil manque ; pas de site où les choses peuvent voisiner, pas d'horizon. L' « excès de donation » en donnant tout (non pas comme totalité mais comme infini) ne donne rien (tout reste équivalent, par exemple, l'infiniment grand et l'infiniment petit, le Snark avec et sans moustache etc…). Heidegger en définissant la « Contrée » comme « l'ouvert sans

204 Claude Romano, *Il y a*, P.U.F. Epiméthée, 2003, p. 359-360.

205 Ibid., p. 361.

retrait »[206] propose une ouverture qui, ne retenant rien, ne peut être qu'infini et ne donne rien, elle fait autre chose que donner, elle ouvre. Dans <u>*Séjour*</u> Heidegger raconte son voyage en Grèce et plus particulièrement son escale à Délos : « ainsi s'appelle l'île : l'Evidente, l'Apparente qui rassemble tout dans son évidence, qui en paraissant abrite tout en *un* présent. <…> l'évidente, celle qui découvre son retrait mais du même coup héberge et renferme »[207], « l'île sauve, cœur de le Grèce, de ses côtes et de ses mers, découvre alors même qu'elle recèle. Qu'est-ce qui apparaît ainsi en elle ? A quoi fait-elle penser ? A cela même que les poètes et les penseurs Grecs ont pris en vue avec un recul peu commun sur ce qui se rendait présent à eux, à ce dont ils ont fait l'épreuve et qu'ils ont nommé : l'ouvert sans retrait (la déclosion) en tant qu'il ne fait qu'un avec le retrait (mise à l'abris) <…> : l'ouvert dans toute son extension, présentant, atteignant tout, délimitant et libérant qui accorde arrivée à chaque étant qui entre en présence et en absence et lui accorde sa durée, le départ et le défaut »[208]. Le « sans retrait », en donnant tout, renferme parce qu'il ne peut y avoir de faire face. L'ouvert n'est rien de présent ou d'absent mais « accorde » séjour non pas en tant que lieu d'accueil. Il n'est pas le site où les choses peuvent voisiner, il n'est pas l'horizon. Il n'ouvre pas un horizon comme étant son origine, il ne le contient pas, ne le donne pas, mais le rend possible non pas en lui proposant une place (ou quoi que ce soit) parce qu'il ne possède rien, n'a rien à donner, rien d'autre que son ''accord'' peut-être.

Délos « est elle-même le domaine de l'abri d'où l'étant se déclôt, qui accorde séjour »[209]. « Faire l'épreuve du séjour dans < l'ouverture sans retrait > et éprouver celle-ci comme ce qui accorde séjour consiste à apercevoir ce qu'elle a d'invisible comme ce qui est invisible en toutes choses, ce qui seul doue chaque étant qui entre en présence de visibilité et de perceptibilité et l'y maintient, apercevoir cet invisible qui, en tant qu'abri

206 Heidegger, *Séjours (Aufenthalte),* Edition du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1992, p. 49.

207 Ibid., p. 49.

208 Ibid., p. 51.

209 Ibid., p. 55.

d'où se déclôt l'étant, s'abstient de toute sensibilité »[210]. Le « domaine d'où l'étant se déclôt » n'est pas un lieu d'accueil pour l'étant. Cet « invisible » ne devient pas visible dans les choses mais les abrite. Il ne s'agit pas d'un pré-visible mais bien d'un non-vu dans le sens que nous lui avons donné. C'est dans l'abri que l'étant se déclôt mais l'abri n'est pas donné, il est ''accordé''. L'abri est l'accord du séjour, la déclosion elle-même. Dans l'article de Maria Roesner, *Heidegger et la question de l'esprit*, le problème du *Dasein* pose la même difficulté que *l'ouvert sans retrait* car la « question identitaire du *Dasein* ne peut se résoudre dans un cadre formel ; son ''identité'' consiste à tout jamais à ne pas en avoir mais à poser toujours la même question en s'interrogeant sur le déploiement de cet ''autre en lui-même qu'est l'être. <…> Ce renoncement <…> ressort d'ailleurs de la désignation <…> de la question '' Comment l'être se déploie-il ?'' comme ''question fondamentale'' <…>. Si le questionnement est ''fondamental'', c'est qu'il porte non sur le déploiement *du* fond, mais sur *le déploiement lui-même en tant que fond* »[211]. Nous rejoignons ici ce que nous avons dit de la totalité, à savoir qu'elle ne pouvait pas avoir pour origine le chaos car toute possibilité de totalité est déjà totalité. La totalité aura toujours comme origine elle-même. L'idée du « *déploiement lui-même en tant que fond* » et cette notion du *déjà* se rejoignent dans cette impossibilité d'origine. Que signifie ce « en lui-même » dans la proposition « cet ''autre'' en lui-même qu'est l'être » ? Heidegger parle de *l'être-jeté* : « Compris comme projet, le *Dasein* a cette particularité d'être à l'origine de l'esquisse des structures d'être qui permettent à l'étant de se présenter comme étant. Le *Dasein* est celui qui octroie à l'étant sa structure d'être, celui qui esquisse les rapports possibles avec les étants qui constituent le monde. Cette projection du *Dasein* est néanmoins contrebalancée par l'aspect *jeté* du *Dasein* <…> qui indique que le *Dasein* se trouve toujours déjà dans un monde qui lui est imposé. Bien que le *Dasein* soit ''maître'' de l'esquisse des possibilités du monde, il est néanmoins *toujours déjà* de fait auprès des étants, c'est-à-dire auprès des possibilités déjà effectives »[212]. Accorder le séjour n'est pas le donner comme donner quelque chose qui manque et que l'autre, celui qui donne, possède. Ce n'est pas non plus découvrir, donner

210 Ibid., p. 57.

211 Maria Roesner, *Heidegger et la question de l'esprit* ; Revue *Les études philosophiques* ; Janvier 2006 ; P.U.F. ; p. 75.

212 François Jaran, *La pensée métaphysique de Heidegger* ; Revue *Les études philosophiques* ; Janvier 2006 ; P.U.F. ; p. 57.

la clef, donner accès à ce qui serait là mais, invisible, caché, car il ne s'agit pas du « déploiement du fond » mais le fond est le « déploiement lui-même ».

Toute possibilité de déploiement est déjà déploiement comme Jean-Luc Marion écrit dans <u>*Etant donné*</u> que toute « négation et toute dénégation, tout négatif, tout néant et toute contradiction logique suppose en effet déjà une donation »[213]. *L'ouvert sans retrait* ne peut pas être un état, il est l*'ouvrir.* Dire alors que le « phénomène vient toujours d' ''ailleurs'', puisqu'il apparaît comme se donnant ; mais, parce qu'il se donne de lui-même, cet ''ailleurs'' lui reste intrinsèque »[214] n'a rien de contradictoire. Les mots *d'où* de la proposition « le domaine de l'abri d'où l'étant se déclôt » n'ont pas le sens d'origine mais résonnent plutôt comme un *alors* ou un *donc* mais sans cause à effet parce que la cause est déjà l'effet. *L'ouvert sans retrait* n'est pas un événement puisqu'il ne peut pas être l'actualisation d'un possible à rendre effectif. Non seulement il n'a pas la place ni le temps pour cela mais il n'a rien à donner. Il n'est donc ni un état ni un événement. Si la donation « fait apparaître le donné et met en scène le phénomène <…> il faut donc toujours l'entendre comme un acte. Elle advient et s'accomplit, arrive et passe, s'avance et se retire, surgit et s'engloutit. Elle ne subsiste pas, ne persiste pas, ne se monte pas, ne se fait pas voir. Elle fait, mais elle fait l'événement sans se faire elle-même événement. Plus encore : cet acte ne doit à son tour surtout pas s'entendre comme ''acte pur'', acteur éventuellement hypostasié d'un spectacle qu'il contrôlerait et précèderait »[215]. *L'ouvert sans retrait* en tant que donation comme acte ne « s'avance » pas puis « se retire », ne « surgit pas » puis s' « engloutit ». Il est l'avancé et le retrait, le surgissement et l'engloutissement en même temps parce qu'il n'a justement pas le temps de faire la différence. *L'ouvert sans retrait* n'a aucun moment pour avoir la possibilité d'être un état, d'être présent ou absent. Il ne peut pas être, il ne donne pas l'être, il est l'être. La différence entre le *Quand* de l'Ouverture en tant que chaos comme flux de la philosophie à l'époque de Platon et *l'ouvert sans retrait* tient au fait que le *Quand* est le passage du rien au quelque chose, de la non-effectivité à l'effectivité. Le quelque chose a un endroit pour se tenir et le temps de s'y tenir tout cela en même temps, quand arrive son effectivité. L'ouverture est le *Quand* du maintenant qui se décide. *L'ouvert sans retrait*

213 Jean-Luc Marion, *Etant donné*, 1997, P. U. F. Quadrige, 2005, p. 81.

214 Ibid., p. 175.

215 Ibid., p. 90.

n'est pas l'ouverture au quelque chose. Le don « n'a ni à être, ni à subsister selon la présence pour se donner. Mieux, le don se donne dans la mesure stricte où il renonce à être, où il excepte de la présence, ou il se défait de soi en défaisant en lui la subsistance. <…> La question de la donation ne se clôt pas quand la présence contredit le don, mais s'ouvre au contraire sur la possibilité du présent sans présence – hors d'être »[216]. Le problème du *il y a* avec *l'ouvert sans retrait* n'est plus métaphysique dans le sens du fait qu'il y ait quelque chose plutôt que rien parce qu'il impose l'équivalence du quelque chose et du rien.

Ce « hors d'être » apparaît aussi avec le problème du *déjà* de l'*a priori* de Kant : « Kant nous dit <…> : espace et temps sont des ''représentations originaires'', des intuitions originaires. Mais l'espace n'est pas *intuitus originarius*, celui-ci ne saurait échoir à l'être fini ''homme''. Cela signifie que l'homme n'est nullement comme tel le libre créateur de l'espace et du temps, mais, comme être fini, est intuitionnant au sens de l'*intuitus derivativus* – qu'il laisse faire encontre de l'étant pré-donné. Sans doute, l'intuition pure n'est pas sensation, et pourtant – puisque espace et temps sont ''représentés *donnés* comme grandeurs infinies'' – elle est un mode du donner. ''Représentation originaire'' veut dire : se donner directement quelque chose, sans pour autant le créer d'abord totalement. Cette donation directe de l'espace uni total comme fondement de la possibilité des limitations engendrant des espaces singuliers, cette donation directe antérieurement aux concepts, c'est là ce que Kant appelle ''représentation originaire'', sans entendre par là l'*intuitus originarius*. L'*intuitus* non originaire – espace et temps – est quand même originaire comme intuition, comme donateur, par opposition aux déterminations conceptuelles postérieures, aux limitations »[217]. L'ouvert sans retrait n'est pas l'horizon comme l'être-affecté de l'a priori n'est pas l'espace et le temps. L'ouvert et l'être-affecté sont toujours déjà possible non pas comme idée ou néant mais comme toujours déjà existant, non pas dans l'espace et le temps ou dans l'horizon mais comme l'ouverture même au possible de tout possible. Le ''l'' apostrophe de l'être-affecté est comme le ''il'' du ''il y a''. *Dans* l'horizon les choses s'y tiennent, *avec* l'ouvert, le rien, le nulle part, sont la possibilité du quelque part sans donner ce quelque part. Le rien est affecté, il est habité par l'espace et le temps. Le séjour est cet ''être habité''. Le rien est déjà la possibilité du quelque chose parce que déjà possibilité d'un autre que lui, d'un extérieur. Kant dit « du temps, dans *Dissertation de*

216 Ibid., p. 116.

217 Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la ''Critique de la raison pure'' de Kant*, Gallimard, 1982, p. 130.

1970, qu'il est un *ens imaginarium* une intuition vide qui n'a aucun étant sous-la-main pour corrélat. Et dans l'Esthétique transcendantale elle-même, Kant parle expressément de l'espace et du temps comme de ''pouvoirs d'intuitionner *a priori* '', a priori signifiant ici : purement, indépendamment de l'expérience »[218]. Ce « pouvoir » est cet *accord* de l'ouvert qui « accorde séjour ». La possibilité du quelque part sans donner ce quelque part ne peut donc pas donner un site où les chosent peuvent voisiner mais seulement laisser les choses libres de ne pas voisiner, d'être immobile et mobiles à la fois, d'être ici, là, et là-bas en même temps, mortes et vivantes, brisées et intactes, d'être moustachues sans moustache, libres de ne pas choisir, libres de se reposer, de ne pas avoir à *être ou ne pas être*, d'être « hors d'être ». Le séjour serait le lieu du repos ou, si nous empruntons un terme de Heidegger, « sérénité ».

Où est le Snark ? Où est Eurydice dans la remontée d'Orphée ? Où est le chat de Schrödinger ? Où est le visage de Méduse ? Où est l'Artémis de Paul-Armand Gette ? Où sont les corps sans nom et les noms sans corps du film <u>*La vie et rien d'autre*</u> ? Sont-ils *hors d'être* ? Séjournent-ils ? Où séjournent-ils ? Dans le *où* même de la question ? Ce *où* avant qu'il y ait une réponse, un état, un lieu ? Mais toujours déjà possibilité de réponse, non pas comme avant la réponse et le fait mais comme un *vers où* possible, une direction, telle une décision qui a la possibilité d'être prise et donc qui est comme déjà prise comme lorsqu'il suffit de poser la bonne question pour avoir la réponse dans la question. Heidegger écrit dans <u>*Temps et Etre*</u> : « Penser l'être en propre demande que soit abandonné l'être comme fond de l'étant, en faveur du donner qui joue en retrait dans la libération du retrait, c'est-à-dire en faveur du Il y a. <…> L'être n'*est* pas. De l'être Il y a »[219]. Parce que l'être ne donne pas l'étant mais seulement donne (ne donne rien), « le ''Il'' nomme <…> une avancée d'*absence* ». Le *vers où* est cette *avancée d'absence* tel « le souffle du silence < …> où tout va, ajointé à son rythme, au devant de la destination » comme le philosophe l'écrit dans son avant-propos au poème <u>*Todtnouberg*</u> de Paul Celan :

> Oui
> la hutte et ses hauteurs,
> la vue sur la fontaine
> la pensée recueillie ;
> le livre sur la table,
> garant de la joie des invités

218 Ibid., p. 117.

219 Heidegger, *Temps et Etre*, 1969, in *Question IV*, Tel Gallimard n°172, 1990, p. 199.

tu me les as bien trouvés, pour moi
tentant de percer jusqu'au cœur de la destination.
Hutte : par les enfants, bonheur de la jeunesse,
plus tard : prisonniers, mal du pays appelant à rentrer ;
pour nous : habiter et marcher,
abri pour une confiance rétablie.
Hutte : silence et monde par toi institués.
Quand les mots se font-ils
parole ?
Quand ils disent,
– non pas signifient
– non pas qualifient.
Quand en montant ils portent
aux sites
de la pure sidération,
jusqu'au maintien en injonction,
par lequel s'en vient
le souffle du silence,
et où tout va, ajointé à son rythme,
au devant de la destination. [220]

Car « la présence au sens de l'être-déployé est de si loin distincte de la présence entendue au sens du maintenant que la présence (en tant que être-déployé-en présence) ne se laisse en aucune façon déterminer à partir du présent comme maintenant »[221] et « ''Espace libre du temps'' nomme maintenant l'Ouvert »[222]. Cet *au-devant de* dans l'avant-propos n'a rien à voir avec un avant, une origine ou même une transcendance. Dans *Séjour*, Heidegger nous dit que *l'ouvert sans retrait* est « ce mouvement où, dans l'horizon de l'abritement, ce qui entre en présence se déclôt en sa présence »[223]. Ce

220 Avant-propos de Martin Heidegger au poème *Todtnouberg* de Paul Celan, traduit par Hadrien France-Lanard, Magazine Littéraire hors-série n°9, mars-avril 2006, *Martin Heidegger les chemins d'un pensée*, p. 71.

221 Heidegger, *Temps et Etre*, 1969, in *Question IV*, Tel Gallimard n°172, 1990, p. 207.

222 Ibid., p. 211.

223 Heidegger, *Séjours (Aufenthalte),* Edition du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1992, p. 53.

mouvement ou ce *vers où* dans cette idée d'un *espace libre du temps* doit être pensé libre du temps lui aussi. Les corps sans nom et les noms sans corps du film seraient-ils dans ce mouvement même, chacun reposant, bercé dans ce même mouvement, comme immobile, et donc ne se rencontrant pas ? Ils séjourneraient dans le *où* même de la question *où séjournent-ils ?* Est-ce alors cela ne pas avoir de *site où voisiner* ? N'arrivons-nous pas ainsi non pas à l'impossibilité du *dans* mais à un *dans absolu* ?

Dans l'avant-propos de *L'événement et le monde* Claude Romano écrit ceci : « L'événement est pure mobilité sans rien qui se meuve »[224]. Nous allons essayer de comprendre cette proposition pour tenter de cerner la différence entre un *dans* absolu et l'impossibilité du *dans* pour ainsi justifier le point d'interrogation que nous rattachons au *où*. Cette « pure mobilité sans rien qui se meuve » telle le *vers où* de *l'espace libre du temps* de Heidegger rejoint la réflexion de Merleau-Ponty sur la profondeur. « Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la *Mariée* de Duchamp ne bougent pas <…> On voit un corps rigide comme une armure qui fait jouer ses articulations, il est ici et là, magiquement, mais il ne *va* pas d'ici à là. <…> Pourquoi le cheval photographié à l'instant où il ne touche pas le sol, en plein mouvement donc, ses jambes presque repliées sous lui, a-t-il l'air de sauter sur place ? Et pourquoi pas contre les chevaux de Géricault courent-ils sur la toile dans une posture pourtant qu'aucun cheval au galop n'a jamais prise ? <…> La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiètement <…>, que la peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux ont en eux le ''quitter ici, aller là'', parce qu'ils ont un pied dans chaque instant. La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets »[225]. Les photographies d'un cheval au galop prisent à quelque dixième de seconde d'intervalle font du mouvement une découpe dans le temps (position une puis deux puis trois …) et l'espace devient comme divisé dans le temps (cette portion du corps ici puis ensuite là). Elles tentent de reproduire notre vision mais comme au ralenti, en succession de pauses. Elle restitue le mouvement comme nous le faisons de la profondeur en nous donnant à voir les choses dans un espace à trois dimensions. La peinture au contraire libère autant le mouvement que l'espace en rendant visible le « dépassement, l'empiètement ». « L'espace est en soi, ou plutôt il est l'en soi par excellence, sa définition est d'être en soi. Chaque point de l'espace est et est pensé là

224 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P.U.F. Epiméthée, 1999, p. 1.

225 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 1964, Folio essais n°13, 1999, p. 78 à 81.

où il est, l'un ici, l'autre là, l'espace est l'évidence du où : orientation polarité, enveloppement sont en lui des phénomènes dérivés, liés à ma présence. Lui repose absolument en soi, est pourtant égal à soi, homogène, et ses dimensions par exemple sont par définition substituables. <…> L'espace de Descartes est vrai contre une pensée assujettie à l'empirisme et n'ose pas construire. Il fallait d'abord idéaliser l'espace, concevoir cet être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu'elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires, pour qu'on pût un jour trouver les limites de la construction, comprendre que l'espace n'a pas trois dimensions, ni plus ni moins <…>. Descartes avait raison de délivrer l'espace. Son tort était de l'ériger en un être positif, au-delà de tout point de vue, de toute latence, de toute profondeur, sans aucune épaisseur vrai »[226]. Ce « délivrer l'espace » rejoint « l'espace libre du temps » de Heidegger, ce temps qui divise en successions d'instants et donc, avec le mouvement, en successions de places. Laisser la chose en mouvement avoir « un pied dans chaque instant » c'est l'abandonner à sa « pure mobilité sans rien qui se meuve »[227], c'est la laisser *où* et rendre à l'espace sa « profondeur » (qui n'est pas l'espace en trois dimensions). Et « un pied dans chaque instant » donne aux instants ce *en même temps* qui libère l'espace du temps. « La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une ''localité'' globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant que la chose est là »[228]. La chose est là parce que la chose est *où* et le mouvement devient ce repos sans devoir choisir entre ici ou là, avant ou après. « La profondeur picturale <…> vient on ne sait d'où se poser, germer sur le support »[229] parce qu'elle est le *où* même où tout a « un pied dans chaque instant ». Cette « pure mobilité sans rien qui se meuve » est comme un souffle sans étendue, indivisible, ou bien l'étendue doit être libre du temps elle aussi.

---

226 Ibid., p. 47-48.

227 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P.U.F. Epiméthée, 1999, p. 1.

228 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 1964, Folio essais n°13, 1999, p. 64-65.

229 Ibid., p. 68-69.

Ce *vers où* du *où* même de la question *où séjournent-ils ?* est bien cet « événement < comme > pure mobilité sans rien qui se meuve » dont nous parle Claude Romano. Revenons ici sur ces mots de Heidegger « Penser l'être en propre demande que soit abandonné l'être comme fond de l'étant, en faveur du donner qui joue en retrait dans la libération du retrait, c'est-à-dire en faveur du Il y a. <…> L'être n'*est* pas. De l'être Il y a »[230]. Penser l'être libre du temps signifie bien qu'il séjourne *où* comme Erich Auerbach dans *Figura* écrit que « forma signifie moule et se rapporte à figura tout comme la cavité d'un moule correspond au corps modelé qui en provient » car ''mouler'' la figura ne signifie pas créer quelque chose à partir du rien mais bien que le rien est déjà ce quelque chose, déjà « cavité <du> moule ». Il est l'être au sens verbal c'est-à-dire possibilité de démouler quelque chose, possibilité du il y a. Ce moule est *l'ouvert* où peut prendre place l'étant et avec lui l'espace et le temps. Il n'est pas un *avant* les choses car le moule est toujours déjà ces choses comme leur possibilité d'être démoulées mais qui attendent, qui « reposent <…> dans leur appartenance à elles-mêmes »[231], attendant tout simplement un autre qu'elles-mêmes pour être autres à leur tour, c'est-à-dire avoir leur propre mouvement par rapport à un autre mouvement, prendre place qui est avoir une place par rapport à une autre place ; attendant donc de rencontrer leur voisin, attendant peut-être d'être fixées par un ''je'' qui les regarde mais, par la possibilité même de ce regard, se tenant comme déjà presque regardées et ce presque est le repos même de cette attente. Est-ce de la sorte qu'attendent le Snark, les corps sans noms, le visage de Méduse ou l'Artémis de Paul-Armand Gette ? Sont-ils alors pris dans leur attente même, dans leur repos ? Non car il n'y a alors pas de prise possible (ou justement elle ne reste que possible) puisque lorsqu'il y a prise, ils ne sont plus dans ce *mouvement*, plus dans le *où*, mais ont déjà pris place. Dans cette « pure mobilité » les choses sont là dans leur ''pure'' présence. Mais est-ce bien cela ne pas avoir de « site où voisiner » ? Peut-être est-ce tout le contraire, non pas une « pure mobilité sans rien qui se meuve » mais bien une immobilité où tout se meut à vide ? Alors par exemple les corps sans nom, au lieu d'être bercés dans un même mouvement comme immobiles, se manqueraient toujours les-uns les-autres, privés du maintenant pour pouvoir se croiser, se rencontrer, s'arrêter ? Toujours déjà trop tard et trop tôt en même temps justement parce que ce mouvement n'aurait jamais la possibilité d'aller jusqu'à deux n'ayant aucun espacement pour cela : pas de place pour s'étendre comme pas de place pour se succéder. Alors, le *mouvement* de

230 Heidegger, *Temps et Etre*, 1969, in *Question IV*, Tel Gallimard n°172, 1990, p. 199.

231 Heidegger, *Sérénité* in *Question III*, 1948, Gallimard, Collection Classique de la philosophie, p. 194.

l'être verbe avec son moulage et son démoulage ne pourrait pas être possible. Il n'y aurait pas de possibilité du possible car pas d'action possible, ni moulage ni démoulage, pas d'étape possible, une impossibilité du il y a autant que du néant ; une impossibilité du *où*.

Le *où ?* n'a même pas le *où* de la question comme réponse possible. Son point d'interrogation est son impossible repos. Il n'a pas le repos de ne pas avoir à choisir entre ici ou là parce qu'il sort du système du possible. Il est certes libre de ne pas choisir mais n'a pas non plus la possibilité de choisir. Il n'est pas un espace libre du temps mais libre du temps et de l'espace libre du temps. Mais qu'est-ce alors être libre de l'espace libre du temps ? Revenons à la *profondeur* de Merleau-Ponty avec ce texte de Bergson. Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* Henri Bergson prend l'exemple d'un troupeau de mouton pour montrer comment la multiplicité numérique implique toujours un *dans* et a donc nécessairement comme a priori l'espace : « on comptera les moutons d'un troupeau et l'on dira qu'il y en a cinquante <…>. Ou nous les comprenons tous dans la même image, et il faut bien par conséquent que nous les juxtaposions dans un espace idéal ; ou nous répétons cinquante fois de suite l'image d'un seul d'entre eux, et il semble alors que la série prenne place dans la durée plutôt que dans l'espace. Il n'en est rien cependant. Car si je me figure tour à tour, et isolément, chacun des moutons du troupeau, je n'aurai jamais affaire qu'à un seul mouton. Pour que le nombre en aille croissant à mesure que j'avance, il faut bien que je retienne les images successives et que je les juxtapose à chacune des unités nouvelles dont j'évoque l'idée : or c'est dans l'espace qu'une pareille juxtaposition s'opère »[232]. Compter, c'est avoir la possibilité d'aller jusqu'à deux parce qu'il y a un espace pour cela, soit pour que le ‘’deux ‘’ puisse être à côté du ‘’un’’ soit pour que le ‘’un’’ soit gardé quelque part quand le ‘’deux’’ le remplace. La succession dans le temps a toujours besoin d'un espace étendu c'est-à-dire d'un espace qui attribue des places aussi bien pour compter plusieurs moutons que pour noter le mouvement d'un mouton. « L'idée d'une série réversible dans la durée, ou même simplement d'un certain *ordre* de succession dans le temps, implique donc elle-même la représentation de l'espace < ; > imaginons une ligne droite, indéfinie, et sur cette ligne un point matériel A qui se déplace. Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer, puisqu'il se meut : il apercevrait une succession ; mais cette succession revêtirait-elle pour lui la forme d'une ligne ? Oui, sans doute, à condition qu'il pût s'élever en quelque sorte au-dessus de la ligne qu'il parcourt et en apercevoir simultanément plusieurs points juxtaposés <…> il faut se placer en dehors d'elle, se rendre compte du vide qui l'entoure, et penser par conséquent un espace à trois

232 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1927, P.U.F. Quadrige, 1982, p. 57-58.

dimensions »[233] . Cet espace à trois dimensions est l'espace de la durée et du mouvement. Le « sans rien qui se meuve » de Claude Romano ou « l'espace libre du temps » de Heidegger marquent l'impossibilité de la multiplicité des dimensions et c'est en cela que nous pouvons voir dans la notion de *profondeur* de Merleau-Ponty un chemin vers cette pensée du *où* comme *dans absolu*. Avec le *dans absolu*, il n'y a pas de dehors possible, il n'y a donc pas la possibilité d' « apercevoir simultanément plusieurs points juxtaposés » car il n'y a pas d'étendue qui permette non pas d'aller jusqu'à deux mais bien de faire la différence entre un et deux, comme pour la *profondeur* de Merleau-Ponty. Une « pure mobilité sans rien qui se meuve » est à chaque fois ''un'' qui ne précède pas de deux mais ''un'' car il n'y a pas de succession, tout bouge mais reste bloqué à un ce qui signifie qu'il s'agit toujours du même dans l'événement d'être : le moule provient de ce qui a été démoulé parce que les actions ne peuvent pas se succéder dans le temps mais seulement voisiner dans le *où*. Tout voisine sans se rencontrer mais voisine tout de même car, dans l'événement d'être, l'être est déjà la possibilité de rencontre. Dire qu'il manque le site où les choses peuvent voisiner signifie qu'il manque la possibilité même de l'événement d'être. Plus que ne pas pouvoir faire la différence entre un et deux, parce que toujours à chaque fois un, l'impossibilité du site où voisiner conduit à l'impossibilité d'aller jusqu' à deux, même considéré comme un, car le à chaque fois ne peut pas se produire. Le Snark, Eurydice dans la remontée d'Orphée, le chat de Schrödinger, le visage de Méduse, l'Artémis de Paul-Armand Gette, les corps sans nom et les noms sans corps du film, n'appartiennent pas au domaine de ce qui arrive. Ils restent *où ?* et non pas *où* car il n'y a pas de rapport possible non pas seulement avec une autre chose mais aussi avec un autrement que *où ?*. Les choses sortent de l'ordre de la présence car elles portent en elles l'impossibilité de l'événement d'être.

Etre libre de l'espace libre du temps signifie tomber hors de la présence jusqu'à s'absenter même de sa pure présence pour faire autre chose qu'exister, même son propre fait d'exister. Non seulement le Snark ne peut exister pour personne mais il ne le peut même pas pour lui-même. Comment ne pas encore penser au néant ? Non, de Snark *il n'y a* pas, non le Snark ne repose pas en lui-même, non le Snark ne reste pas *où*, mais le Snark *où ?*. Avec le Snark *où ?* comme un ''Bou !'', et tout, non pas s'immobilise, mais se meut à vide et fige le Snark dans une terrible immobilité. Bien plus que privé de sa présence, le Snark est dépossédé de l'événement d'être : pas d'Ouverture, pas de séjour, pas d'abri, pas de repos, pas de demeure (demeurer) ; pas de *Dasein* ? « Dans la lettre (en allemand) qu'il a adressée à Jean Beaufret le 13 novembre 1945, Heidegger avait écrit : ''Dasein est un mot clé de ma pensée… Il signifie pour moi s'il m'est permis de le dire en un français peut-être impossible : *être le-là*. Et *le-là*, c'est exactement < l' > ouvert

233 Ibid., p. 76-77.

sans retrait – être ouvert'' »[234]. Séjourner par l'ouvert sans retrait (et non pas dans l'ouvert sans retrait) c'est être là, être au monde. Le *dasein* c'est être *le-là*, exister l'ouvert sans retrait, séjourner, déclore (enlever la clôture qui sépare le il y a de l'il n'y a rien). L'ouvert sans retrait donne le séjour (le repos) qui existe l'ouvert sans retrait. Le *dasein* est le fait que chaque chose existe cet ouvert sans retrait : non pas existe dans mais l'existe. Etre *le-là* c'est être *où,* exister le *souffle,* l'*ouvert*, c'est, en reprenant les mots de Merleau-Ponty, être *chair* comme *élément*. « La chair n'est pas matière, dans le sens de corpuscules d'être qui s'additionneraient ou se continueraient pour former des êtres. Le visible (les choses comme mon corps) n'est pas non plus je ne sais quel matériau ''psychique'' qui serait, Dieu sait comment, amené à l'être par des choses existant en fait et agissant sur mon corps de fait. D'une façon générale, il n'est pas fait, ou somme de faits ''matériels'', ni ''spirituels''. Et il n'est pas davantage représentation pour un esprit : un esprit ne saurait être capté par ses représentations, il répugnerait à cette insertion dans le visible qui est essentielle au voyant. La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d' ''élément'', au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un ''élément'' de l'Etre. Non pas fait ou somme de faits, et pourtant adhérence au *lieu* et au *maintenant*. Bien plus : inauguration du *où* et du *quand*, possibilité et exigence du fait, en un mot facticité, ce qui fait que le fait est fait »[235]. La *chair* existe le *où* de l'Etre et tout existe cette *chair* comme Jean-Luc Nancy écrit que l' « L'Etre ne fonde ni ne cause l'étant mais l'étant est transi d'être »[236]. Non, le Snark n'existe pas le où, il en fait autre chose et c'est pour cela qu'il y a un point d'interrogation au *où ?*.

Le point d'interrogation au *où ?* est son point de non repos. La chose repose en elle-même en ne faisant rien d'autre (ne se tenant plus) qu'exister son/le (ils sont dans ce cas équivalent) où. Elle ne se tient nulle part car elle ne peut être *dans* mais existe

234 François Vezin, Postface de *Séjour* de Heidegger, Edition du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1992, p. 93.

235 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Tel Gallimard, 2001, p. 181-182.

236 Jean-Luc Nancy, *L'être, l'étant, selon Derrida*, article extrait du Magazine Littéraire hors-série n° 9, mars-avril 2006, *Martin Heidegger, Les chemins d'une pensée*, p. 97.

l'ouvert sans retrait, elle est *où*, elle existe sa propre possibilité de se tenir, elle est possibilité de séjour, possibilité de demeurer, possibilité d'horizon, possibilité d'espace et de temps. C'est ici encore que nous rejoignons la réflexion sur l'a-priori de Kant. L'espace et le temps sont l'horizon, et ils sont a-priori ; non pas dans l'a-priori car pas dans un espace et un temps : ils ne se tiennent nulle part mais existe l'ouvert sans retrait. L'horizon est a-priori, elle n'a pas d'état d'être puisqu'elle n'est pas *dans*, elle est le là, elle est *où*, pas comme un état mais comme *être-verbe,* elle l'existe. L'ouvert est, tout comme *l'être-affecté* de Kant, un *laisser-faire encontre préalable* où peut arriver le *prendre place* (non pas dans l'esprit mais possibilisation de l'espace et du temps pour l'esprit). L'ouvert est l'a-priori, sans lieu ni subsistance mais possibilité du lieu et de la subsistance, possibilité de se tenir mais lui et avec lui rien ne se tient. Il est le nulle part, le repos parce qu'il n'est pas un état mais un verbe. Le paradoxe de ce repos dans le verbe et non pas dans l'état est bien celui de la « pure mobilité sans rien qui se meuve » de l'événement dans le texte de Claude Romano. Le *où* est le *pur dans* (dans le sens de cette « pure mobilité ») ; *dans absolu*. La « libre Etendue » de Heidegger est bien, en ce sens, le *où.* Dans *Sérénité*, il écrit ceci : « La ''libre étendue'' (Gegnet) est l'étendue qui fait durer et qui, rassemblant toutes choses, s'ouvre elle-même, de sorte qu'en elle l'Ouverture est contenue – tenue aussi de laisser toute chose éclore dans son repos. <…> Ce qu'il me semble apercevoir, c'est que la libre Etendue se dérobe, plus encore qu'elle ne vient à nous <…> de sorte que les choses qui apparaissent en elles perdent leur caractère d'objets. <…> Non seulement elles ne se tiennent plus là prêtes à nous accueillir, mais elles ne se tiennent plus du tout. <…> Elles gisent : si nous entendons par là le repos auquel nous pensons lorsque nous disons qu'elles ''reposent sur…'' <…> Mais où les choses reposent-elles et en quoi consiste ce repos ? <…> Elles reposent dans le retour à la durée de l'étendue de leur appartenance à elles-mêmes. <...> Un repos est-il possible dans un retour, qui est un mouvement ? <…> Certes, si le repos est le foyer et la force de tout mouvement. »[237] Voilà pourquoi le *où ?* est *immobilité où tout se meut à vide* parce qu'il est l'impossibilité de la présence, impossibilité de repos par l'immobilité même. Avec le Snark, vous pouvez toujours courir : si vous ne l'avez pas vous ne l'aurez jamais, mais si vous tomber *où ?* votre course sera bien veine pour lui échapper car l'incessant mouvement de votre tombée le figera au plus près de vous ne laissant aucune possibilité de place (donc aussi bien pour lui que pour vous) car tomber *où ?* ne s'arrête pas parce qu'il n'y a pas de *dans* à l'arrivée.

237 Heidegger, *Sérénité* in *Question III*, 1948, Gallimard, Collection Classique de la philosophie, p. 194.

Avec le *où* nous ne tombons pas mais reposons. Nous n'avons pas non plus de *dans* (pas d'horizon) pour ce repos puisque c'est son absence même qui le provoque. Avec le *où ?*, il ne s'agit pas d'une absence du *dans* mais de son impossibilité (autant sa présence que son absence). Le *où* nous englobe comme la *chair* dans la pensée de Merleau-Ponty. Le *où ?* lui nous abandonne, nous ''laisse tomber''. Cette idée d'englobement rejoint la *Contrée* de Heidegger. « L'horizon, dans ce qui lui est propre, n'est donc que le côté tourné vers une Ouverture qui nous environne < . > Je la vois comme une *contrée*, par la magie de laquelle tout ce qui est de son appartenance revient au lieu de son repos »[238]. « La Contrée <…> rassemble toutes choses, les mettant en rapport l'une avec l'autre et toutes avec toutes ; elle les amène à reposer en elles-mêmes et à demeurer dans ce repos. ''Mettre en présence'' (Gegnen), c'est rassembler et réabriter ce qui doit reposer dans l'étendue et dans la durée » [239]. Si le *où ?* ''laisse tomber'' c'est parce qu'il rend impossible toute « appartenance ». Avec le *où* certes les choses ne « se tiennent plus » mais, à la place, elle « gisent » et cela est bien plus fort que de se tenir (qui reste, si nous pouvons le dire ainsi, fictif). Le *où* comme « la libre Etendue, mettant toutes choses en présence les unes les autres, les rassemble, les rapporte les unes aux autres et les fait revenir à elle-même, à leur propre repos dans le Même »[240]. Ce « repos dans le Même » est « Sérénité » c'est-à-dire ne s'occuper qu'à exister son/le *où* (confusion ''son/le'' telle la *chair englobante*). Le *où* donne la *pure* présence, à la fois présence et absence, l'existence pour personne, l'existence même, le réel. Avec le *où ?* la tombée est interminable parce qu'il n'y a même plus la main du réel à attraper. Avec le *où ?* même le réel ne rassemble plus.

Les choses sont *où* signifie qu'elles existent le *où*. Ce ne sont pas les choses qui sont dans le *où* mais bien le *où* qui est dans les choses. Le *où* n'a pas de *dans*, il n'est pas habité. Les choses existent le *où*, elles sont habitées par lui. Le *où* hante les choses. Le *où ?,* lui, ne hante pas les choses. Dire que les choses tombent *où ?* ne signifie pas qu'elles sont habitées par lui, comme la source de *Fondchaude* n'est pas hantée par

238 Ibid., p. 191.

239 Ibid., p. 193.

240 Ibid., p. 220-221.

Artémis mais c'est Artémis qui est habitée par la source. Le narrateur du *Horla* de Maupassant, en prenant le corps du non-vu dans le miroir et devenant corps-espace, n'est pas hanté par le Horla, mais c'est bien lui qui l'habite : « Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans… et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolé ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échappait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet »[241]. Mais dire que les choses tombent où ? ne signifie pas non plus qu'elles l'habitent comme un espace s'habite ou qu'elles le hantent comme un corps ou un lieu se hante, tout cela par un échange ou un changement de place. La présence ne change pas de place mais il ne s'agit plus de présence. Tomber *où ?* signifie ne plus avoir de place pour le là et ne plus avoir de place pour le là signifie ne plus être dans la présence (même la pure présence).

Mais revenons aux œuvres et à leurs auteurs. Comment définir alors le travail de l'artiste s'il n'a plus comme tâche la création d'une présence ni même celle d'un lieu d'accueil pour la présence ou une mise en place des conditions propices pour que la présence ait lieu, sans bien évidemment tomber dans la simple illustration d'un discours ou d'un état d'âme ? Que lui reste-t-il donc à donner ? Ne fait-il pas justement autre chose que donner ? Que fait-il donc alors ?

241 Guy de Maupassant, *Le Horla*, Librio, 1997, p. 29-30.

CHAPITRE II

L'EVENEMENT ET LE *Où ?*.

1- LA CREATION

Exister, du latin *existere*, signifie sortir de, naître et vient du verbe *sistere*, être placé. Si nous cherchons la définition du verbe créer, nous constatons qu'il s'agit de « Donner l'existence à ; tirer du néant »[242]. Nous voyons là un lien très étroit entre la création et l'existence. Mais cette dernière doit-elle nécessairement être donnée par un autre qu'elle-même puisqu'elle est la sortie *de* quelque chose (ou du néant) ? Mais dire qu'elle sort d'elle-même n'est-ce pas déjà la poser comme elle-même (ou peut-être plus qu'elle-même), comme existante, avant de naître ? Etre placé signifie alors se dégager de, se dégager de soi-même qui est en même temps autre chose que soi-même ? Mais comment être entièrement le même et entièrement autre chose en même temps ? Exister de soi-même est-ce se créer soi-même avec ou à partir de soi-même ? L'existence précède alors la création c'est-à-dire que ce qui est créé existe toujours déjà avant, et l'existence, elle, n'est jamais crée. Créer est-ce alors donner quelque chose de plus à l'existence, lui donner la possibilité de se donner, possibilité qui existe déjà dans l'existence puisque la possibilité même de ce créé existe ? C'est donc ne donner rien de plus. Mais cela ne dénonce-t-il pas la nécessité d'un auteur extérieur ? Pour exister faut-il être deux (faut-il être créé) ?

Cette question du lien entre la création et l'existence est posée d'une manière très subtile par Paul Valéry dans *L'homme et la coquille* avec le problème du *faire*. Prenons donc un moment pour lire quelques extraits de ce texte où le philosophe est étonné par ces coquilles en spirale ''aban-données'' sur la plage.

Notre « savoir consiste en grande partie à ''croire savoir'', et à croire que d'autres savent. Nous refusons à chaque instant d'écouter l'ingénu que nous portons en nous.

242 Petit Larousse.

Nous réprimons l'enfant qui nous demeure et qui veut toujours voir pour la première fois. <…> J'imagine facilement que je ne sache des coquilles que ce que j'en vois quand j'en ramasse quelqu'une ; et rien sur son origine, sur sa fonction, sur ses rapports avec ce que je n'observe pas sur le moment même. <…> C'est alors que je m'interroge : *Qui donc a fait ceci* ? <…> Mon premier mouvement d'esprit a été de songer au *Faire*. ''Expliquer'', ce n'est jamais que décrire une manière de *Faire* : ce n'est que refaire par la pensée. Le *Pourquoi* et le *Comment* <…> s'insèrent à tout propos, commandent qu'on les satisfasse à tout prix. »[243]

Si voir une chose, sans rien autour, comme pour la première fois, c'est ne rien en savoir, il reste que cela a été créé, puisque c'est là, devant nous, au lieu de n'y être pas. Le *pourquoi* et le *comment* de cette création relient cette chose avec un entourage mais ramènent toujours l'existence à la création. C'est parce qu'elle existe dans tel milieu qu'elle est ainsi si non elle serait autrement. Mais cet ''ainsi'' n'avait-il pas d'autre possibilité que cette spirale pour naître dans tel milieu et pour survivre à son existence dans ce milieu ? Le mollusque a-t-il pensé au rapport ''qualité/prix'' pour s'offrir sa coquille ? Les mollusques ont-ils des querelles interminables, les uns soutenant qu'une coquille avec le départ de la spirale à gauche a un meilleur aérodynamisme, tandis que ceux qui ont démarré à droite affirment le contraire ? Tout cela nous conduit à une véritable question : le mollusque a-t-il pensé à un résultat lorsqu'il fabriquait sa coquille ? Ou plutôt, puisque nous ne pouvons pas utiliser le verbe penser pour un mollusque, est-ce que cette coquille est le résultat d'un projet inconscient (si nous pouvons employer un tel adjectif) comme possible à réaliser ? Pour mieux comprendre ce que cette question soulève continuons dans le texte de Paul Valéry :

« Qu'est-ce qui nous dénonce l'opération humaine, et qu'est-ce qui tantôt la récuse ? N'arrive-t-il pas quelque fois qu'un éclat de silex fasse hésiter la préhistoire entre l'homme et le hasard ? <…> la fabrication d'une coquille est *possible* <…>. L'unité, l'intégrité de la forme d'une coquille m'impose l'idée d'une idée directrice de l'exécution ; idée préexistante, bien séparée de l'œuvre même, et qui se conserve, qui veille et domine, pendant qu'elle s'exécute *d'autre part*, par mes forces successivement appliquées. Je me divise pour créer. Quelqu'un a donc fait cet objet ? Mais *de quoi ?* Et *pourquoi ?* <…> Je sens enfin que si j'ai pu entreprendre de réaliser telle forme, c'est que j'aurais pu me proposer d'en créer de toutes autres. C'est là une condition absolue : si l'on ne peut faire qu'une chose, et d'une seule manière, elle se fait comme d'elle-même ; et donc cette action n'est pas véritablement humaine (puisque la pensée n'y est point

243 Paul Valéry, *L'homme et la coquille*, 1937, in *Etudes philosophiques*, Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 890-891.

nécessaire) et *nous ne la comprenons pas*. Ce que nous faisons ainsi nous fait nous-mêmes plus que nous le faisons. »[244]

L'élément essentiel pour notre problème est pointé ici par cette phrase : « Je me divise pour créer ». Si la condition du mollusque (ou sa ''destinée'') est de faire une coquille en spirale et qu'il n'existe en lui et en son milieu aucun autre moyen pour qu'il en soit autrement il ne crée pas sa coquille. Il ne lui donne pas une existence car elle n'est pas séparée de lui ; il est en même temps ce qu'il crée. Il ne sort pas cette coquille du néant, non pas parce qu'elle existe déjà en lui-même (comme un projet), mais parce qu'elle le crée lui autant que lui la crée. La création s'annule. Il reste l'existence. L'existence *prend place* d'elle-même sans qu'aucune place ne lui soit donnée. La présence de sa coquille s'impose non pas à lui-même, comme un corps pensé séparé d'un esprit, mais comme présence de lui-même (un esprit sans corps n'est rien et ne pense rien car la pensée n'est possible qu'avec quelque chose : des images, des sensations, de l'espace, du temps… Mais l'esprit en pensant pense toujours nécessairement son corps comme séparé de lui-même. Nous pouvons dire qu'il se divise pour penser comme Paul Valéry dit qu'il se divise pour créer). Notre question '' faut-il être créé (être deux) pour exister'' prend à présent une autre tournure : Faut-il se diviser pour exister ? La spirale n'est pas une possibilité qui devient effective car elle n'a pas d'autre possibilité que d'être une spirale. Elle n'est pas un résultat. Mais alors que signifie le fait qu'elle puisse prendre à gauche ou bien à droite (même si cela se fait de soi-même) ? Est-ce qu'alors le possible revient et avec lui la division et donc la création ?

Tout « ce que nous ne pouvons assigner ni à l'homme pensant, ni à cette Puissance génératrice < (la *Nature*, c'est-à-dire la *Produisante* ou la *Productrice*. C'est à elle que nous donnons à produire tout ce que nous ne savons pas *faire,* et qui, pourtant, nous semble *fait)*[245] > nous l'offrons au ''hasard'', – ce qui est une invention de mot excellente. Il est très commode de disposer d'un nom qui permette d'exprimer qu'une chose *remarquable* <…> est amenée *tout comme une autre* qui ne l'est pas. Mais dire qu'une chose est *remarquable*, c'est introduire un *homme* <…>. Otez donc l'homme et son attente, tout arrive indistinctement, coquille ou caillou ; mais le hasard ne *fait* rien au monde, – que de se faire remarquer… »[246]

244 Ibid., p. 892-895.

245 Ibid., p. 897.

246 Ibid., p. 897-898.

Que la spirale commence à gauche ou à droite n'est qu'une remarque. Un départ à droite ou a gauche, par hasard, est équivalent pour l'existence de cette coquille. Le hasard lui ne fait rien. Si nous ne le remarquons pas, le possible n'intervient pas et la coquille reste une et non divisée c'est-à-dire créé (souvenons-nous du chat de l'expérience quantique qui retombe dans le possible dès qu'un observateur entre en jeu car alors il doit bien être soit mort soit vivant). Le possible est donc ajouté à l'existence et non pas contenue dans celle-ci, comme origine. ''Etre deux'' ou ''se diviser'' ne rejoignent-ils pas le ''se faire remarquer'' ?

Les définitions que nous donnons au départ des verbes *exister* et *créer* se précisent en se différenciant ainsi : la création a quelque chose de plus que l'existence, elle a le possible (c'est le passage du possible au réel). Une chose créée aurait très bien pu être autrement tandis qu'une chose qui existe d'elle-même n'a pas d'autre possibilité de manière d'être que la sienne. Mais il reste encore ici la possibilité d'être ou de ne pas être. L'existence ne peut-elle donc pas sortir du système du possible ? Revenons à la coquille.

« La fabrication de la coquille est chose vécue et non faite : rien de plus opposé à notre acte articulé, précédé d'une fin et opérant comme une cause. »[247]

La chose vécue n'exclut-elle pas la possibilité du non-être ? Mais en quoi sommes-nous dans l'existence (en son sens étymologique) ? Y sommes-nous encore ? Revenons à l'artiste. Que fait par exemple Herman de Vries en nous proposant justement des œuvres ''non faites'' ? Il ne nous donne pas une chose à voir ou à vivre comme un résultat d'un projet, comme une œuvre créée. Où se place donc la « chose vécue » ? Lorsqu'il clôture un espace (figure n°, sanctuaire de münster et de stuttgart), ne devient-il pas le responsable d'un milieu propice à ce que la chose se crée elle-même ? Ne crée-t-il pas un lieu d'accueil ? Mais un lieu d'accueil pour quoi ? Pour la présence ? Est-ce un *là* pour que la présence ait lieu, qu'elle se réalise, c'est-à-dire qu'elle existe sa possibilité d'être ? Lorsqu'Herman de Vries expose un herbier ou une collecte de terre ne prive-t-il pas au contraire les choses de leur lieu d'être ? Ni double, ni copie, ni création, ces prélèvements privent chaque élément de son milieu et, au lieu d'en être le témoignage, comme la coquille n'étant pas vue selon son origine, sa fonction et ses rapports avec ce que nous pouvons observer sur le moment même, ils les *dé-créent* car l'artiste n'en fait pas non plus autre chose. « Je n'ai rien à ajouter, rien à changer, je n'ai qu'à respecter »[248] ; « je ne fais que des citations de la nature, pourrais-je dire, de réalités premières que je ne

247 Ibid., p. 900.

transforme pas le moins du monde » [249](figures 18-19). Qu'entend-il par « réalités premières » ? Par « respecter » ? En quoi est-ce différent d'un lieu d'accueil ou de condition pour que la présence se fasse ? Dans l'espace que l'artiste clôture, il se passe bien quelque chose. Des herbes poussent par exemple. Leurs présences ont lieu car il leur laisse justement un lieu pour cela et le spectateur a donc quelque chose qui lui est donné à voir, voire à contempler : ''oh que c'est beau la nature, protégeons-là !''. Ne sommes-nous pas ici encore dans la proposition d'un résultat, donc encore dans la création, dans la chose faite et non vécue ? L'espace que clôture Herman de Vries ne doit-il pas plutôt être considéré comme un prélèvement lui aussi, même s'il ne l'emmène pas au musée ? Il n'est donc en rien un *là* pour que la présence ait lieu mais bien une tentative de ''prélever'' la chose de sa présence. L'artiste écrit : « Cézanne a peint des impressions de paysage. J'ai collecté la terre de ses paysages. Elles sont plus réelles que les couleurs de ses peintures, elles sont les vraies couleurs »[250](figures 20, 21). Les toiles de Cézanne rendent les choses plus présentent qu'à l'œil nu, leur fait d'être plus visible que leurs manières d'être. Herman de Vries les prive autant de leur fait d'être que de leurs manières d'être car il les retire de leur propre création. Les « vrais couleurs » ne font pas présence et c'est dans la comparaison avec Cézanne qu'Herman de Vries nous dit quelque chose de très fin parce qu'alors ce ''pas'' n'est pas un ''pas encore''. Il retire la chose non pas avant qu'elle se crée mais avant qu'elle ait la possibilité même de se créer. Il ne retire pas ce qui a été posé mais avant que cela soit un futur posé. Cet ''avant'' est un autre que ''l'avant de l'après'' qui place toujours la chose dans l'état de résultat. Le « respect » dont parle Herman de Vries signifie ne faire subir à la chose aucune altération. Veut-il dire sans regard ? Sans contact ? Sans aucun rapport qui lui donnerait une présence ? Ce qui est à vivre ce n'est alors pas la chose mais ce non-état même. Mais comment ne pas retomber dans le système de la création avec l'idée de « réalités premières » ? Comment penser un ''avant'' autre que ''l'avant de l'après'' ?

248 Herman de Vries, *Les choses mêmes*, Ed. Réunion des musées nationaux et le Musée départemental de Digne, 2001, p. 18.

249 Ibid., p. 30.

250 Ibid., p. 24.

A) Le sublime

Reposons notre question : que reste-t-il à l'artiste à donner s'il n'a plus pour tâche de créer une présence ni même un lieu d'accueil pour la présence ? Ne fait-il pas autre chose que donner ? Que fait-il donc alors ? La notion de sublime nous intéresse ici car elle pose le problème de la donation. Le sublime n'est pas une espèce de beau ni un degré au dessus du beau car, contrairement au beau, le sublime n'est pas lié à un objet ou à sa forme. Il est de l'ordre de l'événement. Le sublime est ce moment où l'événement esthétique a lieu. Et cet événement a lieu justement parce qu'il y a une sorte d'impossibilité du donné c'est-à-dire que ce qui nous est donné nous dépasse au point que cela ne puisse pas être saisi. Dans sa *Critique de la faculté de juger* Kant attribue au beau une esthétique de la mesure et au sublime celle de la démesure : « le sentiment du sublime a pour caractéristique un *mouvement* de l'esprit lié au jugement portant sur l'objet, tandis que le goût qu'on éprouve pour le beau présuppose que l'esprit soit dans un état de contemplation *tranquille*, et l'y maintient »[251]. Avec le sublime nous ne pouvons pas maintenir ce qui nous est donné dans une représentation. C'est « l'absence de forme qui est sans doute le propre de ce que nous avons appelé sublime »[252] car « ce qui en nous suscite le sentiment du sublime, sans qu'on se livre à un jugement raisonnant mais en se contentant d'une appréhension, a beau apparaître, dans sa forme, contraire à toute finalité dans notre faculté de juger, inadéquat à notre faculté de présentation et en quelque sorte sembler faire violence à notre imagination, c'est précisément pour cette raison qu'il sera néanmoins jugé d'autant plus sublime »[253]. Il y a donc une apparition mais c'est bien moins ce qui apparait qui est sublime que ce qui se réserve dans cette apparition. Non pas que ce qui est donné cache ou incarne autre chose car ce qui est donné est donné entièrement. Le sublime est ailleurs et pourtant il a bien eu lieu. Notons un extrait de *L'anesthétique du sublime* de l'Atelier d'esthétique : « L'analytique du sublime relaie

251 Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Gallimard, Folio essais n°134, 2000, p. 185.

252 Ibid., p. 185.

253 Ibid., p. 183.

celle du beau. Elle en est la part obscure. Le moment où s'enraye la réceptivité et la mise en forme spontanées du donné. < Le pouvoir de l'imagination qui est de fournir une intuition > est tenu en échec. Mais cet échec atteste du même coup une aspiration à l'absolu à quoi ne correspond aucune présentation sensible. <…> Ce que le sublime révèle c'est que quelque chose arrive que nous ne pouvons pas sentir, qui échappe à l'ici et maintenant de l'intuition sensible. Quelque chose <…> provoque <…> un malaise dans la pensée qui entre en conflit avec elle-même. <…> Un choc se produit qui n'a pas été ''enregistré''. L'esprit se retrouve ''hanté'' par une présence qu'il ne parvient pas à rendre présente, qu'il ne peut re-présenter, qui reste imprésentable »[254]. Le sublime n'est pas dans l'objet contemplé mais dans le spectateur qui le contemple car celui-ci est alors possédé ou hanté par cet événement qui s'empare autant de son corps que de son esprit. Revenons ici au texte de Kant : « ce n'est pas l'objet qui doit être appelé sublime, mais la disposition de l'esprit produite par une certaine représentation qui mobilise la faculté réfléchissante < ; > est sublime ce qui du seul fait qu'on ne puisse que le penser révèle une faculté de l'esprit qui dépasse tout critère des sens »[255]. Mais les termes « que le penser » pourraient aussi bien être « que le sentir » car ce qu'il manque c'est le fonctionnement du rapport sensible/intellectualisation de ce sensible. Nous avions dit tout à l'heure qu'un esprit sans corps n'est rien et ne pense rien car la pensée n'est possible qu'avec quelque chose : des images, des sensations, de l'espace, du temps… mais que l'esprit pensant pense toujours nécessairement son corps comme séparé de lui-même. Il se divise donc pour penser comme Paul Valéry écrit qu'il se divise pour créer. Le sublime empêcherait donc cette division corps/esprit ou plutôt ce serait l'impossibilité de cette division qui provoquerait l'événement du sublime. Tomber dans le *où ?* n'aurait-il pas quelque chose à voir avec cet événement du sublime ?

Dans *La fin de toutes choses* Kant s'interroge sur l'expression *sortir du temps pour entrer dans l'éternité*. « Cette expression n'aurait en réalité aucun sens, si par *éternité* on entendait ici un temps se prolongeant à l'infini. Car alors l'homme ne sortirait jamais du temps, mais ne ferait toujours que passer d'un temps à l'autre. Quand on conçoit une durée ininterrompue de l'homme il faut donc concevoir, par éternité, une fin de tout temps ; mais également que cette durée (l'existence de ce dernier considéré

254 Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art*, Edition de Boeck, p. 191-192.

255 Kant, *La fin de toutes choses*, 1794, Ed. Babel, 1996, p. 190.

comme grandeur) constitue une grandeur absolument incomparable avec le temps »[256]. « C'est une pensée effrayante dans son *sublime*, en partie du fait de son obscurité dans laquelle l'imagination a coutume d'être active plus puissamment qu'en pleine lumière »[257]. « Se représenter qu'un jour adviendra un moment où toute transformation (et le temps lui-même également) cessera, voilà qui révolte l'imagination. A ce moment la nature dans sa totalité se figera et se pétrifiera <…>. Aux yeux d'un être qui ne peut prendre conscience de son existence et de la grandeur de celle-ci (en tant que durée) que dans le temps, une telle vie, s'il peut se faire que ce soit là une vie, ressemble forcément à l'anéantissement. Car, pour pouvoir se penser dans un état semblable, il lui faut impérativement penser quelque chose ; mais *penser* contient un acte de réflexion qui ne peut lui-même avoir lieu que dans le temps »[258]. Penser sans penser quelque chose atteint une impossibilité comme l'événement du sublime lui-même. Aucun objet ne donne une place au spectateur en tant que sujet. La donation manque. Il reste le sublime. L'éternité ne peut être donnée mais elle se reçoit dans l'impossibilité même de la donation c'est-à-dire dans l'événement du sublime. Il y a une impossible distance entre le senti (ou le pensé) et la sensation (ou la pensée) comme si le sujet en perdant sa place de sujet gagnait en échange sa présence en lui-même en tant qu'être sentant (ou pensant). Le sublime le sauve car le spectateur ne se posant plus dans aucun état, puisque l'acte de réflexion ne peut avoir lieu que dans le temps, il se pense tout court sans pouvoir prendre conscience de son existence : il n'est plus un corps séparé d'un esprit (dans le sens où nous avons dit que l'esprit en pensant pense toujours nécessairement son corps comme séparé de lui-même). Comment se situe alors le *cogito ergo sum* dans ce cheminement ?

Relevons quelques passages du texte <u>*Cogito, ergo sum : induction et déduction*</u> de Jean Baptiste Jeangene Vilmer où le *je pense donc je suis* amène au *pour penser il faut être* : « il ne s'agit, dans le cogito ergo sum, que de la pensée (cogitatio), et non d'un mouvement du corps : ''Et si l'on y prend garde, on trouvera que toutes les autres propositions desquelles nous pouvons ainsi conclure notre existence, reviennent à cela même ; en sorte que, par elles, on ne prouve point l'existence du corps, c'est-à-dire celle d'une nature qui occupe de l'espace, etc. ; mais seulement celle de l'âme, c'est-à-dire qui

256 Ibid., p. 7.

257 Ibid., p. 8.

258 Ibid., p. 21-22.

est ensemble intellectuelle et corporelle, toutefois on ne la connaît, par le chemin que j'ai proposé, que comme intellectuelle'' (Axxx, de mars 1638, AT II 38, 10-21). C'est la raison pour laquelle Descartes pourra réfuter que le *cogito ergo sum* se réduit à n'importe quel *x, ergo sum* et en particulier au *ambulo, ergo sum* de Gassendi »[259]. L' « *ego sum, ego existo* est fonction du temps qui me laisse penser <…> le moment de l'*ego*, c'est-à-dire le cogito »[260] « ''si, comme nous l'avons vu, *cogito ergo sum* est une *intuition* il se saisit d'un coup, *totasimul*, ce qui signifie que le *cogito* et le *sum* sont simultanés. L'*ego* n'a pas une connaissance préalable du fait qu'il pense pour ensuite en déduire qu'il *est*, dans la mesure où, en tant que *res cogitans*, être, pour lui, est penser – autrement dit, penser (cogito) est *persévérer dans son être*. Aussi le syllogisme qui les arracherait l'un à l'autre pour les temporaliser est-il d'avance inconsistant »[261]. Si pour penser il faut être alors je pense donc je suis et si comme Kant nous le dit « *penser* contient un acte de réflexion qui ne peut lui-même avoir lieu que dans le temps » alors la pensée serait la temporalisation de l'être mais cet être est toujours *a priori* comme un toujours déjà existant indépendamment de son *avoir lieu*, il a donc déjà eut lieu mais hors du temps. C'est justement cet avoir lieu hors du temps que nous ne pouvons pas imaginer. Cela devient même faux du point de vue de notre raison (pour avoir lieu il faut un moment pour cela, un après quoi et un avant quoi), elle ne peut plus suivre car elle n'a plus de chemin pour cela. C'est peut-être bien à ce point même de notre réflexion que les termes « chose vécue et non faite » de Paul Valéry prennent tout leur sens. L'état de fait ne concerne en rien la chose vécue même si le fait est que ce quelque chose soit, sans que cela puisse être défini comme un résultat car un résultat est toujours le résultat de quelque chose. Le sublime est le *non-lieu* de la distance, distance entre le pensé et la pensée, le senti et la sensation. Il est le *pas de place* ou *pas de temps* de la distance.

C'est en ce sens qu'Herman de Vries ne nous donne pas à vivre la chose mais son *non-état* même. Il sort du système de la donation car aucun rapport ne donne présence à ce que l'artiste *ne donne pas* et *ne fait même pas arriver*, mais qui pourtant *est* sans avoir

259 Jean Baptiste Jeangene Vilmer, *Cogito, ergo sum : induction et déduction*, Université Paris IV Université de Montréal, Centres Sèvres, Archives de philosophie, 2004/1 – Tome 67 – CAIRN. www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2004, p. 10-11.

260 Ibid., p. 14.

261 Ibid., p. 26.

à être et surtout sans être une sorte de possibilité d'être qui attend son effectivité, sa temporalisation, son avoir lieu, parce que ce qu'il manque à la *chose* (ce que l'artiste *ne donne pas*) c'est son rapport à elle-même, ce qui fait que sa présence n'est plus possible (pas la réalisation de la présence mais la présence même). La légende du vampire a, un peu de la même manière, quelque chose de sublime dans l'immortalité de cet être qui n'a pas de reflet dans le miroir parce que « *penser* contient un acte de réflexion qui ne peut lui-même avoir lieu que dans le temps » et l'éternité ôte toute réflexivité à commencer par son propre rapport à soi-même. Arrêtons-nous là sur cet extrait d'Epicure *ou le bonheur sans détour* : « Le sensualisme épicurien n'affirme pas que seul ce qui est saisi par les sens est réel, mais que *la saisie sensible est modèle à la fois du réel et de sa saisie parce que être sensible c'est comme être réel* : à la limite, il n'y a en tout et pour tout que du tangible, autrement dit du réel en toute – et singulière – impénétrabilité. Epicure met fin, comme dit judicieusement Marcel Conche, à la disproportion démocritéenne des causes et des effets''. La sensation ne *voit* sans doute pas le monde, elle ne le détermine nullement. Elle en a seulement l'impression. C'est pourquoi toute sensation est un toucher et c'est pourquoi le *toucher* résume et explique toutes les sensations. Lucrèce ne privilégie pas une sensation parmi les autres lorsqu'il déclare que ''le toucher est le sens du corps tout entier''. Il définit le sensible dans le tangible, la sensation par le toucher parce que sentir propose toujours en fin de compte l'épreuve même de l'exténuation de la division sensitive. *Le toucher n'est pas une façon de sentir mais ce qui arrive lorsqu'on sent et rien d'autre*. »[262] L'événement du sublime est « ce qui arrive lorsqu'on sent et rien d'autre », il n'est pas l'effet d'une cause. Rien ne cause le sublime. Nous ne sentons pas le sublime mais il y a sublime lorsque nous sentons. Le sublime n'est pas créé parce qu'il n'est pas dans le temps, il n'a pas lieu. L'artiste ne peut pas créer le sublime, le faire avoir lieu car le sublime n'est pas du domaine de ce qui arrive car il n'a aucune condition pour arriver. Si « être sensible c'est être réel » il faut que je sois réel pour être sensible donc ma sensibilité me donne ma propre réalité : elle est ce qui arrive quand l'existence m'arrive. Elle est le sentiment de l'existence non pas de moi-même dans mon effectivité mais de moi-même dans l'existence. Elle n'est pas la preuve ou le résultat de mon existence ni même sa réalisation (son effectivité). Le vampire n'a pas de reflet dans le miroir car il est l'impression même de quoi il reçoit l'impression comme la coquille fait le mollusque lui-même bien plus que lui fasse sa coquille. Le sublime chamboule l'ordre de la présence. Il ne nous dit pas : *je touche ça est* et puisque *ça est* il y a un autre que moi qui me positionne comme un moi et me donne un *je suis*. Le ''pack présence'' *je touche, ça est, je suis* ne fonctionne pas lorsqu'il y a sublime. La *Lecture* qui suit le texte

262 Epicure, *Maximes*, suivi de *Epicure ou le bonheur sans détour* par Guillaume Badoual, Alain Chareyre-Méjan, Charles Floren, Elsa Grasso et Guillaume Pigeard de Gurbert, Ed. Babel, 1993, p .27-28.

de Kant *La fin de toute chose* insiste bien sur le fait que la réflexion de Kant sur l'éternité n'est pas celle du salut chrétien et que nous ne pouvons pas rapporter ce qui est de l'ordre du fait à ce qui n'est pas imaginable justement parce qu'il n'est pas un fait. « La fin du monde, dans l'exacte mesure où elle est repoussée dans un futur abstrait, perd toute consistance ; elle n'en demeure pas moins conçue comme un *fait*, hautement improbable. Tout autre est l'attitude à laquelle nous contraint, dans sa déconcertante radicalité, la formule que retient Kant : il ne s'agit plus de spéculer sur la probabilité d'un fait, ni de juger d'une croyance, mais d'affronter la possibilité de penser une *fin de tout*. Cela demande d'abord que nous reconnaissions ce qui, dans notre existence, donne son sens à cette possibilité »[263]. Cette possibilité est la possibilité de l'autre du possible. L'infinité ne peut pas être à l'image de la finité, comme son reflet dans le miroir, inversée. Le vampire, sans reflet, est là pour nous dire : il n'y a rien à inverser pour avoir l'autre du possible. « C'est la réalité même qui s'offre à nous sous l'aspect de la *finité* <…> : toutes choses ''d'ici'' – cet ici qu'est à chaque instant autour de nous le monde – viennent en présence et disparaissent selon le rythme d'une modalité constitutive. Ce qui est se tient sous le jour du devenir, autrement dit du *temps* »[264]. L'éternité est l'autre de la finité qui a en elle-même à la fois l'existence et la fin ou l'origine de cette existence, à la fois l'être et le néant. Que reste-t-il à l'éternité ?

Arrêtons-nous sur le texte *L'époque des conceptions du monde* de Heidegger au sujet de Descartes : « en même temps (simultanément et durant un temps égal), avec la pensée de l'homme, lui-même est indubitablement présent, c'est-à-dire maintenant : est donné à soi-même, en coprésence avec sa pensée. Penser signifie représenter, rapport représentant au représenté (*idea* en tant que *perceptio*). Représenter signifie ici : à partir de soi, mettre quelque chose en vue devant soi, en s'assurant, en confirmant et en garantissant l'ainsi fixé »[265]. « L'étant n'est plus simplement ce qui est présent, mais ce qui, dans la représentation, est posé en face, est opposé, est ob-stant, comme objet »[266] ; « être sujet est désormais la caractérisation distincte de l'homme en tant qu'être pensant-

263 Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture* in Kant, *La fin de toutes choses*, Ed. Babel, 1996, p. 40.

264 Ibid., p. 40-41.

265 Heidegger, *L'époque des conceptions du monde* in *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1934-1946, Tel Gallimard, 2002, p. 140.

représentant »[267]. L'étant n'est plus le créé du Moyen-âge mais tout ce qui peut faire événement pour un ''je''. Le maintenant a valeur de vérité, de savoir que nous sommes réellement : ''je suis dans le monde car j'ai un maintenant''. Le maintenant est l'événement d'être dans la répétition de l'instant même. Revenons à la <u>*Lecture*</u> de <u>*La fin de toute chose*</u> : « l'expérience <…> est *ce mode d'être* qui transit toute expérience humaine et l'ouvre aux choses, dans une rencontre où elles font face. La présence du monde est première <…>. Les questions autour desquelles s'est constituée la métaphysique depuis la pensée grecque ne renvoient plus alors à une transcendance surhumaine, mais à cette ouverture à la présence du monde, en laquelle l'existence humaine est intimement *questionnante*. <…> la philosophie cesse d'être une construction de dogmes et de systèmes pour éclairer, ''dans ses sources aussi bien que dans ses limites'', ce qui ici et maintenant, ouvre à elle-même notre existence »[268]. « Le temps, dit-il, est la ''forme du sens interne''. Disons qu'il est ce qui, au plus intime de nous, nous ouvre dans une existence se tenant en une rencontre – une *expérience* – de ce qui est. <… > le temps est ainsi le don <…> Ce don – ce *présent*, dit notre langue – nous donne le monde. <…> Il n'y a monde qu'à la mesure d'une existence éveillée à ce qui, dans le don du temps, lui survient en un présent. Cette existence est notre existence »[269]. La « rencontre » dans le sublime n'a pas lieu car il n'y a pas de « maintenant » pour qu'elle soit possible et pourtant le sublime nous touche dans cette impossibilité de rencontre. C'est parce qu'il nous touche sans nous renvoyer à notre existence. Il nous touche sans nous rencontrer. Il nous touche dans un mouvement d'effort de rencontre qui dans son impuissance même nous retire de notre existence dans un temps mort. L'instant échoue. Dans <u>*Le sublime chez Nietzsche*</u> Achim Geisenhauslüke écrit : « Tandis que l'appréhension peut aller jusqu'à l'infini, la compréhension détourne la progression et l'oblige à se présenter sous une forme finie. En ce sens, l'instant ne représente donc pas

266 Ibid., p. 141.

267 Ibid., p. 142.

268 Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture* in Kant, *La fin de toutes choses*, Ed. Babel, 1996, p. 37.

269 Ibid., p. 41-42.

un présent immédiat, mais le résultat d'une synthèse entre l'appréhension et la compréhension, où appréhension et compréhension représentent deux modalités différentes de la temporalité : l'appréhension une visée vers l'infini ; la compréhension une visée-en-retour vers soi ; et l'instant est le résultat de ce double mouvement de l'appréhension et de la compréhension de l'imagination. Dans le sublime mathématique, la synthèse de la compréhension qui forme l'instant échoue donc puisque l'infini met en échec l'imagination <…>. Dans la définition kantienne du sublime, c'est l'infini qui représente la grandeur absolue. Si le sublime témoigne d'une différence entre imagination et raison, ce différend se manifeste donc dans le rapport conflictuel entre l'instant (imagination) et l'infini (raison) »[270] ; « le sublime marque chez Kant le lieu central d'une rencontre impossible de la raison et de la nature » « il s'agit d'un mouvement de violence qui s'empare de l'homme »[271]. Mais si le sublime est un mouvement qui nous retire de notre existence dans un temps mort comment comprendre l'*ambulo ergo sum* de Gassendi qu'Herman de Vries a gravé sur un bloc de pierre éboulé le long du sentier d'accès à son sanctuaire de Roche-Rousse ?

Dans *Les choses mêmes* nous pouvons lire que la gravure *ambulo ergo sum* sur le chemin du sanctuaire qu'Herman de Vries a fait à Digne-les-Bains « indique le mouvement comme essence de la vie ; avec pour corollaire le changement, la chance »[272] (figure 22). « le monde est un miracle. nous pouvons nous mettre en quête de ses secrets. nous pouvons découvrir moult pistes quant à son fonctionnement et le miracle devient plus complexe mais demeure <…>. tant qu'il y a mouvement, il y a vivant. le mouvement induit de nouvelles expériences. les murs en train de s'ébouler, mais couverts de roses, montrent la pérennité de la vie »[273]. Le mouvement est un « miracle ». La rencontre avec ce « miracle » ne se fait pas dans sa compréhension, donc dans sa

270 Achim Geisenhanslüke, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, 2000, p. 42.

271 Ibid., p. 51.

272 Herman de Vries, *Les choses mêmes*, Ed. Réunion des musées nationaux et le Musée départemental de Digne, 2001, p. 12.

273 Ibid., p. 34.

rencontre mais dans l'échec de cette rencontre. C'est en se confrontant à cet échec que le miracle non pas a lieu mais se garde. Le respect dont parle de Vries a quelque chose à voir avec cette retenue comme une interjection lancée : « chut ! » (figure 23). Les piquets plantés portant l'inscription SILENCE sont ce « chut ! ». *Ambulo ergo sum* ne nous renvoie pas à notre propre rapport à l'existence dans une prise de conscience de soi mais nous dit que l'être est le miracle du mouvement. Nous ne sommes pas acteurs de ce miracle mais c'est dans le respect du non-rapport que nous le gardons. Le mouvement n'est pas un miracle dans l'avoir-lieu, dans une sorte d'effectuation d'un possible mouvement. Il appartient à cette région du sublime comme lorsque nous parlions de l'éternité ou de l'infini. C'est un mouvement où l'instant échoue. *Silence* ou « respect » signifie préserver le mouvement de l'instant. L'*ambulo ergo sum* ne nous dit pas ''je suis dans le monde parce que j'ai un maintenant'' mais ''je suis mouvement lorsque le maintenant ne peut se fixer dans l'instant''. Il ne me pose pas comme sujet en définissant l'étant comme tout ce qui peut faire événement pour un ''je'' mais laisse l'étant comme regardé par personne, sans non plus retomber dans l'attribution de l'étant au créé. Que signifie alors l'étant comme regardé par personne ? Dans cette pensée du mouvement, l'étant et l'être coïncident dans un non-arrêt. Nous sommes ici dans une pensée de l'informe. Cela ne signifie pas qu'Herman de Vries nous donne à voir un lieu tel qu'il est lorsque personne ne le regarde car le lieu reste inchangé mais il nous donne à sentir le mouvement de ce lieu lorsque l'instant échoue. L'article *Haïtang* de Charles Floren sur la peinture de Nicolas Pilard rattache le sublime à une pensée du mouvement comme pensée de l'informe. *Haïtang*, donné comme titre à une toile de l'artiste, est le nom d'un typhon. « Le typhon, la tempête, les météores sont bien des figures de <…> ce qui passe la mesure, ce qui emplit le déjà trop-plein, ce qui déborde la représentation de toutes parts. C'est d'ailleurs ce que Platon stigmatisait comme impossible à représenter : la tempête, la foudre, le murmure des rivières ou le hennissement des chevaux. La force de l'élémentaire, du sauvage, du dehors : un comble pour la représentation. <…> Le typhon renverse, défait, c'est l'organisateur élémentaire du chaos <…>. Ce qui est défait dans ces peintures c'est la représentation classique : la peinture s'est vidée de sa profondeur <…>. C'est par ce chaos que réapparaît le sujet de la création »[274]. Le chaos est la « tension permanente de la forme vers l'informe <…>. Le sublime est mouvement et non état. <…> Nicolas Pilard broie, recycle, récupère dans sa peinture les formes, les images, les objets. Il les ensevelit dans la couleur, il les plonge dans l'humus même de la peinture pour les faire resurgir, lavés de toute représentation <et> le chaos prend ici le chemin d'un assemblage, d'un montage hétéroclite d'objets, de formes et de motifs. <…> Dès lors, c'est peut-être vers une autre figure du sublime que pointent ces assemblages, un

274 Charles Floren, *Haïtang,* Article sur l'exposition Nicolas Pilard, *Haïtang*, le 10 janvier 2006, Lycée général et technologique du Rempart, Marseille. http : // npilard.free.fr/haitang.pdf, p. 1.

sublime de la stratification, de l'empilement de la peinture <, le > rêve sublime d'équilibre de la création et de la destruction »[275]. « Ce qui reste, au terme de ce tournoiement, c'est ce que la représentation ne peut assimiler complètement, ce qu'elle ne peut dissoudre »[276]. Ce qui reste, dirait Herman de Vries, c'est le mouvement. Ce « rêve sublime d'équilibre de la création et de la destruction » est un peu l'œuvre du sanctuaire de Roche-rousse : « un sanctuaire est un espace respecté, protégé <…>. le sanctuaire de roche-rousse a une originalité : l'élément humain. des gens ont autrefois vécu ici, y ont travaillé. cela fait bien longtemps et les restes d'habitats se désagrègent. la nature reprend le dessus. des arbres, des buissons et des roses poussent maintenant dans les ruines. tout change. le changement est porteur de chance. le changement, c'est la vie. sans changement, pas de hasard. la nature donne et prend, ou pour mieux le formuler : toute chose participe de la nature, rien n'échappe jamais à son changement durable. le sanctuaire de roche-rousse offre un lieu abandonné par l'homme, plein de vie. le sanctuaire nous rappelle ce processus, le montre et invite à le respecter <…>. le changement peut être synonyme de désastre, le changement peut être porteur de joie. tant qu'il y a mouvement, il y a du vivant »[277]. Si c'est « vers une autre figure du sublime que pointent <les> assemblages » de Nicolas Pilard c'est parce qu'il propose une autre réflexion sur la création que celle du passage du possible au réel, de l'informe à la forme, car il n'y a pas passage de l'un à l'autre dans un mouvement et le sublime n'est pas cette tension là, de la forme vers l'informe ou de l'informe vers la forme. Le mouvement de la forme est lui-même l'informe sans que ce soit ce mouvement qui crée la forme ou l'informe. Le mouvement n'est pas la création. Le mouvement est toujours déjà mouvement et il n'est pas mouvement de rien avant d'être mouvement de quelque chose. Il y a création parce qu'il y a destruction et destruction parce qu'il y a création. « Le palimpseste n'est plus le moyen de retrouver le moment historique de la création, mais une manière d'effacement successif de la représentation au profit d'une création continuée, sans origine et sans fin »[278]. Le sublime est dans ce sentiment de l'informe

275 Ibid., p. 2.

276 Ibid., p. 3-4.

277 Ibid., p. 3-4.

278 Ibid., p. 6.

permanent, du « changement » pour reprendre un terme d'Herman de Vries. L'informe est ce « tournoiement » que la « représentation ne peut assimiler complètement, ce qu'elle ne peut dissoudre ». Et, ne pas assimiler complètement, avec le sublime, c'est ne pas se représenter du tout car ce qu'il manque, c'est le point d'appui essentiel à toute représentation, c'est-à-dire l'instant, pour qu'un sujet puisse être sujet pour se représenter.

Charles Floren nous dit que « ce qui s'impose des peintures de N. Pilard <est que> la peinture n'est ni signe, ni indice, elle est trace, empreinte, vestige ; elle fait paraître, en creux, une présence ». Ce « que soulève, rabat et disperse le typhon, c'est ce mouvement sublime de l'immanence où les tourments psychiques sont fondus et précipités dans les seules turbulences physiques ». Le sublime est « ce qui ''reste'', ce qui demeure là sans aucune échappée possible vers un ailleurs transcendant »[279]. L'événement du sublime est donc un *dans* absolu qui ne fait pas événement car il est lui-même la possibilité de l'événement (le lieu de l'avoir-lieu), il est ce qui « ''reste'' ». Comment s'articule alors le sublime et le *dans* si le sublime est ce *dans* mais que le premier est événement et le second en est son impossibilité même et en même temps sa possibilité première ? Là encore la raison se retrouve abandonnée sur son propre chemin. Elle ne s'arrête pas au bout d'un cul de sac mais ne peut que continuer son chemin qui n'atteindra jamais le sans-chemin du sublime. Il n'y a pas d'accès au sublime qui est le sans-accès même. Il n'y a pas d'expérience *du* sublime et pourtant le sublime nous *touche*. Charles Floren finit son article ainsi : « l'œil du cyclone de ses peintures c'est cette place vide, ce qu'Alain appelait ''la statue première'' »[280]. N'y aurait-il pas quelque chose comme une origine de l'expérience dans cette impossibilité d'expérience qu'est le sublime ?

Revenons à la <u>*Lecture*</u> de <u>*La fin de toute chose*</u> de Kant. « Ce qui est se tient sous le jour du devenir, autrement dit du *temps*. Il va de soi que toute chose est ''dans'' le temps. Comme telle, elle est finie. Mais la relation entre temps et finité devient source d'énigme quand nous passons à l'idée d'une fin de tout. Prise radicalement, elle est ce moment où plus rien n'arrivera ni ne pourra arriver : ''le point du temps qui achève tout temps'', dit Kant. Ainsi la fin du monde est-elle la fin du temps. Or nous ne pouvons nous représenter un tel point du temps auquel rien ne succèderait, puisqu'il nous faut nous le

279 Ibid.

280 Ibid., p. 7.

représenter *dans* le temps. En toute logique, cette pensée ne nous mène à rien, sinon à une contradiction que rend vaine toute réflexion. Mais il se peut qu'en l'occurrence la contradiction marque le tournant d'une compréhension véritable. Elle nous oblige en effet, de façon proprement déroutante, à remettre en question la représentation spontanée que nous nous faisons du temps, et une ''fin de tout'' qui aurait lieu à un moment donné du temps. Il appartient à Kant d'avoir franchi un pas décisif vers une compréhension de l'essence du temps. Le temps, dit-il, est la ''forme du sens interne'' (Critique de la raison pure, A33, B49). Disons qu'il est ce qui, au plus intime de nous, nous ouvre dans une existence se tenant en une rencontre – une *expérience* – de ce qui est »[281]. L'origine de l'expérience c'est l'origine du temps c'est-à-dire le *dans*. Ce qui est est *dans*. Le temps est la rencontre, il est l'expérience de l'existence. Nous atteignons ici le sens profond de l'*ambulo ergo sum*. Le mouvement, c'est la rencontre comme origine de l'expérience, c'est l'existence, le « mouvement sublime de l'immanence » pour reprendre les termes de Charles Floren. Le sublime est le moment où l'essence et l'existence coïncident. Achim Geisenhenslüke évoque ainsi la pensée de Lyotard : « A travers le sublime, Lyotard cherche une dimension qui serait antérieure à la signification, et il croit la trouver dans la théorie heideggérienne de l'événement (Ereignis). En considérant l'existence de l'art comme la marque du sublime, Lyotard réduit le phénomène complexe de l'art moderne à sa simple facticité d'être. C'est l'insignifiance même qui devient le sublime chez Lyotard : ''Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive'' (J-F Lyotard, L'Inhumain. Causeries sur le temps, Paris, Seuil, p. 102). En tant que signe de l'impensable, le sublime de Lyotard ne veut plus rien dire, sauf le simple fait qu'il y a quelque chose plutôt que rien »[282]. C'est donc « l'insignifiance même » qui est le « signe de l'impensable » et ce qui est impensable c'est « que quelque chose arrive ». Ce qui arrive n'est pas sublime mais est sublime le fait que cela arrive. L'art ne réalise pas l'effectivité du sublime et c'est en cela qu'il sort de la création. Ce qu'il fait il ne le crée pas mais il met le doigt sur l'impensable. L'impensable ne peut pas être créé parce que justement il est en dehors de toute création comme l'éternité est en dehors du temps (nous pensons là aussi à l'Ereignis dans la problématique de l'Ouvert). L'essence et l'existence ne coïncide qu'en dehors de toute expérience et pourtant cette coïncidence nous touche. Cela voudrait-il dire que nous devons penser le sublime comme le pont entre l'expérience et son impossibilité ?

---

281 Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture* in Kant, *La fin de toutes choses*, Ed. Babel, 1996, p. 41.

282 Achim Geisenhanslüke, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, 2000, p. 159.

Le sublime serait ce moment où le sublime a lieu, c'est-à-dire où il n'a pas lieu, moment où il est le *dans* lui-même de l'avoir-lieu. Ces quelques mots de Heidegger : « se tenir dans le pas encore du déjà » nous ont interpellés. Arrêtons-nous un instant sur un passage de *Hegel et son concept de l'expérience* : « le su est non seulement, dans le savoir, représenté généralement, mais cette représentation entend le su comme un étant qui est en soi, c'est-à-dire vraiment. Cet être-en-soi du su s'appelle la vérité. La vérité aussi est ceci (un représenté) et un cela (un étant en soi) ''pour elle-même'', pour la conscience. Ces deux déterminations de la conscience, le savoir et la vérité, se distinguent comme l' ''être-pour'' et l' ''être en soi'' »[283]. La « conscience trahit le trait fondamental de son essence : être quelque chose qu'en même temps elle n'est pas encore. L'être dans le sens de l'être conscient (Bewusstsein) signifie : se tenir dans le pas encore du déjà et ceci de telle sorte que ce Déjà déploie sa présence dans le Pas-encore. Cette présence est en soi le renvoi de soi dans le Déjà. Elle se met en chemin vers celui-ci. Elle se crée elle-même le mouvement de ce cheminement à travers ses moments. L'être que Hegel pense comme l'Expérience a le trait fondamental du mouvement »[284]. La question ''Quand y-a-t-il sublime ?'' rejoint ce problème de la vérité qui est attaché à la notion de mouvement car la « vérité » ne peut pas être fixée comme objet puisqu'elle se situe dans l'événement même de cette vérité : il ne s'agit pas de vérifier l'être-vrai d'une situation (il y a ici tous les ingrédients pour que le sublime se produise alors le sublime se produit) parce qu'il n'y a pas de lien possible entre les choses et l'événement du sublime. Il y a comme un toujours déjà vrai avant d'être quelque chose comme si le sublime était son propre événement avant de se produire. Donc, sa vérité ne se réalise pas dans son effectivité même si elle y devient effective. Cela signifie que nous ne pouvons pas vérifier cette vérité dans son effectivité. La vérité ne se vérifie pas. Il y a sublime mais nous ne pouvons pas lui attribuer sa validité d'après son effectivité (cela est comme ceci et comme cela donc le sublime se réalise). C'est parce que le sublime n'est pas dans sa réalisation. Mais (et nous retombons encore là) il s'est pourtant bien produit, sinon comment affirmer qu'il s'agisse bien de l'événement du sublime ? Que signifie « se tenir dans le pas encore du déjà » ? Se tenir dans le mouvement même du pas encore. Nous faisons donc l'expérience de ce qui est déjà sans que cela soit nous qui lui attribuons sa validité mais il est déjà parce qu'il est un pas encore comme un avant de l'après. C'est-à-dire que sans après il n'y a pas d'avant. Il ne s'agit pas d'un déjà su oublié (comme dans

283 Heidegger, *Hegel et son concept de l'expérience* in *Chemin qui ne mènent nulle part,* 1934-1946, Tel Gallimard, 2002, p. 203.

284 Ibid., p. 221-222.

l'idée de réminiscence de Platon). C'est parce que la chose est apparition qu'elle peut apparaître, non pas une apparition oubliée dont il faut se souvenir mais une apparition comme possibilité de l'apparaître. Cependant, cet avant (la vérité, le sublime, l'être) n'est avant que d'un après (l'expérience de). C'est-à-dire que ce sublime, cette vérité, ou cet être fonctionnent comme la saisie de ce sublime, de cette vérité ou de cet être, c'est-à-dire par présence comme événement, apparition. Or le sublime n'apparaît pas, le sublime ne fait pas présence car il n'est pas du domaine de ce qui arrive. Une apparition d'avant l'apparition pour quelqu'un de quelque chose, c'est-à-dire une apparition pour personne, est ici une possible apparition pour quelqu'un. Nous restons dans le fonctionnement de l'apparition pour quelqu'un mais imaginé pour personne. Nous sommes en droit de nous demander pourquoi cela fonctionnerait comme pour quelqu'un s'il n'y a personne. Par exemple, un éclair que personne ne regarde, nous l'imaginons comme lorsque nous le regardons : avec sa forme, sa luminosité, le temps de son apparition et sa répartition dans l'espace, bref comme une totalité d'informations qui vont former l'idée et l'image de l'éclair, mais, puisqu'il n'y a personne pour le voir, nous lui attribuons un état de ''pure présence à lui-même'' en étant pas un objet pour un sujet mais une chose qui reste insignifiante. Donc, nous nous disons que s'il n'y a pas d'œil pour le voir comme ceci, il reste l'événement de son apparition qui pourrait être vu comme ceci par l'œil humain ou comme cela par celui d'une mouche. Donc que l'information est tout de même lancée même si personne n'est là pour la décoder à sa manière. C'est là encore ramener cet éclair que personne ne regarde au fonctionnement de l'expérience car il y a comme prédicat l'événement. L'événement reste un avant comme un avant de l'après.

Dans *La fin de toutes choses* Kant écrit : « Se représenter qu'un jour adviendra un moment où toute transformation (et le temps lui-même également) cessera, voilà qui révolte l'imagination. A ce moment la nature dans sa totalité se figera et se pétrifiera, la dernière pensée, le dernier sentiment s'immobiliseront dans le sujet pensant et ne changeront plus. Aux yeux d'un être qui ne peut prendre conscience de son existence et de la grandeur de celle-ci (en tant que durée) que dans le temps, une telle vie, s'il peut se faire que ce soit là une vie, ressemble forcement à l'anéantissement. <…> C'est ainsi que l'on se représente les habitants de l'autre monde, différemment selon leurs lieux de résidence (le ciel ou l'enfer), comme entonnant en permanence le même chant, le même alléluia, ou bien les mêmes gémissements de douleur (XIX, 1-6 ; XX, 15), ce par quoi l'on montre l'absence totale de changement dans leur état »[285]. Cette pétrification est bien encore ce que se représente l'imagination car la fin du temps est impossible à imaginer. Et l'arrêt du temps n'est pas la fin du temps mais seulement la fin de sa durée, l'instant figé dans son événement même. Sortir du temps c'est sortir de la durée mais aussi de

285 Kant, *La fin de toutes choses*, 1794, Ed. Babel, 1996, p. 21-22.

l'instant. Sortir de l'événement c'est sortir de l'existence. Faire l'expérience du sublime est-ce alors faire l'expérience de ce qui n'existe pas ? Ou alors faire l'expérience sans expérience comme si nous n'existions pas nous-mêmes, une expérience de mort ? Arrêtons-nous sur un extrait de *La philosophie à l'époque tragique des grecs* de Nietzsche. « Parménide, dans sa philosophie, laisse préluder le thème de l'ontologie. L'expérience ne lui a fourni nulle part un être semblable à celui qu'il imaginait, mais du seul fait qu'il pouvait le penser, il a conclu qu'il devait exister. <…> Or Aristote a démontré depuis lors contre toute conclusion de ce genre que l'existentia n'appartient en aucun cas à l'essentia, que l'existence ne fait partie en aucun cas de l'essence des choses. C'est précisément pourquoi il est tout à fait impossible de déduire du concept d' ''être'' dont l'essence n'est justement que d'être, une existence de l'être. La vérité logique de cette opposition de l' ''être'' et du ''non-être'' est parfaitement vide, si l'objet qui constitue son fondement et l'intuition à partir desquels cette opposition est dérivée par abstraction ne peuvent être donnés ; sans référence à l'intuition, elle n'est qu'un jeu de représentation qui ne permet en fait aucune connaissance. <…> le mot ''être'' ne désigne que la relation la plus générale qui relie toutes choses, tout comme le mot ''non-être'' <… >. Même à travers les formes pures de la sensibilité et de l'entendement, à travers l'espace, le temps et la causalité, nous n'obtenons rien qui ressemblerait à une vérité éternelle. Il est absolument impossible au sujet de prétendre apercevoir et discerner quelque chose au-delà de lui-même <…>. Si Parménide, dans l'ignorante naïveté qui caractérisait à son époque la critique de la connaissance, osait croire qu'il parviendrait à un être en soi à partir du concept éternellement subjectif, ce serait aujourd'hui, après Kant, faire preuve d'une ignorance effrontée que de fixer comme tâche à la philosophie, comme on le fait ici et là – et surtout chez certains théologiens mal instruits qui veulent jouer au philosophe – de ''saisir l'absolu par la conscience'', ou même, suivant la formule de Hegel, de dire ''L'absolu est déjà présent, sinon comment pourrait-on le rechercher ?'', ou bien encore selon la formule de Beneke ''L'être doit nous être en quelque sorte donné, nous être en quelque manière accessible sans quoi nous ne pourrions pas même posséder le concept de l'être''. Ce concept de l'être ! Comme si l'origine empirique la plus misérable n'apparaissait pas déjà dans l'étymologie du mot ! Car enfin, *esse* ne signifie au fond que ''respirer''. Quand l'homme se sert de ce mot pour désigner toutes choses qui sont différentes de lui, il transpose alors par une métaphore, c'est-à-dire par quelque chose d'illogique, la conviction qu'il respire lui-même et qu'il vit, sur les choses qui sont différentes de lui, et conçoit leur existence comme le fait de respirer, par analogie avec lui-même. La signification originelle du mot s'efface alors bientôt, mais il en demeure quelque chose qui permet toujours à l'homme de se représenter l'existence d'autre chose par analogie avec sa propre existence, donc de façon anthropomorphique et en usant de toute manière d'une transposition illogique. Mais même pour l'homme, donc abstraction faite de cette transposition, l'énoncé, ''je respire, donc il y a un être'' est tout à fait boiteux dans la mesure où l'on doit y faire la même objection qu'à la formule ambulo

ergo sum ou ergo est »[286]. Le « mot ‘’être’’ ne désigne que la relation la plus générale qui relie toutes choses, tout comme le mot ‘’non-être’’ » comme l'origine de l'expérience est la relation de l'essence avec l'existence dans l'*ambulo ergo sum*. Si le *mouvement* est la coïncidence de l'essence et de l'existence il est ce qui relie l'événement d'être avec l'expérience de cet événement dans l'instant. Penser cette coïncidence ramène l'événement d'être dans le *dans absolu* de l'existence : l'essence est ce *dans* qui est l'existence même avant toute effectuation ou réalisation de cette existence dans l'expérience. L'*ambulo ergo sum* signifie je suis *dans* donc je suis. L'existence est mouvement, le *dans* est mouvement, mouvement sans rien qui se meuve mais événement même de l'existence et origine de l'expérience. Le *cogito ergo sum* est différent de l'*ambulo ergo sum* comme nous l'avons vu mais ce qui est en jeu dans les deux cas, c'est bien le *dans*. Que l'essence coïncide ou non avec l'existence, dans les deux cas le *dans* donne le prédicat de l'instant (événement de l'événement). Si l'homme conçoit l'existence comme le fait d'être « par analogie avec lui-même » c'est parce qu'il ne peut pas penser les choses autrement que selon sa propre existence c'est-à-dire par le fait d'être qui signifie nécessairement pour lui le fait d'être *dans*.

Si « Herman de Vries nous projette dans une expérience vécue où la conscience de notre propre corps dans sa relation à l'espace environnant est primordiale »[287] c'est bien dans notre rapport au *dans,* qui justement n'est plus un rapport, et c'est en cela qu'il y a quelque chose de sublime dans cette expérience là : la non expérience du non rapport au *dans*. Dans son discours d'inauguration du Sanctuaire à Roche-rousse Herman de Vries dit : « Nous avons de nombreuses possibilités d'entrer dans les secrets de l'arbre, la perception, la contemplation, les différentes méthodes scientifiques qui élargissent les possibilités de notre perception – mais le miracle de l'existence est toujours le miracle et c'est parfait. Ceci est parfait, cela est parfait, parfait l'origine du parfait, prenez le parfait du parfait, il reste parfait. <…> Dans le silence, nous pouvons avoir une autre sensibilité, nous en avons une autre, une meilleur chance pour la contemplation, l'expérience. Le langage est une force humaine formidable, mais ainsi le langage crée une division dans l'unité de notre existence. Entre toi et moi, entre ici et là-bas, entre homme et arbre, entre arbre et forêt. Dans le silence la division a disparu, la solitude nous donne la chance d'avoir l'expérience de l'unité <…> la sacralité de la nature nous donne la chance de

286 Nietzsche, *La philosophie à l'époque tragique des grecs*.

287 Herman de Vries, *Ma poésie est le monde*, compte rendu du projet culturel et pédagogique du jumelage du lycée Alexandra David Néel de Digne les bains avec le lycée de Bd Mergenthein en Allemagne en partenarial avec le musée Gassendi de Digne, 2006.

connaître cette unité <…>. Le processus c'est la sacralité que nous pouvons retrouver ici, ici ici ici merci ! »[288]. Entrer dans le processus c'est entrer *dans*, entrer dans ce dans quoi nous sommes déjà à l'origine même de notre existence : l'expérience même de l'expérience, la sensation de la sensation même, l' « expérience de l'unité » ou la coïncidence de l'essence et de l'existence. Car l'unité ou la coïncidence se fait dans ce *dans*. Entrer dans ce dans quoi nous sommes déjà est ce mouvement de l'union dont parle de Vries. Mais alors ce *dans*, ce mouvement de l'union, renvoie l'existence à notre propre existence « par analogie à <nous> même » où l'existence est renvoyée au fait d'être, renvoyée au *dans*, à l'événement, comme cet éclair que personne ne regarde. Pourquoi le sublime revient-il toujours à un avant de l'après ? Faire l'expérience du sublime n'est pas alors faire l'expérience de ce qui n'existe pas mais faire l'expérience de l'existence même. Ce n'est pas faire l'expérience comme si nous n'existions pas nous même mais justement parce que nous faisons partie de cette existence, de ce processus comme le dit de Vries, mais en coïncidence avec l'existence au lieu d'être dans le rapport. Ce n'est pas une expérience de mort mais au contraire une expérience de vie : « Nous sommes une part et une partie de la nature, d'un processus grandiose qu'est notre vie, qu'est la vie, qu'est l'existence »[289]. Le sublime nous touche car il est en nous ; en nous dans le sens de cette ''participation'' à l'existence. Et c'est là que cette pensée rejoint Kant avec son concept de *suprasensible*.

Achim Geisenhanslüke nous dit que l' « échec de l'imagination va de pair avec une réussite particulière : c'est dans l'échec de l'imagination qu'intervient, pour Kant, la faculté suprasensible de la raison »[290]. Revenons alors à l'artiste : avec le sublime, il n'a pas pour tâche de donner quelque chose à voir, à penser ou à sentir, ni de créer un environnement pour un avoir lieu de quelque chose. Au contraire, c'est l'échec de la présence dans un refus total de création que l'artiste propose. C'est en ce sens que de Vries parle de « respect ». Dans son œuvre il ne donne rien. A côté de l'œuvre, il donne en quelque sorte au spectateur à respecter et ce dernier devient l'acteur de l'œuvre. Il a la possibilité de se donner à lui-même la non-rencontre qu'est le sublime dans l'échec de réception. La donation manque lorsque la réception échoue : rien ne fait présence, rien ne

288 Ibid.

289 Ibid.

290 Achim Geisenhanslüke, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, 2000, p. 36.

passe de l'autre côté pour dire qu'avant d'y passer il était ailleurs. L'ailleurs et le là ne sont pas envisagés et ce qu'il reste alors c'est le *dans*. Revenons à la *Critique de la faculté de juger* : « Cependant, lorsque nous ne nous bornons pas à dire que quelque chose est grand, mais que nous disons qu'il est purement et simplement, absolument grand sous tous les rapports (au-delà de toute comparaison), c'est-à-dire sublime, on constate aussitôt qu'on interdit ainsi de chercher hors de cet objet un critère qui lui soit approprié, car on ne peut le trouver qu'en lui. Il s'agit d'une grandeur qui n'est comparable qu'à elle-même. Il s'ensuit que le sublime n'est pas à chercher dans les choses de la nature, mais seulement dans nos idées – lesquelles ? <…> De ce point de vue rien de ce qui peut être objet des sens n'est donc à qualifier de sublime. Mais c'est précisément parce qu'il y a dans notre imagination un effort pour progresser vers l'infini, dans notre raison une exigence de totalité absolue considérée comme une idée réelle, que l'inadéquation, par rapport à cette idée, de notre faculté d'évaluer la grandeur des choses dans le monde sensible suscite le sentiment de présence en nous d'une faculté suprasensible »[291] ; « il s'agit d'une extension de l'esprit qui se sent capable de dépasser les limites de la sensibilité dans une autre perspective »[292] ; « dans son propre jugement, l'esprit se sent élevé lorsque, s'abandonnant dans la contemplation de ces phénomènes, sans tenir compte de leur forme, à l'imagination et à une raison qui se borne à étendre cette dernière – à laquelle elle est liée bien que ce rapport soit dépourvu de toute finalité déterminée – il constate que toute la puissance de l'imagination est néanmoins inadéquate aux idées de la raison »[293]. L'idée du sublime, comme idée de la raison, est inadéquate à l'expérience. Nous ne faisons pas l'expérience du sublime mais de l'idée du sublime en tant qu'*inexpérimentable* donc, ce dont nous faisons l'expérience part de nous. Si « l'inadéquation <…> suscite le sentiment de présence en nous d'une faculté suprasensible » dans une « extension de l'esprit » il y a bien comme une sorte de provocation, un *quand*, un *où*, un *comment* à cette inadéquation ? C'est avec la notion d'infini que nous pouvons donner une réponse mais cela ne fait que reposer le même problème car si l'inadéquation se fait quand nous nous trouvons face à l'infini, quand, où, et comment advient l'infini ? Le *en nous,* mais par delà l'expérience de nous-mêmes, est ce que Kant répond. Et nous voilà repartis dans cette histoire de provocation. C'est que si

291 Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, Gallimard, Folio essais n°134, 2000, p. 189.

292 Ibid., p. 195.

293 Ibid., p. 197.

nous restons dans l'*événement* nous ne pouvons que tourner en rond. Kant se détache ici du sublime que propose Login disant que « tout ce qui est véritablement sublime, a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme, et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même, la remplissant de joie et de je ne sçai quel noble orgueil, comme ci c'estoit elle qui eust produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre »[294] car cette élévation du sujet dans la disparition de la frontière sujet-objet avec le « comme ci » propose le sublime comme événement de cette fusion que perturbe l'ordre du créé. La chose ne crée pas le sublime mais si celui qui la contemple accomplit l'événement du sublime c'est parce que ce qui part du sujet pour *faire l'expérience de* revient à lui en sublimant cet acte même qu'est l'expérience mais une expérience plus élevée. Le sujet a le regard pour pouvoir voir le sublime. Le sublime est en lui mais pas de la même manière que Kant car ici le sublime fait voir avec un œil différent, un œil sublime alors que, pour Kant, le sublime n'est pas dans la manière de voir vrai mais dans l'échec du voir, parce que le sublime est le moment où l'expérience ne peut avoir lieu parce qu'il y a comme une sorte de perturbation dans le fonctionnement même de l'avoir lieu c'est-à-dire dans l'événement comme événement d'être. Son texte *La fin de toute chose* est bien l'affirmation de ceci : si nous restons dans l'événement nous ne pouvons que tourner en rond en ce qui concerne le *suprasensible*. Le *en nous* de Kant n'est pas une sorte de capacité à voir ou à sentir vrai ou beau mais un quelque chose en nous qui nous dépasse et qui pourtant est bien là, qui est justement autre chose qu'une capacité car il ne sert pas, justement parce qu'il n'est pas du domaine de l'événement, de l'expérience. Il ne sert à rien parce qu'il n'est pas là pour servir à quelque chose parce qu'il ne s'actionne pas. Dans la *Lecture* de *La fin de toutes choses* notons ceci : « Sans doute nous est-il loisible de ne pas croire à la ''vie éternelle''. La question est ailleurs. Il importe peut que l'idée d'un passage du temps à l'éternité ait ou non une réalité. Il se peut même qu'il faille clairement renoncer à toute tentative d'en former une quelconque représentation, pour que l'idée d'éternité soit proprement pensée »[295]. « L'éternité ne commence pas plus qu'elle ne finit. Elle est l'absence de tout avant et de tout après : à rigoureusement parlé, nous ne pouvons concevoir qu'elle *ait lieu* »[296]. Sortir ainsi de l'événement est-ce alors

294 Login, *Traité du sublime*, *Œuvres Complètes 4*, Ed. Les Belles Lettres, p.74, extrait de Achim Geisenhanslüke, *Le sublime chez Niezsche*, L'Harmattan, 2000, p. 27.

295 Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture* in Kant, *La fin de toutes choses*, Ed. Babel, 1996, p. 43.

296 Ibid., p. 44.

sortir de la création (le sublime n'est pas créé, ne se crée pas, ne se donne pas, fait événement dans sa non-effectivité donc en dehors ou en-deçà de l'événement) ?

Ce qui nous touche dans le sublime ne vient pas de l'extérieur car il n'y a pas quelque chose qui réveille quelque chose en nous et ne vient pas non plus de nous dans le sens que quelque chose se réveille en nous. Rien de plus n'est ajouté ou activé entre le sublime et ce qui ne l'est pas donc rien n'est créé ou ne se crée. Cependant l'idée de réalisation (que nous retrouvons par exemple dans *La philosophie critique de Kant* de Gilles Deleuze, « Ce monde sensible ne présenterait pas d'intérêt spéculatif si, du point de vue d'un intérêt plus haut, il ne témoignait de la possibilité de réaliser le suprasensible »[297], « L'intérêt pratique porte sur les êtres raisonnables comme choses en soi, en tant qu'ils forment une nature suprasensible à réaliser »[298]) n'est-elle pas ici une contradiction avec ce '' rien changé'' ? Le suprasensible est ailleurs (hors de l'apparition, de l'événement, d'un état de présence ou d'absence, du changement, de la création) parce qu'il n'est pas du domaine de la présence qui a lieu, qui existe, dans le sens étymologique de l'étant placé. Il n'est pas rendu présent parce qu'il est toujours déjà non pas là mais *où* et n'est pas du domaine de ce qui arrive. Il ne peut pas être donné. Il ne se réalise pas lui-même et ne réalise rien qui par négation permettrait que nous arrivions à lui car il ne s'incarne pas. Mais il réalise la non-présence, la non-réalisation, l'impossibilité même de présence et même à travers les choses car il est l'impossibilité même du retrait. Et c'est là qu'il y a sublime, dans ce *où* même du suprasensible. Deleuze écrit : « Le sublime nous met donc en présence d'un rapport subjectif direct entre l'imagination et la raison. Mais plutôt qu'un accord, ce rapport est en premier lieu un *désaccord*, une contradiction vécue entre l'exigence de la raison et la puissance de l'imagination. C'est pourquoi l'imagination semble prendre sa liberté, et le sentiment du sublime, être une peine plutôt qu'un plaisir. Mais, au fond du désaccord, l'accord apparait ; la peine rend possible un plaisir. Lorsque l'imagination est mise en présence de sa limite par quelque chose qui la dépasse de toutes parts, elle dépasse elle-même sa propre limite, il est vrai de manière négative, en se représentant l'inaccessibilité de l'Idée rationnelle, et en faisant de cette inaccessibilité même quelque chose de présent dans la nature sensible »[299]. « Alors, on voit que l'accord imagination-raison n'est pas simplement présumé : il est véritablement

---

297 Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, P.U.F., 1963, p. 60.

298 Ibid., p. 59.

engendré, engendré dans le désaccord »[300]. Ce « rapport » ou cet « accord » ne se font pas entre nous et quelque chose qui viendrait à nous. Le sublime ne fait pas non plus événement en nous. Il reste *où* et cela nous touche car cette « mise en présence de <la> limite » de notre imagination est une mise en non-présence. Nous devons nous arrêter un petit moment sur l'*Esthétique* de Hegel pour bien comprendre la différence entre la non-présence, la non-réalisation dans l'impossibilité même de la présence et la ''pure '' présence dans le retrait. L' « être universel qui ne se comporte que de manière négative à l'égard de toute chose particulière, et par conséquent de tout corps, qui ne peut s'incarner dans aucune forme individuelle, donne seul le spectacle du sublime »[301]. « Au sublime se rattache donc en même temps, du côté de l'homme, le sentiment de son existence finie, et de la distance infranchissable qui le sépara de la divinité »[302] ; « dans le sublime <…> l'apparence finie exprime l'absolu, mais en le manifestant de telle sorte, que celui-ci s'élève au-dessus d'elle et qu'elle ne peut atteindre jusqu'à ce contenu »[303]. Cette « manifestation sensible, qui se trouve anéantie par l'être qu'elle représente, de telle sorte qu'en exprimant le contenu elle disparaît et s'efface elle-même, est le *sublime*. Par conséquent il ne doit pas résider seulement, comme le veut Kant, dans l'âme humaine et dans les idées de la raison ; il doit être conçu comme l'une des formes du développement de l'absolu »[304]. Le sublime est ici dans la « distance infranchissable », dans le retrait de

299 Ibid., p. 70.

300 Ibid., p. 71.

301 Hegel, *Esthétique*, Tome I, Livre de Poche n° 4637, 2001, p. 606.

302 Ibid., p. 485.

303 Ibid., p. 443.

304 Ibid., p. 470-471.

l'événement sublime de la création. Il ne s'agit pas de l'incarnation de l'infini ou de l'absolu dans le fini mais le fini en est comme le vestige, la trace. Il incarne la création elle-même. Ce n'est pas l'invisible ou l'inexpérimentable qui s'incarne dans le visible ou l'expérimentable. Ce n'est pas en partant de l'expérience que nous pouvons atteindre ce dont nous ne pouvons pas faire l'expérience car cela ne s'atteint pas. Le sublime, ici, n'est pas une apparition, il est le retrait, il est l'événement de la création elle-même comme retrait. Le sublime est le « spectacle » de la création et c'est en cela qu'il nous touche. Il est dans la « reconnaissance du néant de toute chose »[305]. Rien se suffit, rien n'est adéquat avec le sublime : « l'idée en tant qu'intérieur est elle-même insatisfaite de cette extériorité et en tant que substance universelle intérieure de celle-ci, elle s'élève *de façon sublime* au-delà de toute multiplicité de formes qui ne lui correspond pas. Alors, dans cette sublimité, le phénomène naturel, la forme et l'événement humains sont certes acceptés et laissés tels qu'ils sont, mais ils sont en même temps reconnus comme inadéquats à leur signification, qui dépasse tout contenu mondain »[306]. Rien ne suffit et rien n'est adéquat avec le sublime car il dépasse le réel (l'expérimentable). Il y a dans l'art du sublime une tentative d'atteindre ce qui dépasse le réel mais elle est vaine depuis le début et consciente de cette impossibilité. Dans la « reconnaissance du néant de toute chose » se passe la rencontre de la « distance infranchissable », la manifestation de la présence du « divin ». Le sublime est la manifestation de la pure présence de « l'être universel » au-delà de « toute chose particulière ». Il fait voir différemment, non pas voir l'invisible mais voir dans le retrait, voir ‘'sublimement''. Le « divin » vient à nous dans la rencontre de la distance infranchissable. Quelque chose vient à nous, se réalise, fait événement et même « spectacle », pas en tant que présence réelle mais présence sublime, par *pure* présence. Il n'en va pas de même avec ce que nous avons appelé l'impossibilité de présence car d'une part, rien ne peut faire événement, mais aussi d'autre part, la sortie de l'événement ne fait pas non plus événement puisqu'elle abandonne l'imagination sur son propre chemin.

Les mots de Hegel : le sublime « ne doit pas résider seulement, comme le veut Kant, dans l'âme humaine et dans les idées de la raison » nous laisse septique car le sublime a quelque chose à voir avec le suprasensible et le suprasensible n'est pas si simple. Nous avons dit que le sublime ne venait pas à nous de l'extérieur et qu'il ne faisait pas non plus événement en nous-mêmes. Revenons à la *Lecture* de *La fin de toute chose* de Kant : « Dans le mode sublime du penser, l'impossibilité de circonscrire en une

305 Ibid., p. 484.

306 Ibid., p. 137.

forme l'horizon du monde se convertit, sous la médiation d'aucun concept, en une réalisation de l'ouverture de cet horizon, qui ne peut être objet d'expérience parce qu'en elle c'est toute expérience qui se déploie en s'éclairant. Cette ''égalation'' à l'ouverture du monde, où l'absolument sans mesure est réfléchi et recueilli comme événement originaire de notre existence, ne peut être ramené à notre position de chose *dans* le monde, qui dans le mouvement du sublime est arrachée à elle-même et réduite à rien. C'est pourquoi cet événement est proprement le suprasensible en nous, s'imposant non pas à la manière d'un substrat supranaturel de la personne mais s'exposant et s'accomplissant directement <…>. Dans le sublime, le suprasensible réfléchi en son avènement à soi, est la réalisation pleine et entière de notre existence *en tant qu'expérience* »[307]. Le sublime ne « réside » pas « seulement » « dans l'âme humaine et dans les idées de la raison » parce qu'il est dans le rapport impossible de « l'âme humaine et des idées de la raison » avec le hors du temps et de l'espace. Justement il ne « réside » pas et n'est pas « dans » quoi que ce soit car il n'a pas d' « horizon ». Et nous rejoignons ici notre réflexion sur la « libre étendue » de Heidegger. Le « en nous » du suprasensible ne signifie pas qu'il se passe en nous dans le sens qu'il partirait de nous car il ne « réside » pas, n'est pas « dans » mais il marque la coïncidence en nous de l'origine de l'expérience avec l'existence (qui n'est pas non plus du domaine de ce qui arrive ; la coïncidence ne se produit pas). « Nous ne pouvons concevoir le non-temps, dit Kant, penser impliquant un acte qui ne peut avoir lieu que dans le temps. Mais c'est précisément cet *être fondamentalement dans le temps* qui dans la pensée ''sublime'' de l'éternité vient se réfléchir et s'accomplir. <…> Cette pensée ne nous mène vers aucune transcendance intemporelle ; pur saisissement par le temps, elle réalise au contraire le *présent* essentiel où l'existence humaine se déploie historialement, où pour elle s'ouvre tout temps »[308]. Le sublime est ce « pur saisissement par le temps » et rejoint le *où* de notre réflexion sur la « libre étendue de Heidegger. L' « énigme qu'est pour la représentation la fin de tout, l'abîme que constitue la mise en présence en elle du suprasensible, ne doit jamais conduire à une prétendue fusion intuitive de l'individu avec le tout, qui serait ni plus ni moins qu'un naufrage de la pensée »[309]. « C'est pourquoi la

307 Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture* in Kant, *La fin de toutes choses*, Ed. Babel, 1996, p. 56-57.

308 Ibid., p. 58.

309 Ibid., p. 68-69.

compréhension ‘’sublime’’ du temps à travers l’idée d’éternité n’appelle aucune sublimation de l’existence ; elle indique au contraire le point exact où s’ouvre une intelligence de la finitude »[310]. Cette idée d’abîme entre la représentation et la mise en présence en elle du suprasensible (donc dans la non-présence) nous ramène au *où* dans l’impossible coïncidence entre le temps et l’éternité, entre l’espace et l’infini. Il ne peut y avoir de rapport entre le *dans* et son ouverture. L’imagination fonctionnant dans le rapport, reste abandonnée à elle-même. Il n’y a pas de sublimation de l’existence car le sublime se situe en-deçà de l’existence.

Le sublime ne « réside » pas et n’est pas « dans » car il est comme toujours extérieur : extérieur à ce qui nous est extérieur et extérieur à nous-mêmes en même temps. Revenons à l’artiste : il n’a pas à chercher quelque chose dans la matière, la forme ou la couleur, la nature…, bref dans les choses, et n’a pas non plus à faire sortir quelque chose qui est en lui en le projetant dans les choses. Il n’a pas non plus à provoquer un spectacle. Où doit-il chercher ? Que doit-il donner ? Arrêtons-nous là sur *Statues* de Michel Serres : « Taillez, couper dans la masse pour la pénétrer, pour en saisir l’intérieur, et vous ne découvrez que deux parois extérieures, tout est à recommencer. Ouverte, oui, fermée, encore »[311]. « Action primordiale, la statuaire rapatrie la masse, étrange, inévitable, sans cesse revenue, équilibre et fond du monde, premier objet, en l’unifiant, comme une chose ; en l’individuant, comme un corps ; en la localisant ou en marquant par elle un espace ; en la stabilisant comme une chose ou un corps morts ; en arrêtant donc le temps ; en lui donnant des limites d’où elle ne peut sortir, en la définissant ou même en inventant l’acte de définir. En méditant sur les deux étrangetés de l’inerte et de la mort. La sculpture ainsi faisant prend la place d’une pratique primitive. Quand les premiers physiciens, cassant les choses à coup de marteau jusqu’à ne plus pouvoir les casser, inventèrent l’atome, cet acte ou cette idée procèdent-ils d’autre inventions ou besoins ? Les sculpteurs ou statuaires, en cassant ou unifiant, font des proto-physiciens. Ils mettent les mains sur ce qui n’est pas signe, sur la masse stable, statue ou atome, qui garantie qu’il existe une chose qui se loge dans l’espace, résiste au temps et se moque du signe et du sens – radicalement étrangère à nos manigances »[312]. Si l’artiste savait ce qu’il

310 Ibid., p. 67.

311 Michel Serres, *Statues*, 1987, Champs Flammarion n° 195, 2002, p. 109.

312 Ibid., p. 99-100.

cherchait, il n'aurait qu'à le trouver mais le travail de l'artiste est justement de chercher l'introuvable. L'art (dans notre réflexion) ne fonctionne pas par accès. Si l'artiste trouve une porte c'est que l'art a comme déjà raté. L'art n'est pas un cheminement et il n'est pas non plus un chemin hors du chemin comme lorsque Kant nous fait comprendre que l' « idée d'une relativité du temps par rapport à l'ordre inconditionné du suprasensible ne signifie pas que nous dépassions l'horizon du temps, au-delà duquel, à rigoureusement parler, rien ne peut arriver ; il se peut qu'elle soit plutôt l'épreuve, à même notre présence au monde de sa temporalité fondamentale »[313]. C'est ainsi que le sublime est un mouvement ou un « vers où » et qu'il est comme hors du temps, mais pas dans le sens d'être hors du temps comme un lieu atteint ou à atteindre, mais qu'il sort du temps dans le mouvement même de l'impossibilité de l'atteinte ou de l'accès. Il n'y a pas de progression car rien ne peut être visé puisque ce rien est l'impossibilité même du ‘’dans’’ en même temps que son ouverture (pour ne pas employer le terme d'origine qui nous ramène au temps). L'artiste ne cherche pas non plus à provoquer ce mouvement puisque ce mouvement n'est pas du domaine de ce qui arrive. D'un côté il y aurait donc l'idée de la création avec un acte de transformation dans le passage du possible au réel, et d'un autre côté, l'idée du sublime qui ne part pas de quelque part pour arriver ailleurs mais touche l'impossibilité comme étant des deux directions à la fois, c'est-à-dire n'ayant ni temps ni espace pour partir ou arriver. C'est-à-dire que si quelque chose arrive, se produit, le sublime est déjà manqué. Non pas qu'il soit déjà passé sans s'être fixé mais manqué dès le début car cela voudrait dire qu'il avait déjà un temps et un espace possible, déjà un chemin, déjà une porte. L'artiste ne crée donc pas mais plutôt dé-crée, ôte la chose de sa création, de son possible avoir lieu. Il ne nous fait pas voir les choses avec un œil différent car nous voyons les choses identiques. Cela ne se passe pas dans les choses. Alors, cela se passe-t-il en nous ? Mais ce qu'il se passe en nous est identique comme les choses le sont. Alors où cela se passe-t-il ? Justement il ne se passe pas, ou plutôt ce qu'il se passe est la même chose que quand cela se passe mais ce n'est pas sur ce qu'il se passe que l'intérêt est porté. Alors la question devrait être : où cela ne se passe-t-il pas ? C'est bien ce ‘’où cela ne se passe-t-il pas’’ qui nous touche. L'artiste ne crée pas. L'œuvre ne fait pas événement. L'artiste laisse le ‘’ où cela ne se passe-t-il pas’’ ne pas faire événement (sans être non plus dans la logique du retrait en retombant dans la « reconnaissance du néant de toute chose » de Hegel). Le sublime n'est pas possible dans les arts selon Kant, celui-ci étant une mauvaise imitation du sublime dans la nature. Mais si l'art sort de la création alors il peut, tout autant que la nature, appartenir au sublime. Sortir de la création, c'est sortir « de la volonté maladive de l'homme de ‘’savoir à quoi s'en tenir’’, donc la maladie de se faire centre et de tout rapporter à soi (volonté de

313 Guillaume Badoual et Charles Floren, *Lecture* in Kant, *La fin de toutes choses*, Ed. Babel, 1996, p. 51.

croyance) »[314]. Car « savoir à quoi s'en tenir » c'est avoir à faire à la présence ou à l'absence, avoir à faire au possible ou à l'impossible en tant que possible imaginé, en définitive, avoir à faire à l'humain ou au divin imaginé comme humain, à l' « appropriation trop humaine du divin »[315].

Nous avons dit, que le mouvement de l'impossibilité de l'atteinte ou de l'accès était hors du temps sans être dans le hors-temps puisque le hors-temps était justement l'impossibilité du *dans*. Mais nous devons encore nous interroger sur le rapport qu'il y a entre la notion de mouvement et celle du hors-temps pour avancer dans notre problème de départ : comment penser à un avant autre que l'avant de l'après ? Sommes-nous bien dans cet *avant* là avec cette notion de sublime comme mouvement ? Arrêtons-nous un moment sur quelques passages du livre *Totalité et Infini* de Levinas : « Un instant ne sort pas de l'autre sans interruption, par une extase. L'instant dans sa continuation – trouve une mort et ressuscite. Mort et résurrection constituent le temps ». « Le néant de l'intervalle – un temps mort – est la production de l'infini ». « Le temps est le non-définitif du définitif, altérité toujours recommençante de l'accompli – le ''toujours de ce recommencement. L'œuvre du temps va au-delà de la suspension du définitif que rend possible la continuité de la durée. Il faut une rupture de la continuité et continuation à travers la rupture ». « L'être ne se produit plus d'un seul coup irrémissiblement présent ». « Ce n'est pas la finitude de l'être qui fait l'essence du temps, comme le pense Heidegger, mais son infini »[316]. Cela signifie que l'être est fini dans l'instant *et* qu'il est infini dans l'intervalle et sans cause à effet. L'essence du temps n'est pas son contraire mais la séparation même entre le fini et l'infini (sans négation, sans relation). Si la finitude signifie que l'instant s'arrête pour qu'un autre fasse événement alors la finitude est la possibilité même de l'événement. Nous sommes sans doute encore ici dans un avant comme possibilité d'un après, même en étant hors du temps. L'ouverture est cet arrêt mais elle est alors en même temps le mouvement même en tant que *pur* événement, *pure* possibilité. Par contre lorsque Levinas pose l'infini comme essence du temps il considère le ''toujours du temps mort de l'intervalle'' comme l'autre de l'événement (absolument autre). Ce n'est pas parce qu'il y a *autre* qu'il y a mais *il y a* et il y a *l'autre*

314 Paul Valadier, *Athéisme et sens du divin*, Magazine Cultures n°37, mai 2001, p. 36.

315 Ibid., p. 36.

316 Levinas, *Totalité et Infini*, 1970, Livre de Poche, biblio essais n° 4120, 2001, p. 316-317.

de l'il y a. Il n'y a pas de passage d'un instant à un autre car pour qu'il y ait un passage il faut du temps et un espace pour cela. Cet intervalle sera toujours le même car il fait autre chose qu'être. Ce n'est pas lui qui fait événement mais l'instant. Il est l'autre de l'événement et non pas son possible. Il n'y a pas de passage de l'infini au fini. Il y a passage du fini au fini *et* il y a l'infini mais non pas comme monde parallèle à celui du fini. Levinas parle d'« extériorité ». « Comprendre l'être comme extériorité – rompre avec l'exister panoramique de l'être et avec la totalité où elle se produit – permet de comprendre le sens du *fini*, sans que sa limitation, au sein de l'infini, exige une incompréhensible déchéance de l'infini ; sans que la finitude consiste en une nostalgie de l'infini, en un mal du retour. <…> L'extériorité n'est pas une négation, mais une merveille »[317]. Levinas prend alors de terme de « séparation » pour désigner le rapport entre le fini et l'infini mais ce « rapport <…> ne comble pas l'abîme de la séparation, il la confirme »[318]. « Partir <…> du visage dans sa nudité absolue, dans sa misère de tête qui ne trouve pas de lieu où reposer, c'est affirmer que l'être se joue dans le rapport entre les hommes ».[319] Le visage n'est pas ''pure'' présence mais l'autre de la présence. Il n'est pas la « place vide » du texte de Charles Floren, « ce qu'Alain appelait ''le statue première'' », il n'est pas le *où* de la *Libre Etendue* de Heidegger, le *dans* absolu, mais l'impossibilité du *dans* car *séparé*, *extériorité*. Sa « misère de tête <…> ne trouve pas de lieu où reposer » car aucune « sérénité » (Heidegger) n'est possible. Le *où* est la réponse à sa propre question dans le repos de la *pure* présence comme l'avant est la réponse de l'après. C'est parce qu'il y a quelque chose plutôt que rien qu'il y a. Même l'*il y a* ne peut être un lieu de repos avec l'extériorité. Le point d'interrogation de notre *où ?* marque cette extériorité où même le *il y a* ne peut répondre. Il est l'impossible repos.

Si le sublime est un moment d'arrêt comme un temps mort en tant qu'intervalle comme ouverture, il impose le repos et la chose reste suspendue dans le mouvement même de son apparition. C'est ainsi qu'il bouscule nos facultés et se fait alors remarquer. Le repos se fait remarquer comme l'expression courante nous dit « un ange passe » dans

317 Ibid., p. 325.

318 Ibid., p. 328.

319 Ibid., p. 333.

un moment de silence. Mais il y a des silences où aucun ange ne peut passer pour l'apaiser, un silence qui rend impossible le repos. Le silence du ' *'où cela ne se passe-t-il pas ?* '' n'est pas celui de l'ange qui passe qui serait alors le silence du ' *'où cela se passe-t-il ?* '' et rejoindrait le problème du « en nous » du Sublime de Kant. L'ange, ici, est encore trop humain parce qu'il reste dans l'événement : il est apparition de l'apparaître, du temps et de l'espace, du *il y a*, du *dans*. Lorsque nous disons ''je me divise pour penser'' parce qu'un esprit sans corps ne pense rien puisque nous pensons toujours avec quelque chose (des images, des sensations, de l'espace…) et que l'esprit se pense toujours séparé du corps, c'est-à-dire se pense toujours *dans*, dans la présence, dans l'événement, que serait alors la tombée dans le *où ?* ? Un esprit sans corps ? Non, il s'agirait plutôt d'un corps qui ne peut plus être séparé par l'esprit, un esprit qui ne pense pas, un esprit qui se fait corps. Non pas un esprit qui se fait le *dans* de lui-même (il y a sans doute de cela dans le suprasensible de Kant) mais un esprit où le corps ne tient plus son rôle de *dans* et où l'esprit ne prend pas non plus le relai de ce corps comme abandonné. Il reste en définitive le corps mais abandonné par l'esprit qui en fait le *dans*. Le corps tombe non pas *où* mais *où ?*. Alors le sublime n'est pas ce « mouvement de violence qui s'empare de l'homme »[320] mais au contraire, il ne s'en empare pas, il le laisse tomber. Il ne nous hante pas en prenant possession de nous, où il n'y aurait plus de rapport sujet/objet et où nous verrions de ses yeux, nous oubliant dans lui. C'est au contraire comme si nous le hantions nous-mêmes, ayant perdu notre corps, perdu notre *dans* donc perdu notre esprit donc ayant (re)trouvé un corps mais un *corps tombé*. Marcher dans le sanctuaire d'Herman de Vries est le hanter de cette manière. Alors peut-être que le terme de *sublime* doit être laissé de côté pour celui de l'*étrange*. Etrange dans le sens de ce qui n'est pas humain, étranger à l'humain dans le sens d'étranger à l'événement. Le *sentiment de la terre* de la géopoétique n'est-il-pas cet étranger à l'humain ? Pouvons-nous dire que le *où ?* serait, dans ce sens, le *sentiment de l'espace* ?

320 Achim Geisenhanslüke, *Le sublime chez Nietzsche*, L'Harmattan, 2000, p. 51.

B) La géopoétique.

Extrait du Cahier géopoétique n°1, Georges Amar, *Le sens de la terre* :

« Je pense parfois au violent serment du psaume 137 : ''Si je t'oublie Jérusalem, que ma main droite m'oublie''. Sont-ce les vicissitudes de l' ''Histoire'' qui nous ont contraints à oublier que la terre promise, c'est la terre elle-même ? Si je t'oublie, ma Terre, ne serait-ce pas mon corps tout entier qui m'oubliera ? Ne sommes-nous pas déjà sur cette voie ? N'avons-nous pas déjà commencé à perdre pied, à perdre corps, et avec le corps la multidimentionnalité de l'existence ? Il est positif de se rendre compte que nous avons, en partie au moins, perdu un ''sens'' – non pas un sixième sens, mais le tout premier : le sens de la terre. Telle que je la comprends, la géopoétique vise au développement, à la régénération, à la jouissance de ce sens premier. Alors, géopoétique est peut-être un bon terme, si par poésie l'on entend une attitude à l'égard du monde qui, loin de tout sentimentalisme égoïque comme de tout formalisme littéraire, conjoint indissolublement connaissance et amour, savoir et saveur, logos et éros. Un sens logicoérotique de la terre ! »[321]

N'est-ce pas un peu en quelque sorte ce que nous dit Epicure avec sa maxime « Si vous rejetez le témoignage des sens, sans exception, vous vous ôtez à vous-même les moyens de réfuter les sensations que vous croyez fausses ; vous n'avez plus de règle où vous puissiez ramener vos jugements »[310]. Le « témoignage des sens » est le « sens premier » où « connaissance et amour, savoir et saveur, logos et éros » sont confondus (« témoignage » n'est pas ici compris comme un compte rendu des sens mais comme la sensation même de la sensation). La « main droite » qui nous « oublie » est la séparation de cette confusion, séparation entre nous et la terre. Cette séparation rend impossible le « sens de la terre » car il ne s'agit pas de sentir la terre mais de la terre elle-même comme sens, comme « sens premier », comme « témoignage des sens ». Ce n'est pas nous qui avons oublié notre « main droite », au quel cas il y aurait un souvenir possible de cette main qui serait devenue absente, mais bien une impossibilité de présence et d'absence de cette main qui n'est pas un oubli de notre part. Il n'y a pas d'accès possible en partant de nous-mêmes car c'est bien elle qui nous a oubliés. Ce n'est donc pas à nous d'aller vers elle car aucun chemin (aucun sens, aucun regard, aucune pensée) ne peut nous y conduire. Est-ce donc à elle de venir à nous ?

---

321 Georges Amar, *Le sens de la terre*, Cahier géopoétique n°1, Automne 1990.

310310 Epicure, *Maximes*, Actes Sud, Babel, 1993, Maxime XXV, p.16.

Arrêtons-nous ici sur un texte des années cinquante où l'auteur tente de dresser une « géographie poétique » comme une sorte de géographie sensorielle.

Extrait d'André Siegfried, *Géographie poétique des cinq continents* :

« Il faut <…> utiliser tous les sens. La géographie des couleurs tient une grande place dans ce livre. C'est chose subtile que la teinte de fond d'un paysage : elle tient à la nature du sol, sombre ou clair selon sa structure géologique ; à la personnalité des espèces végétales, aux nuances du ciel selon le vent ; aux matériaux dont sont faites les maisons. Cette tonalité est vraiment ce qui distingue une région d'une autre. C'est ainsi que l'Ecosse m'est apparue pleine de reflets noirs, la Méditerranée d'améthyste et d'or au soleil couchant, le Bosphore bleue d'encre à la fin du jour, l'Afrique australe rose d'un rose fade.

Une autre province, bien autrement inexplorée, est celle des odeurs <…>. Non moins significative, mais combien plus difficile à faire serait cette géographie des sens »[311].

Sa géographie devient un paysage qu'il compare à un tableau :

« Le massif de l'Estérel, déjà subtropical, s'apparente aux pays de l'Afrique du Nord. Cette impression, si j'essaie de l'analyser, tient d'abord à la formation géologique (terrains primaires, ocres, presque chaudrons et comme éclairés de reflets de fournaise), au profil des crêtes déchiquetées et hardies, à la nature des espèces végétales (chênes-verts, chênes-lièges, pins tordus), de sorte que la cime de ces maigres forêts présente ce profil frisé propre aux paysages tropicaux. La couleur de base est dure, sombre, faisant contraste avec la masse alpine, rêve rose à l'horizon, et tout au fond du tableau avec une barrière d'argent. <…> Quand on s'approche d'Aix, c'est la distinction qui l'emporte, dans un paysage noble, sans la moindre mièvrerie, ascétique. Mais à quel prix ! La nature, vraiment, n'a que la peau sur les os. Les montagnes dénudées laissent transparaître implacablement leur anatomie, selon des masses géométriques et des lignes d'ensemble magistralement indiquées, non moins sensibles au peintre qu'au géographe. Les couleurs sont pauvres et ne seraient rien sans la lumière, mais celle-ci tient lieu de tout »[312].

Cette recherche de description de paysage (géographie vient de geôgraphia qui signifie description de la terre) dans la question d'une géographie poétique pose le problème des frontières : frontière d'ambiance colorée, frontière dans le rythme des

311311 André Siegfried, *Géographie poétique des cinq continents*, Ed. La Passerelle, 1952, p. 19-21.

312312 Ibid., p. 76-79.

formes que dessinent ce qui compose ce paysage, frontière d'odeur ou frontière sonore, mais ce n'est pas tout car la population participe à l'atmosphère du paysage par ses coutumes, religions, croyances et sa philosophie.

A Calcutta, « la masse humaine fait sentir sa présence : c'est une masse anonyme, silencieuse, innombrable, animée d'un mouvement lent et perpétuel, qui de jour comme de nuit ne s'arrête jamais. Peu de femmes – elles restent cachées dans le secret des maisons – mais seulement des hommes, grands, minces, maladivement minces, avec des cheveux noirs luisants, des yeux noirs profonds qui vous regardent d'un regard droit, insistant, inquiétant, qui semblent, dans leur indiscrétion silencieuse, violer l'intimité de votre personne. Où vont-ils, d'où viennent-ils, mystérieux, sans bruit, pieds nus sur le pavé ? <…> Le soir, on enjambe des corps, enveloppés de minces étoffes. Le jour, tout est envahi de coiffeur, de marchands, de mendiants, d'estropiés qui semblent sortis d'une cour des miracles, de jongleurs, de sorciers, de diseurs de bonne aventure, de saints aussi, mêlés à cette foule à laquelle ils appartiennent. Il arrive qu'un dormeur ne se réveille pas : il est mort, mais nul ne s'en émeut, on l'enlève et voilà tout. C'est que dans cette vie exubérante, la mort est indissolublement associée à la vie, dont elle est ici le complémentaire, en vertu d'une philosophie troublante où rien n'est le contraire de rien, où même la contradiction n'existe pas, où tout est dans tout <…>. Quand nous parlons de densité, nous ne pensons guère qu'à la signification statistique du terme : il se charge ici d'une effrayante réalité »[313].

Au lieu d'être une description par calculs, mesures et statistiques, cette géographie poétique se veut être une description sensorielle comme une sorte de vision poétique. Etablir une carte où les frontières ne seraient pas établies en divisant l'espace par type de végétation, altitude, climat, densité de population, limite de territoire politique, ne signifie pas spécialement déplacer les frontières. Le terme de frontière vient de l'ancien français *frontier* signifiant ''qui fait face à, voisin''. Donner des frontières sensorielles signifierait choisir la voie poétique comme donnant accès au réel comme monde sensible, choisir de voir avec le corps tout entier, mais pas seulement y voir ou sentir le présent, mais un monde chargé de toute son histoire, marqué par l'homme qui y vit et y a vécu. Alors le *faire face* prend une autre dimension où terre et hommes seraient confondus dans cette « effrayante réalité ». Ce ne sont plus des hommes qui sont *voisins*, ni des végétations ou des climats, mais des différentes osmoses terre/hommes donc des différentes atmosphères en quelque sorte. La carte divise alors des zones qui dégagent des poésies différentes. Et « il faut se plonger tout entier dans le bain d'étrangeté où l'on va vivre quelques jours ou quelques semaines, oublier les idées préconçues qu'on s'était faites, bref se refaire si possible tout neuf, réceptif au choc direct d'un monde inconnu »[314]. Bref, il faut voir comme pour la première fois pour s'ouvrir à la différence sans que cela le soit par

313313 Ibid., p. 302-304.

comparaison. Chaque frontière est alors le passage à une terre étrangère et c'est cette étrangeté ou ''étrangéité'' qui provoque l'événement poétique. La frontière devient alors événement comme le « choc direct d'un monde inconnu ». Nous sommes ici dans la problématique du sublime. Et si nous interrogeons la géopoétique ce n'est pas pour revenir à cette question du sublime car la géopoétique ne se veut pas une géographie sensorielle, une géographie poétique car le ''*graphie*'' est mis de côté.

La géopoétique ne consiste pas à décrire, peindre, même poétiquement, la terre parce qu'elle ne cherche pas à sentir la terre mais veut ou se veut le sentiment de la terre. Dans l'Editorial des *Cahiers de Géopoétique* Kenneth White écrit : « Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'homme et la terre. Quand ce rapport est sensible, intelligent, complexe, le monde est monde au sens profond du mot : un bel espace où vivre pleinement. L'ambition des Cahiers de Géopoétique est de dresser, d'un point de vue qui ne soit pas seulement le point de vu de l'homme, une magma mundi carta : une grande carte, une grande charte du monde ». Cette rencontre de l'homme avec ce qui n'est pas l'homme ne le conduit pas à la tentative de recevoir le monde avec ces yeux d'homme mais lui donne une autre manière de sentir « qui ne soit pas seulement < celle > de l'homme », qu'il partage avec ce qu'il reçoit. Le rapport devient alors ce que Georges Amar appelle une « communauté de substance » : « Mystérieusement et en toute simplicité un accord se produit entre moi et cette forêt, cet oiseau, cette femme… comme entre deux vagues d'un même océan. Un accord, une rencontre – ce n'est ni un pacte ni un contrat passé entre deux ''personnes'' pour équilibrer leurs intérêts respectifs, ce n'est pas un face à face. Un accord est fondé sur la découverte d'une commune appartenance, d'une communauté de substance. C'est dans le même mouvement que je me découvre ''en accord'' avec une réalité autre, un autre que moi, et que je prends conscience d'un quelque chose de plus vaste, commun à nous qui sous-tend et rend possible la rencontre : le monde, un monde. <…> La tension, le paradoxe propre à l'enjeu géopoétique sont dans le fait qu'il s'agit de la rencontre avec ce qui nous est le plus ''exotique'' <…>, à savoir le non-humain, et en même temps le plus proche, le plus consubstantiel : la Terre. Et cette différence paradoxale doit être maintenue <…>. Il ne s'agit pas de se perdre dans une pseudo-communion avec la Nature »[315]. A la fois différence et appartenance, spectateur sans spectacle ou spectacle sans spectateur, enfin, il y a quelque chose qui cloche, sans que ce soit nous, sans que ce soit l'autre, sans que ce soit le rapport entre

314314 Ibid., p. 18.

315315 Georges Amar, *L'affect géo-poétique , Cahier géopoétique n°3, Du surréalisme à la géopoétique*, 1993.

nous et cet autre que nous ; une cloche qui n'attend rien pour ne plus clocher, qui ''cloche absolument'' ! C'est bien de ce paradoxe (de la ''cloche absolue'' !) que nous fait part Philippe Jaccottet lorsqu'il écrit : « Je me fais l'effet d'un prestidigitateur d'ailleurs maladroit que l'on inviterait à rengainer son matériel pour montrer enfin, après ces leurres, une chose vraie, étrangère à toute scène, à tout théâtre. Comment faire pour que le promeneur ne se mue pas en spectateur et, ensuite, en montreur ? Il faudrait être mêlé de plus près au monde, avoir avec lui des liens plus nécessaires »[316].

Comment dire sans décrire ? Comment voir sans regarder, sans lire ? Comment recevoir quelque chose sans lui donner présence ? Comment accueillir l'autre, l'étranger, sans lui ôter son étrangeté ? Nicolas Go nous dit que « le silencieux *se contente* de ce qui est. Non pas nécessairement *tel que* cela est, mais *en tant que* cela est »[317]. Comment avoir le *en tant que* sans le *tel que* ? Ne serait-ce pas justement cet *avoir* qu'il faudrait reconsidérer ? Penchons-nous sur l'étymologie du mot Geopoétique : *geo* signifie *terre* et *poétique* vient du latin *poesis* et du grec *poiêsis* qui signifient *action de faire*. C'est que la géopoétique n'est pas l'action de faire la terre mais l'action de faire terre. Faire terre est alors faire en quelque sorte le silence de la terre (faire l'étrangeté de la terre) mais pas comme la terre. La question est alors comment faire sans faire comme ? Que signifie *faire terre* ?

316316 Philippe Jaccottet, *Beauregard*, 1981, Ed. Mini Zoe n°27, 1997, p.35.

317317 Nicolas Go, *Les printemps du silence*, Ed. Buchet-Chastel, 2008, p. 171.

1- L'inhumain.

Faire terre, sans faire comme la terre, ne serait-ce pas accomplir non pas la part d'inhumain qui serait en nous, mais faire que cet inhumain extérieur à nous nous rejoigne, non pas en nous, mais dans notre part d'extérieur à nous-mêmes. Le *ou ?* serait alors cette part d'extérieur à nous-mêmes ?

Roger Caillois dans *Pierres* écrit : « Entre la fixité de la pierre et l'effervescence mentale s'établit une sorte de courant où je trouve pour un moment mémorable il est vrai, sagesse et réconfort. Pour un peu j'y verrais le germe possible d'une espèce inédite et paradoxale de mystique. Comme les autres elle conduirait l'âme au silence d'une demi-heure, elle l'amènerait à se dissoudre dans quelque immensité inhumaine. Mais cet abîme n'aurait rien de divin et serait même tout matière et matière seule, matière active et turbulente des laves et des fusions, des séismes, des orgasmes et des grandes ordalies tectoniques ; et matière immobile de la plus grande quiétude. Rien n'interdit que la méditation soit alors poussée jusqu'au vertige, jusqu'à l'extase »[318]. L'inhumain n'est pas en ce sens le divin mais bien la terre où « l'effervescence mentale » vient à « se dissoudre » dans la « fixité de la pierre » sans pouvoir y arriver complètement car il n'y a pas d'arrivée. Alors, « matière active et turbulente » et « matière immobile de la plus longue quiétude » se confondent dans une sorte d'indécision comme un bégaiement. « Peut-être l'élan qui porte au chant sait-il déjà qu'il ne durera pas jusqu'au bout de la page, que la dernière ou même l'avant-dernière ligne ne sera plus que bafouillement ? »[319] écrit Philippe Jaccottet dans Beauregard. Plus qu'un bégaiement qui tend à dire au final quelque chose (à moins que le final se soit perdu dans le bégaiement même), le bafouillement marque bien cette dissolution qu'évoque Roger Caillois. Faire terre n'est pas alors « se dissoudre » dans la terre mais « partager ce silence d'une demi-heure » avec la terre non pas en créant le silence de la terre (faire comme) parce que ce silence ne s'atteint pas. Nous ne pouvons pas suivre la voix du silence car il n'a pas de voix : il ne se donne pas et nous ne pouvons pas le recevoir. Faire terre est « se dissoudre » *avec* la terre dans le *ou ?* (qui n'est pas un ailleurs) comme impossibilité du *là*. Le sens de la terre comme sens premier est un contact où le contact est la dissolution même de ce contact sans que ce contact ait la possibilité d'avoir lieu ; un contact qui n'est pas contact justement parce que l'esprit se fait corps, un corps qui tombe, n'étant arrêté par aucun

318318 Roger Caillois, *Pierres*, Ed., 19 ?, p. 91.

319319 Philippe Jaccottet, *Beauregard*, 1981, Ed. Mini Zoe n°27, 1997, p.24.

contact. Mais alors, est-ce la tombée qui est sentie ? Pas vraiment puisqu'elle n'est pas sentie par un corps (c'est à dire par un corps séparé par l'esprit). Ce contact sans l'avoir lieu du contact ne se fait pas car il est comme non pas déjà fait mais comme déjà en contact hors de toute relation.

L'expérience que vit Giuseppe Penone lorsqu'il réalise *Paupière* (figure 24) (Fusain sur toile, 1000x200 cm, 1997) va nous aider à comprendre ce contact sans contact. L'artiste prend une empreinte de sa peau avec une bande adhésive puis projette cette trace agrandie de telle sorte qu'elle s'étende sur tout le mur. Avec un fusain il trace cette trace sur le mur. « L'image se formait par pression. Je projetais l'image obtenue, je la retraçais dans l'espace, la répétant pour constituer une série d'actions, série qui m'enveloppait totalement. Ce n'était pas pourtant une image trouvée ailleurs. C'était mon corps qui la créait, et moi je créais le geste de toucher. Une action banale, insignifiante, sans valeur. Du reste, quand je parcourais à nouveau l'image, je ne me fiais à aucune des projections. Au fur et à mesure que j'avançais, j'en apprenais plus sur mon propre corps que sur la surface du mur. C'était comme marcher dans ma peau et c'était en plus marcher dans la peau de l'espace »[320]. Marcher « dans <sa> peau » comme « marcher dans la peau de l'espace » n'est pas marcher avec son corps dans l'espace. L'espace n'est plus un *dans* comme le corps n'est plus *la maison de l'esprit*. L'empreinte par le contact est comme la compression de l'espace en tant que vide qui sépare la peau de la bande adhésive comme lorsque le fusain touche la paroi du mur. Il faut que le contact cesse et que l'espace sépare à nouveau pour voir. La « peau de l'espace » est bien lorsque le vide laisse place au contact. Notre peau et la peau de l'espace se confondent parce qu'atteindre la peau de l'espace c'est ne plus être *dans* l'espace.

Ce *sentiment* de « peau de l'espace » a quelque chose à voir avec la recherche géopoétique de « faire jaillir <…> un état préhumain du monde »[321] dans une sorte d' « expérience originaire de communion avec le monde »[322] dont parle Jean-Jacques Wunenberger. « Au lieu que l'artiste continue à se placer devant l'objet pour le

320320 Giuseppe Penone, cité par Georges Didi-Huberman dans *Etre crâne*, Ed. de Minuit, 2000, p. 70.

321321 Jean-Jacques Wunenburger, *Art, Psyché, Cosmos*, in *Géopoétique et Arts Plastiques*, P. U. P, 1999, p. 31.

322322 ibid., p. 27.

contempler, il s'agit, au contraire, pour lui, de suspendre la distance de spectacularisation, pour faire corps avec le monde, pour traverser la ligne invisible de scission entre le dedans et le dehors. Le regard se porte au devant des choses, mû par un corps en mouvement, tonique (au sens du *tonos* stoïcien), vibratoire. Et réciproquement, il faut laisser le monde ''faire impression'' sur nous, nous pénétrer, faire que la sensation devienne un canal afférent qui imprime en nous le ''pli'' du monde < ; > il faut donc que le rapport homme-monde s'arrache au dualisme psycho-physique »[323]. Il « faut recréer une situation poly-perceptive où l'on retrouve le ''chaosmos'' originaire »[322]324. Mais recréer devient alors *in-créer* une *non-situation* si ce « chaosmos originaire » est compris comme un espace qui n'est pas *dans*. Sortir de la situation, sortir du *dans* pour tomber dans le *où ?* n'est pas retrouver un *dans* originaire. Un « état préhumain du monde » serait alors justement un état de non-monde et l' « expérience originaire de communion » ne se ferait pas avec le monde mais justement avec les choses, non pas hors du monde (puisqu'il n'y a pas de monde il ne peut pas y avoir de hors du monde non plus) mais avec les choses sans repos, sans *quand* et *où* pour exister, avec les choses abandonnées à la terre.

Ce « recréer » comme *in-créer* conduit la géopoétique non pas à poétiser le monde mais bien plutôt à le *dépoétiser.* C'est ce que nous dit Robert Bréchon avec son article *Le regard païen*. Que serait « un monde sensible dépourvu de tout ce qui en fait d'habitude pour nous la ''poésie'' »[323] ? Le poème doit « se réduire à un <…> regard désincarné <qui> ne révèle pas le monde réel et <…> n'appartient pas à un être vraiment humain »[324]325. Ce « regard désincarné » serait alors le regard de personne de « vraiment humain », peut-être pouvons-nous dire le regard de la terre comme lorsque Philippe Jaccottet nous dit « voir le secret dans la terre, les clefs dans l'herbe ». « Il faut veiller à ne pas laisser les mots courir, car certains auraient vite fait de glisser sur des voies toutes faites. Je <…> fus déçu du caractère trop éthéré des richesses que le poète irlandais <

323323 ibid., p. 25-26.

322ibid., p. 31.

323 Robert Bréchon, *Le regard païen*, *Paysage de Fernando Pessoa*, Cahier de Géopoétique n°3.

324 Ibid.

Georges William Russell > avait découvertes, semble-t-il, à grand effort. Peut-être était-il allé trop vite, ou est-ce moi qui suis trop lent, trop attaché à la terre, trop avide ou trop faible. Je vis que A. E. < dans *Le Flambeau de la Vision*> ne questionnait pas réellement le monde, mais volait vers un monde ‘’supérieur‘’, et que ce monde ‘’supérieur’’ avait tous les défauts (à mes yeux) de la sur-nature : en particulier, d’être exsangue (et comment en serait-il autrement ?). Pour moi, j’avais cru voir le secret dans la terre, les clefs dans l’herbe. Sans doute ce qui nous attend à l’issu ne peut-il être conçu ; mais je me dis qu’il fallait avancer dans la direction de cet inconcevable (qui nous fascine comme tout abîme) *à travers l’épaisseur du Visible*, dans le monde de la contradiction, avec des moyens et des sentiments ambigus, en particulier un mélange d’amour et de détachement, d’acharnement et de négligence, d’ambition et d’ironie. Peut-être est-ce là une faute, et même une faute grave, puisque c’est vouloir tout avoir ; mais il m’est presque impossible de penser que cet amour ne soit pas pur, qui ne tolère aucune distinction »[326]. Cette « surnature », ce vol « vers un monde ‘’supérieur’’ » va « trop vite » et manque la terre. Dépoétiser le monde c’est redescendre dans la terre. Le « regard désincarné » se ferait alors *avec de la terre dans les yeux* pour ralentir cette vitesse de l’envol ; voir sans lire, voir sans mot, voir sans sentiment, sans évocation, sans envol, voir avec des yeux de terre. Rien alors ne s’adresse plus à nous, ne nous émeu ou nous touche car plus rien ne nous parle. Il se passe autre chose, d’une autre nature, une chose qui ne se passe pas justement.

Dans *L’esthétique de la belle nature*, Nicolas Grimaldi écrit que pour que les choses, le monde, ou la nature nous touchent il faut qu’ « à travers < eux > nous reconnaissions le sens d’un langage qui nous est adressé »[327] ; « ce sont les voix de la nature elle-même qui nous semblent être seulement l’écho de nos voix intérieures »[328]. « Tout se passe donc, ainsi que l’avait pressenti Balzac, comme si la nature quand elle parle ne faisait jamais que *répondre* à notre propre voix. »[329] « Nous voici donc amenés à reconnaître la lucidité des remarques de Baudelaire, lorsqu’il nous rappelait que ‘’si tel

326326 Philippe Jaccottet, *Promenade sous les arbres*, Ed. La bibliothèque des arts, 1980, p. 39-40.

327327 Nicolas Grimaldi, *Esthétique de la belle nature*, in *Mort du Paysage ? Philosophie et esthétique du Paysage*, sous la Direction de François Dagognet, 1982, Champ Vallon collection milieux, 1989, p. 118.

328328 Ibid., p. 121.

assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache''[330] »[331]. « Indépendamment de ce que nos fables, nos fictions et nos fantasmes en composent, il n'y a donc rien dans la nature que d'absolument inhumain. Joignant sa voix à celle de Baudelaire, Rilke nous invite d'ailleurs à le reconnaître : ''Avouons-le, écrit-il, le paysage est une chose étrangère pour nous, et l'on est terriblement seul sous les arbres qui fleurissent et parmi les ruisseaux qui coulent. Seul avec un homme mort, on est moins abandonné que seul avec des arbres, car quelque mystérieuse que puisse être la mort, plus mystérieuse encore est une vie qui n'est pas notre vie, ne participe en rien en la notre, et célèbre sans nous voir ses fêtes auxquelles nous assistons avec une certaine confusion, comme des hôtes arrivant par hasard et qui parlent un autre langage''[332] »[333]. Le « regard désincarné » ne peut que nous conduire à une profonde solitude ; non pas seul dans le monde, mais justement seul parce que le monde nous a abandonnés. Et nous tombons. Il n'y a plus d'appartenance au monde. Nous ne tombons pas *dans* le monde mais *avec* le monde. Le monde n'est plus monde. Le sens de la terre, c'est sentir non pas dans le monde mais avec le monde qui n'est plus

329329 Ibid., p. 122.

330330 Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, Le Paysage, in Œuvres, Ed. Pléiade, 1956, p. 811-812.

331331 Nicolas Grimaldi, *Esthétique de la belle nature*, in *Mort du Paysage ? Philosophie et esthétique du Paysage*, sous la Direction de François Dagognet, 1982, Champ Vallon collection milieux, 1989, p. 123.

332332 Rilke, *Essais sur l'art*, Worpswede, in Œuvres, t.I, 1966, p. 359.

333333 Nicolas Grimaldi, *Esthétique de la belle nature*, in *Mort du Paysage ? Philosophie et esthétique du Paysage*, sous la Direction de François Dagognet, 1982, Champ Vallon collection milieux, 1989, p. 124.

monde. La géopoétique n'est pas sentir la terre mais sentir la terre avec le *cœur* (le corps) de la terre, un faire terre.

La première maxime d'Epicure semble tendre vers cette idée de *cœur (ou corps) de la terre* : « L'être qui est heureux et immortel n'a lui-même, ni ne cause à qui que ce soit, aucune peine. Il ne fâche ni ne fait gré de rien : ces sentiments sont des marques de faiblesse »[334]. Ce cœur de terre ou cœur de pierre n'a rien de négatif dans son inhumanité. Il témoigne d'une indifférence presque extatique et résonne un peu comme ce fragment d'Euripide que note Marc-Aurèle dans ces *Pensées pour moi-même* : « Il ne faut pas s'irriter contre les choses, car elles ne s'en soucient pas »[335]. Et lorsque Marc-Aurèle écrit « Le bonheur, c'est de posséder un bon géni, ou une bonne raison. Que fais-tu donc ici imagination ? Va-t'en, par les Dieux, comme tu es venue ! Je n'ai pas besoin de toi. Tu es venue, selon ta vieille habitude ; je ne t'en veux pas ; seulement, retire-toi »[336] nous comprenons que cette « imagination » est le *dans*. La géopoétique est alors ce « va-t'en » non pas pour qu'un retour d'autre chose puisse se faire ou pour qu'un voile qui cachait une vérité soit ôté, mais bien pour que le *avec* (du *avec la terre*) puisse *ne pas arriver.* Cette autre chose qu'un retour ou une vérité qui se révèle est autre chose d'incompréhensible et, en ce sens, quelque chose d'inhumain, justement parce qu'il n'a pas de *dans*. C'est ainsi que ce *avec la terre*, ce *faire terre*, n'est pas du domaine de ce qui arrive. Osons ici relever quelques mots d'Alexandra David-Neel sur la Prâjnapâramitâ : « La Prâjnapâramitâ affirme : Ce que vous tenez pour être votre vie est un rêve. Toutes les images mentales et matérielles tissées autour de votre ‘’moi’’ de rêve, perceptions, conceptions, sont des produits de l'imagination. Au cauchemar il n'est qu'un remède : le réveil. Réveillez-vous. Et ne chercher pas à imaginer ce que sera le réveil, car les traits sous lesquels vous vous le dépeindriez seraient empruntés à des idées, à des souvenirs appartenant au domaine du rêve »[337]. Nous ne cherchons pas ici à savoir si le *sens de la terre* de la géopoétique est « l'éveil » de cette philosophie bouddhiste. Ce qui nous

334334 Epicure, *Maximes*, Babel 1993, p. 9.

335335 Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, GF Flammarion, 1992, Livre VII, XXXVIII, p. 106.

336336 ibid., Livre VII, XVII, p. 102.

337337 Alexandra David-Neel, *La connaissance transcendante*, Editions Adyar, 2000, p. 56.

intéresse est cette impuissance, par le manque de moyen ou de médium (si nous pouvons le dire ainsi), pour saisir, atteindre, savoir ce qu'est cet éveil parce que justement il n'y a pas de chemin et pas de clef possible, peut-être parce que cet éveil *n'est pas sans non plus n'être pas*. Le *avec* et le *ne pas arriver* du *faire terre* appartiennent à cette étrangeté.

2- L'in-création.

Relevons ces mots d'Herman de Vries dans *Les choses mêmes* :

« je me suis intéressé plus précisément aux lois du hasard, et <…> j'en suis finalement revenu aux choses qui m'entouraient, car elles constituaient une bonne représentation des lois qui conduisent le devenir des choses. c'est cela toujours que je recherche avec les sanctuaires que je fais aujourd'hui, par lequel j'exerce une forme de respect, presque religieux, pour le monde naturel. dans le passé, en europe comme chez certains indiens d'amérique du sud, les gens constituaient des espaces dévolus à la nature, des réserves, des endroits qu'ils préservaient de la chasse et de la cueillette. mes sanctuaires sont simplement des enceintes complètement closes par un mur ou une barrière : à l'intérieur, on trouve la vie sauvage, la vie intouchée. c'est tout le processus de la nature qui se trouve là. voyez le paradoxe aujourd'hui : à l'extérieur tout est cultivé, alors qu'à l'intérieur, c'est la vie sauvage. »[325] (figure 25) « l'aménagement d'un sanctuaire, la plantation d'un arbre sacré, la délimitation d'un bois sacré sont des actes conscients, des actes qui peuvent amener une prise de conscience. ce ne sont pas des actes symboliques, ils sont concrets, ''expérimentables, palpables, visibles, ''olfactibles''. touche l'arbre, embrasse-le ! mon intention n'est cependant pas de faire revivre de vieux cultes. mon travail consiste à rechercher l'unité de toute vie, de toute existence, et à faire connaître et vénérer cette existence. la grille autour du sanctuarium de stuttgart protège l'espace intérieur de l'intervention de l'homme. cet espace intérieur était vide. lentement, la nature montre sa force et sa beauté, et remplit de vie l'espace vide. »[326] « ce furent des missionnaires chrétiens qui, d'abord en europe puis dans le monde entier, cherchèrent à mettre fin aux coutumes païennes. au nombre de ces coutumes figurait l'adoration des sources, des fleuves, des arbres, des bois. ces coutumes religieuses furent évincées par la foi chrétienne. »[327] « lors de visites au népal, j'ai constaté qu'il n'existe plus dans la vallée de Katmandu que trois petites forêts (pushu patinath, vajravahini, swajambunath).

325 Herman de Vries, *Les choses mêmes*, Ed. reConnaître, réserve géologique de haute provence, musée départemental de Digne, 2001, p.30-32.

326 Ibid., p. 46.

327 Ibid., p. 40.

elles ont subsisté en dépit de l'intense exploitation du bois, parce que leur rôle culturel les a toujours préservées et les préserve encore aujourd'hui. <…> il y aurait aussi presque partout dans le monde des arbres sacrés. ces arbres étaient vénérés en tant que tels ou parce que des nymphes, des esprits, des dieux les habitaient. »[328] « la vénération d'arbres et de bosquets sacrés dans la grèce antique est attestée par des sources écrites. on peut ainsi lire dans l'histoire naturelle de pline : ''et pour nous, les statues où brillent l'or et l'ivoire ne nous inspirent pas plus de vénération que les bois sacrés et leur silence même''. »[329]

Ce « respect » du « sauvage » sans « actes symboliques » ni recherche de « faire revivre de vieux cultes » nous fait réfléchir sur « ces coutumes < où > figurait l'adoration des sources, des fleuves, des arbres, des bois » pour leur « silence même ». Ce respect signifie : n'ajouter rien de plus et même pas nous-mêmes. Comment la rencontre peut-elle être encore possible sans nous ? De Vries parle d'actes « expérimentables, palpables, visibles, ''olfactibles'' ». Faut-il donc sentir, voir, toucher sans être présent à cela, comme absent de nous-mêmes, délivré du « rêve » qu'évoque David-Neel donc aussi délivré de l'imagination de ce que pourrait être cet hors du rêve : pas de dans, pas de hors ? Les sanctuaires d'Herman de Vries avec ces murs, barrières, ces limites, ne changent pas l'extérieur en intérieur ou l'intérieur en extérieur mais donne un sens à ce paradoxe de sentir sans nous, sentir sans personne pour sentir mais aussi sentir sans non plus devenir ce que nous sentons car ce ''nous'' échappe aussi à tout devenir : il ne devient pas un autre car il perd l'autre en même temps que lui-même. Et « touche l'arbre, embrasse-le ! » ne signifie pas qu'il faille ''sentir comme'' cet arbre de la même manière que *faire terre* n'est pas ''faire comme la terre''. Le sanctuaire ou bois sacré invite à toucher l'arbre libéré de lui-même et libéré de nous-mêmes parce que nous sommes entrés dans un lieu libéré du *dans*, entrés sans entrer car sans porte parce qu'une porte sans porte pour le hors du dans n'est pas hors du *dans* puisque le hors du *dans* n'a pas de *hors* non plus.

Malraux nous dit qu'avec le développement de l'art au cours des siècles l'« artiste a créé les images de Vérité comme l'homme a créé les dieux et le monde qu'ils éclairent »[330] mais « la statue sacrée est une figure délivrée de l'apparence comme le

328 ibid., p. 42.

329 Ibid., p. 44.

330 Malraux, *Le Surnaturel*, Gallimard, 1984, p. 25.

temple est un lieu délivré du monde qui l'entoure »[331]. Ce « lieu délivré du monde qui l'entoure » n'est pas hors du monde. « Respecter », c'est ne rien imaginer, ne rien créer, aucune « images de Vérité », aucun « dieux », aucun « monde ». Le « rêve » dont parle David-Neel est cette Vérité qu'évoque Malraux : ce réel comme monde où tout est dans le monde ; le créé. Un « lieu délivré du monde qui l'entoure » est un lieu de l'étrange, un lieu de « respect » de ''l'étrangéité'' où nous ne recevons pas les choses comme étranges car le ''comme'' est de trop tout comme le ''recevoir''. Nous respectons l'in-recevabilité, in-recevable parce qu'intouchée et non pas intouchable. Le respect de l'étrange nous laisse tomber.

Arrêtons-nous ici sur cet extrait de Nietzsche dans la <u>*Naissance de la tragédie*</u> : « L'extase de l'état dionysiaque, abolissant les entraves et les limites ordinaires de l'existence, comprend en effet un moment léthargique, où s'évanouit tout souvenir personnel du passé. Entre le monde de la réalité dionysienne et le monde de la réalité journalière se creuse un gouffre de l'oubli qui les sépare l'un de l'autre. Mais aussitôt que réapparaît dans la conscience cette quotidienne réalité, elle y est ressentie comme telle avec dégoût, et une disposition ascétique, négatrice de la volonté, est le résultat de cet état. < C' > est la vraie connaissance <…> qui anéantit toute impulsion, tout motif d'agir <…> chez l'homme dionysien »[332]. Agir est alors nier, nier l'étrange, l'inhumain, nier Dionysos. Ce moment léthargique signifie ne pas lier, donc ne pas lier à nous et rejoint la notion de respect d'Herman de Vries avec ses bois sacrés. Si l'art fait danser Dionysos c'est qu'il laisse danser l'étrangeté, l'inhumain et ne crée pas, au contraire, il fait arriver l'intouché, l'incréé, donc, ne le fait pas arriver car les choses arrivent dans le monde et non pas dans ce « lieu délivré du monde qui l'entoure », ce lieu de l'étrange, dans la *terre*, dans le *où ?*. La géopoétique ne cherche pas à faire tomber les choses dans ce lieu de l'étrange, ni ne révèle leur étrangeté dissimulée derrière des apparences, parce que justement rien n'arrive. L'étrange n'arrive pas, ne vient pas jusqu'à nous, ne nous touche pas (souvenons-nous du Snark). Le poète ou l'artiste n'a pas une sensibilité spéciale des choses et son but n'est pas de nous transmettre cette vision des choses. Mais il se passe bien quelque chose, quelque chose qui ne se passe pas et pas non plus ne se passe pas et nous voyons bien que la langue s'y perd. Ce que donne l'artiste ou le poète il le donne et le spectateur le reçoit mais ce n'est pas là (et c'est aussi là) où l'étrange *n'a pas lieu*.

331 Ibid., p. 20.

332 Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Livre de poche n°4625, 1994, p.78-79.

Lisons ces quelques pages de Jean Cocteau issues du *Potomak* (en annexe, pages 68 à 72) lorsque l'Eugène est sorti du buvard : « Tout à coup : L'EUGÈNE »[333]. Lorsque l'Eugène est arrivé, il était bien là, Cocteau l'a bien vu mais ne l'a pas imaginé. Lorsque l'Eugène était là il était bien déjà arrivé mais l'arrivée de l'Eugène n'a bien *pas eu lieu* ailleurs que dans le buvard. Cocteau n'a pas lu une tâche comme un Eugène. C'est comme si l'Eugène était déjà Eugène avant d'être une tâche, mais pas ailleurs que dans cette tâche, sauf que son rapport avec cette tâche n'était pas un *dans*, comme si le buvard n'était pas un lieu d'être possible pour l'Eugène et l'encre son médium, son moyen d'être. Toute explication paraît veine car c'est une explication qui trouble au lieu d'éclairer. L'explication, elle, se donne et se reçoit, mais elle ne donne pas l'explication et pourtant… quelque chose *n'a pas lieu* (sans que ce ne soit pas non plus son absence qui se donne, qui ait lieu).

Jean Jacques Wunenburger nous dit ceci : « Dans un second temps on doit se rendre alors à l'évidence que l'imagination cosmophore, qui triomphe de l'objectivation du monde extérieur, abandonne également la position en creux de la subjectivité. Imaginer n'est plus laisser la subjectivité envahir les choses, mais au contraire reconnaître dans les choses les plis du psychisme. Les figures imaginales, plus qu'imaginaires au sens habituel de représentations irréelles et fictionnelles, ne sont pas inventées par le sujet, mais extraites du monde pour être approchées dans leurs linéaments, leur logique serpentine, leur morphologie secrète. Dès lors l'imagination ne superpose pas au cosmos ses propres œuvres, ses fantasmagories, mais se laisse entraîner par les structures matérielles pour les porter à leur assomption totale. »[334] Le sujet n'invente pas mais « se laisse entraîner par les structures matérielles » et « leur morphologie secrète », en somme, par la terre, par l'étranger, comme emporté par la danse de Dionysos. Il « porte » la chose « à < son > assomption totale » comme dans le « moment léthargique » dont parle Nietzsche, c'est à dire sans lui, avec le « respect » dans le sens où de Vries emploie ce mot : in-touché. Recevoir sans soi-même pour recevoir n'a alors plus rien de contradictoire dans sa contradiction même. C'est ce que nous évoque ces mots de Roger Caillois dans *L'écriture des pierres* : « C'est que les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention ni talent ni industrie, rien qui en ferait une œuvre au sens humain du mot, et encore moins une œuvre d'art. L'œuvre vient ensuite ; et l'art ; avec, comme racines

333 Jean Cocteau, *Le Potomak*, 1913-1914, Ed. Passage du Marais, 2000, p.67.

334 Jean Jacques Wunenburger, *Le désert et l'imagination cosmo-poétique*, Colloque de Nîmes, *Géographie de la culture-espace, existence, expression*, octobre 1991.

lointaines, comme modèles latents, ces suggestions obscures, mais irrésistibles »[335]. Il faut un non-agir pour non-créer et recevoir sans nous. Donc il ne s'agit pas vraiment de recevoir mais bien d'un état de non-réception et de non action. Recevoir l'étrangeté n'est pas la recevoir. « L'œuvre vient ensuite » mais ensuite de quoi ? De quelque chose qui ne s'est pas produit et en même temps qui ne se garde pas comme non-produit, comme quelque chose qui ferait autre chose que se produire, qui se garderait dans son mystère, dans son retrait, dans sa distance. Non, cet ''ensuite'' n'est pas un ''après'' d'un avant. Nous ne pouvons pas passer du recevoir-sans-nous au recevoir. Si c'est une part d'étranger de nous-mêmes qui reçoit, nous ne pouvons pas faire passer quelque chose de cette part étrangère jusqu'à nous-mêmes. Avec l'étrange, il ne s'agit pas de passer. Roger Callois ne nous dit pas que la pierre passe d'un état de non-œuvre à celui de l'œuvre. Cet « ensuite », s'il part de *où ?* n'en part pas et n'arrive pas car il était déjà non pas déjà arrivé avant de partir mais déjà *non-arrivé* avant même de *non-partir*. Nous ne projetons pas « une œuvre au sens humain du mot » dans ce qui n'en est pas comme J.J. Wunenburger nous disait que « l'imagination ne superpose pas au cosmos ses propres œuvres, ses fantasmagories, mais se laisse porter par les structures matérielles pour les porter à leur assomption totale ».

Voici quelques photographies prises lors d'une promenade sur les rives de La Bléone à Digne-les-Bains en septembre 2009 où nous pouvons nous laisser porter, émerveillés par cette écriture de l'eau, de la terre ou des pierres (figure 26). Ces quelques lignes de Philippe Jaccottet évoquent une « morphologie secrète » : « Les lignes du râteau peignent la terre, la rident comme une eau. Il faut les tracer quand celle-ci n'est pas trop sèche, sinon de la poussière s'élève et envahit la maison, se déposant sur les tables, les livres, les flacons. Des moines, en Extrême-Orient, ont créé des jardins de méditation à partir de ces lignes et de quelques pierres. Cela ne me surprend pas, car les dessins du râteau produisent une sorte d'apaisement intérieur, un sentiment de plénitude silencieuse. Pourquoi ? Ai-je coiffé la terre comme je coiffe encore quelquefois mon enfant, qui n'est plus une enfant ? Ce travail facile, ces gestes qui s'accommodent de la lenteur et de la distraction, brisent la mince écorce que la chaleur avait rendue imperméable, opaque ; on voit de nouveau la matière plus sombre, intime, vivante de la terre. Celle-ci c'est rouverte en même temps qu'elle s'est ordonnée. Ressemblerait-elle à ces persiennes qui laissent passer la lumière en la striant ? Je ne sais trop. Sans doute faut-il plutôt penser à des ondes, à la vibration d'une voix, à l'écriture d'un chant… On aurait fait apparaître un chant à la surface de ce sol qui nous porte et nous recevra ; une fois que c'est achevé, comme devant une surface de neige fraîche, on hésite à y marquer son pas. »[336]

335 Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, 1970, Ed. Skira Les sentiers de la création Champ Flammarion, 1981, p.6.

336 Philippe Jaccottet, *Beauregard*, p. 21-22.

Dans les *Considérations premières* des *Cahiers de Géopoétique*, Kenneth White note ceci : « Novalis <…> parle, au début des *Elèves de Saïs*, d'une *écriture de la terre* : '' Cette écriture chiffrée qu'on rencontre partout, sur les ailes, sur la coquille d'œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux et les pétrifications, à l'intérieur et à l'extérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les lumières du ciel »[337]. L'in-touché du travail d'Herman de Vries sur le « respect » pose bien le problème de la création dans son refus même, dans le *ne pas avoir lieu*. Si nous nous penchons plus précisément sur le préfixe ''in'', nous constatons que son étymologie latine nous donne deux sens : ''dans'' et ''privé de''. *Privé de* toucher et *dans* le toucher se rejoignent tout comme *privé de* création et *dans* la création avec l'in-création. Alors, dire qu'ici n'a pas lieu quoi que ce soit mais l'impossibilité d'avoir lieu s'in-produit, s'in-crée, déplace le problème de l'œuvre comme objet dans celui de l'œuvre comme lieu et dans celui du lieu de l'œuvre, et surtout sans qu'il s'agisse du lieu d'être, mais du lieu sans là, l'impossibilité même du là.

Quittons à présent les bois sacrés d'Herman de Vries pour nous pencher sur les *Blocs-sculptures* et le *Zéro mètre* de Paul-Armand Gette. Relevons d'abord quelques passages du livre *Carnets de commande publique* : « Les blocs ne sont pas des ''colossoï''. Depuis que je les utilise, j'ai plusieurs fois entendu formuler une interprétation que je récuse. Ils sont sculptures et non statues, donc pas ''colossoi'' ; ils sont magma refroidi, liquide solidifié ; confondre ce froid minéral avec celui de mort animale est une erreur de lecture. Certains sont matières noires comme l'étaient les Calcinations, mais contrairement à celles-ci ils n'ont jamais, quand ils sont seuls, d'autre titre que le nom du lieu de prélèvement ou de la roche qui les constitue. N'étant pas doubles, ils sont doublement eux-mêmes et ne remplacent rien. 19 septembre 1988. »[338] (figure 27) « Aujourd'hui alors que l'opaque redevient un facteur à prendre en compte, que la masse est incontournable bien que l'objet le soit, l'invisibilité n'a jamais été plus évidente, ce n'est plus celle de l'objet mais de la sculpture. C'est le repère qui fuit créant le surcroît de distance rendant la sculpture invisible et sa définition hégélienne à revoir. Le bloc est sculpture sans être représentation, il confronte à une contradiction spatiale, c'est un autre toucher du modèle, par contre c'est le mot qui est projeté loin de ce qu'il désigne, cet intervalle, cet entre-deux, cette béance est partie de l'œuvre, elle lui

337 Kenneth White, *Considérations premières* des *Cahiers de Géopoétique*, 1990.

338 Paul-Armand Gette, *Carnets de commande publique*, Editions du Regard, 1997, p. 70.

confère insolence et supplément d'espace. La sculpture d'occupante modeste devient territoire. Paris, mars 1988. »[339] (figure 28) La « notion de ''cadrage d'espace'' <…> est utilisée à propos de sculptures qui délimitent une portion d'espace ''sans créer une obstruction visuelle''. Cette problématique est au centre de la réflexion que Paul-Armand Gette mène sur la sculpture dès lors que celle-ci ne se donne plus la statuaire pour objet : ''Précédemment nous avions choisi la transparence et le plat pour répondre à ce questionnement, empruntant notre thème général au minéral, et plus précisément à sa quintessence, le cristal, nous ouvrant ainsi un chemin qui passait entre la représentation et ce qui est si improprement nommé ''abstraction''. Le choix de la transparence répond à ''la recherche d'un point qui se situerait avant l'invisibilité'' ; il est inspiré par une volonté d'allègement de la sculpture qui ne se sépare pas d'une position critique ''vis-à-vis de la lourdeur d'une partie de l'art fabriqué en fonction de l'institution'' et vis-à-vis du ''système vicieux'' qui aboutit à une telle démesure. Le projet de Vassivière se situe dans la logique de cette démarche ; plus précisément il illustre à l'intérieur de cette logique le passage d'un ''art où l'opaque redevient un facteur à prendre en compte'' et ''où la masse est incontournable bien que l'objet le soit''. L'invisibilité recherchée n'est plus celle de l'objet en lui-même mais celle de l'objet en tant que sculpture. Comment y parvenir ? Selon la méthode qui caractérise les activités de Gette : en perturbant les repères. C'est alors ''le repère qui fuit créant un surcroît de distance, rendant la sculpture invisible''. »[340] (figures 29, 30, 31)

Ces « sculptures et non statues » qui n'ont « d'autre titre que le nom du lieu de prélèvement ou de la roche qui les constitue » « ne remplacent rien » car ils ne sont pas autre chose, ni un lieu, car ils sont privés de lieu c'est à dire que le lieu n'est plus un *dans*. La sculpture « devient territoire » et « traversable par le regard », « invisible ». La délimitation d'un espace traversé par le regard qui ne se pose pas et le bloc de pierre qui arrête le regard pourraient paraître opposés. Avec le *Bloc-sculpture* il n'en est rien. Fabien Faure écrit qu'un « *Bloc/sculpture* est un point aveugle, une discontinuité spatiale »[341]. C'est qu'il n'arrête pas le regard dans le sens ''le faire se fixer sur telle chose'' et dire

339 Ibid., p.60.

340 Ibid., Françoise Clédat, p. 15-16.

341 Fabien Faure, *Un monde diffracté, ici, Marseille*, février 2005, in Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique*, Fage éditions Musée Gassendi, 2005, p. 83.

‘’regarde !’’ mais arrête le regard dans le sens de ‘’faire autre chose que voir’’. Cette « discontinuité spatiale » est un espace ici qui n’est pas vu comme un *là* (comme un ‘’ici se trouve ce bloc’’). Il est l’impossibilité du *là* de l’espace comme le *Zéro mètre* est tout le contraire d’une mesure, d’un repère. Le *Zéro mètre* est l’impossibilité du là car il ne peut pas se fixer comme un point par rapport à un autre. Que le bloc soit dans une cours d’hôtel (figure 32) ou dans sa montagne (Volvic) il n’a de là que parce que quelqu’un lui en donne un par son regard et même par le lieu de son regard. C’est le regard qui place. Le bloc dans la cour d’hôtel ne nous transporte pas dans sa montagne où il a été extrait mais les deux lieux (la cour d’hôtel et la montagne) tombent *où ?*, c’est à dire tombent, ne s’arrêtent pas quelque part car aucun regard ne les arrête. Le regard a perdu son action d’arrêter. Le spectateur ne porte pas son regard. L’œuvre (et non pas le bloc) lui *tombe* le regard au lieu de le lui fixer. L’artiste, avec l’œuvre, ne crée rien mais nous emmène avec lui, non pas dans une situation, car il ne crée pas non plus une situation, il ne crée pas la tombée car elle est justement ce qui ne peut être créé car elle est ce qui ne se produit pas, parce qu’elle n’a pas lieu. L’impossibilité d’avoir lieu s’in-crée.

3- Immobilité.

L'artiste alors ne nous amène pas, il immobilise. Il ne nous immobilise pas et n'immobilise pas quoi que ce soit mais immobilise tout court. Le *faire pierre* de la géopoétique a quelque chose de cette étrange immobilité.

Dans le recueil de poèmes *Extraits du corps* de Bernard Noël ce *faire pierre* devient un *faire terre* : « La terre s'affaisse dans mon corps. Je suis la terre et l'affaissement de la terre. L'œsophage est le centre immobile de ce glissement. Il n'y a plus ni squelette ni nerfs. Je vois sans voir. La souffrance gîte dans les lézardes qui traversent ce lent éboulement, mais elle ne fait pas mal. »[342] Cet affaissement de la terre dans le corps est bien plus une immobilité qu'un mouvement car le corps est en même temps la terre et son affaissement. Il n'y a plus de différence entre le corps et la terre et le mouvement n'est pas à vide mais les choses se meuvent à vide, s'immobilisent comme si le mouvement même n'existait plus. Revenons ici à la phrase de Claude Romano « L'événement est pure ''mobilité'' – sans rien qui *se meuve* »[343]. Le *faire pierre* ou *faire terre* ne marque pas cette « pure ''mobilité'' » mais une immobilité où tout se meut à vide au lieu que cela soit le mouvement qui soit à vide. La nuance est presque imperceptible mais néanmoins demeure (ou peut-être fait autre chose que demeurer mais n'allons pas trop vite). Nous allons tenter de la saisir tout au long de notre réflexion sur cette étrange immobilité du *faire pierre*.

a) Solitude

Commençons par ce texte de Jean-Jacques Wunerburger : « l'univers géologique est l'opposé de l'univers végétal et animal, c'est-à-dire des manifestations de la croissance, de la fécondité, de la vitalité. L'expérience du minéral nous confronte à une dénudation de la nature, à l'inversion des formes du vivant. Champs de pierres, sables, rochers sont autant de manifestations d'une terre ''pelée'', écorchée, qui a perdu sa couverture végétale, le manteau de son biotope, qui sépare les profondeurs du sol du ciel. Le minéral est à la fois la trace d'une violence, celle qui par le vent, la pluie, a érodé la terre, l'a mise à nu, et la mise au jour d'une fondation, celle de l'inertie de la matière qui s'oppose au cycle incessant de génération et de corruption qui caractérise le végétal et

342 Bernard Noël, *Extraits de corps*, Editions Unes, 1988, p.20.

343 Claude Romano, *L'événement et le monde*, PUF, 1999, p.1.

l'animal. Le géologique est inséparable d'une régression vers un proto-espace, vidé du grouillement des formes vivantes. <…> Faire halte dans l'univers des pierres, s'y retirer, c'est à l'inverse se défaire de toute volonté humaine, éprouver jusqu'à l'oppression un espace informe, chaotique, un vide angoissant qui vous fait perdre tous les repères intérieurs. L'espace des pierres et du désert nous fait alors approcher de la mort, de la minéralisation, de la décréation de soi. Le reflux de la vie extérieure s'accompagne d'une hémorragie de la vie intérieure. On se vide, on s'éternise dans la morne répétition, on se fossilise. La décréation de soi, qui est aussi une mortification, devient ainsi propice aux vertiges, aux délires, aux embrasements des sens. <…> Le cosmos minéral entre dans la sphère géo-poétique dès lors que se développent une nouvelle perception, un nouveau regard, une nouvelle ouïe, un nouveau toucher. Alors les pierres deviennent des paroles, des visages, des organes, d'abord étrangers, étranges, puis progressivement apprivoisés, des êtres proches, familiers, des statues, des totems, des châteaux, des villes, bref un monde qui nous reçoit, un espace que l'on reconnaît. Alors seulement nous consonons, compatissons avec la nature, qui à son tour nous réunit à elle, nous fait participer à sa vie intérieure. <…> Ainsi il semble bien exister une expérience particulière du cosmos, à travers laquelle l'être rompt les amarres avec son Moi et accède à une transfiguration de soi. Elle ne réside pas cependant ni dans une surcharge fictionnelle qui viendrait arracher la Nature à sa platitude pour la revêtir des emblèmes de l'esprit, ni dans une auto-disparition de l'être qui s'oublierait dans une extase, qui s'anéantirait dans les formes et les forces sublimes de la Nature. L'imagination cosmo-poétique ouvre au contraire ici sur un espace innommable, une véritable u-topie, qui échappe aux identités aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur, du psychisme que du physique. Par elle l'être se fait Monde, le sujet se spatialise, re-joue tous les lieux pour accéder à un sans-lieu archaïque. Alors seulement il peut découvrir, sous l'épaisseur de sa subjectivité, une naturalité primordiale où vibre l'existence originaire. »[344]

Le « on se fossilise » retient notre attention. Notons d'abord ce passage extrait du livre *Le champ des signes* de Roger Caillois pour éclaircir les propos de J.J. Wunenburher dans notre question du *faire pierre* : « Je traite les pierres avec déférence, mais en minéraux insensibles qu'elles sont et demeurent. Je tiens les fables pour fables, avec prudence, l'incertitude et l'incrédulité qu'elles commandent. Plus d'une fois, cependant, il m'est arrivé de penser qu'il convenait aussi de regarder les pierres comme des sortes de poèmes et de chercher en revanche dans les fictions la pérennité des pierres, leur inébranlable signification, c'est à dire d'essayer de réunir par quelque biais même ténu les parties disjointes et contrastées de notre indivisible univers. »[345] Ce respect du minéral est dans l'affirmation de cette insensibilité des minéraux et dans le fait qu'il ne voit pas des fictions dans les pierres mais que cette pérennité, cette poésie, de la pierre peut être

344 J.J. Wunenburger, *Le désert et l'imagination cosmo-poétique*, Colloque de Nîmes, octobre 1991, Géographie de la culture-espace, existence, expression.

dans les fictions (et dans le monde). Cette « expérience particulière du cosmos » qui « ne réside pas cependant ni dans une surcharge fictionnelle qui viendrait arracher la Nature à sa platitude pour la revêtir des emblèmes de l'esprit, ni dans une auto-disparition de l'être qui s'oublierait dans une extase, qui s'anéantirait dans les formes et les forces sublimes de la Nature » rejoint cette « déférence » de Roger Caillois qui refuse de projeter une fiction, de se projeter donc, dans la pierre mais à la place veut voir, dans l'espace qui nous entoure, cette pérennité des pierres. Alors l'espace prend corps, notre corps, comme un corps espace, un minéral. La minéralité est ce corps-espace. Mais, s'il y « vibre l'existence originaire » ne revenons-nous pas au « grouillement des formes vivantes » ? Ne sommes-nous pas là encore dans une logique : avant, inertie de la matière puis création de la vie dans la négation de cette inertie ? C'est ici encore que revient cette « pure ''mobilité'' », cette vibration, ce souffle, à l'image du souffle de l'homme, à l'image de la vie (« esse ne signifie au fond que respirer » nous disait Nietzsche). Cette immobilité où tout se meut à vide n'est pas le contraire de la pure mobilité où rien ne se meut, elle est autre chose, comme le « on se fossilise » que nous avons relevé n'est pas une « inertie de la matière » opposée au « grouillement des formes vivantes ». Le corps-espace du minéral n'est pas « pure ''mobilité'' » mais son immobilité n'est pas ''pure'' immobilité. Notons ses mots de Gilles Plazy dans sa préface du livre *Un monde Ouvert* de Kenneth White : « Tout commence à ce moment où la conscience se retourne sur elle-même et jouit de sa lucidité, qui se confond avec le vide dans une candeur incandescente »[346]. Vide et lucidité… nous n'en dirons pas plus tout de suite pour en savourez la « candeur incandescente ». Disons simplement qu'ils amènent notre pensée au sentiment de solitude ; solitude des terres glacées, solitude de la montagne, solitude de l'intranquillité.

Dans *Le livre de la montagne, Essai d'une esthétique du paysage*, l'alpiniste Paul Guiton écrit : « Et de nouveau je m'interroge ; que suis-je venu demander au paysage et à la nature ? Qui a donné à l'autre ? Est-ce le paysage qui m'a tout donné ; ou bien est-ce moi qui ai donné à ces masses, à ces lignes, à ces couleurs un sens qu'en elles-mêmes elles ne sauraient avoir ? Cette dernière position est cruelle. C'est celle de l'idéalisme pur, du plein subjectivisme. Il m'est impossible de sortir de moi, de connaître les choses pour ce qu'elles sont et comme elles sont véritablement. Ma vue trompeuse, cette vue que Léonard avait proclamé *il più degno senso* et qui, par curieuse transitions, devient selon

345 Roger Caillois, *Le champ des signes, Récurrences dérobées : aperçu sur l'unité et la discontinuité du monde physique intellectuel et imaginaire ou premiers élément d'une poétique généralisée*, 1978, Hermann Editeurs des Sciences et des arts, 2008, p.7.

346 Kenneth White, *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 8.

Berkeley l'agent principal de l'isolement de mon moi, ne ferait que tisser, avec les éléments perceptibles de la nature, des tapisseries aux belles images pour orner la geôle d'où, quoi que je fasse je ne m'évaderais jamais. D'ailleurs comment m'évaderais-je ? Je ne saurais aller nulle part. Ma geôle est en effet la seule existence dont je sois sûr, mon seul univers, et la nature même. »[347] « Cependant, ce problème de la description qui de prime abord paraît banal nous amène à des réflexions fort troublantes. Je me place comme observateur en face d'un paysage. Et aussitôt il y a lutte, lutte terrible entre cette réalité de nature et moi. Quel en sera le résultat ? Y aura-t-il, par description pure, intégration complète faite par moi de ce paysage considéré en une immobilité qui le met hors du temps, et par conséquent de la vie ? »[348] Nous voici dans le problème de cette étrange immobilité qui ne nous immobilise pas et n'immobilise pas non plus quelque chose d'autre. Car la question « Qui a donné à l'autre ? » est la même que la question '' Qui immobilise l'autre ?''. Il faut sortir de ce système car si nous sommes immobilisé, nous ne pouvons plus ressentir cette immobilité et si c'est nous qui immobilisons, nous ne faisons que projeter une fiction d'immobilité. Quand l'immobilité a lieu elle n'a pas lieu, elle a raté, elle est manquée, car soit c'est une fiction, soit elle va jusqu'à ne même plus être le *hors de nous*. Notre part de *hors de nous* est manquée aussi. Alors nous sommes pierre mais ne faisons pas pierre. Nous sommes pierre dans une sorte de mystique, nous devenons pierre, nous sommes *dans* la pierre et il n'y a là qu'un déplacement du ''je'', un ''comme nous mais pas nous''. Ce que les choses sont, elles le sont « véritablement », mais lorsqu'elles font autre chose qu'être voilà que l'étrange les habite autant qu'il nous habite car nous sommes tous deux, non pas dans cet espace de l'étrange, mais, avec un espace où nous ne pouvons pas y être, où nous ne pouvons pas être dans, et qui pourtant nous possède paradoxalement en nous laissant tomber : nous ne sommes plus et les choses ne sont plus. Il n'y a plus d'autre, plus d'identité comme ce que ressent le personnage le narrateur du journal de Fernando Pessoa, dans *Le livre de l'intranquillité* : nous sommes autant personne que ces choses le sont. Et c'est bien cela le sentiment de la terre, cette appartenance, lorsque nous ne nous appartenons plus et n'appartenons plus à personne car nous n'appartenons pas non plus à la terre ou à l'univers car pour appartenir à quelque chose il faut être quelqu'un ! Mais nous reviendrons plus en détails sur les textes de Fernando Pessoa tout à l'heure. Plus d'appartenance cela signifie qu'il ne reste même pas le « appartiennent à elles-mêmes » des choses de la Libre Etendue de Heidegger, même pas la possibilité de gésir. L'étrange immobilité du faire pierre c'est tomber, tomber nulle part, qui n'est même pas tomber

347 Paul Guiton, *Le livre de la montagne, Essai d'une esthétique du paysage*, Ed. B. Arthaud, 1943, p.47.

348 Ibid., p. 67.

dans le nulle part car le nulle part est encore un dans. Le ‘’je ne m’évaderais jamais’’ de Paul Guiton nous dit bien que le ‘’je’’ ne peut pas s’évader car il ne peut pas échapper à son ipséité, le ‘’je’’ reste toujours en lui : ce n’est pas le ‘’je’’ qui tombe, qui pénètre ailleurs, dans un autre monde, une autre vision, un autre sentiment, un autre rapport au monde, le ‘’je’’ sera toujours dans le rapport car toujours ‘’dans’’. C’est une autre partie de nous, une partie qui est extérieur à nous qui tombe *où ?* sans l’action d’y tomber, qui tombe indéfiniment car sans espace ni temps pour y tomber. Le corps-espace du minéral s’il n’a pas d’espace et de temps où tomber, n’est pas non plus lui-même espace et temps, support du monde, de l’univers, de l’inertie de la matière ou de sa profusion, de la fiction. Il ne crée rien et en lui rien ne se crée. La vie comme le monde le laisse abandonné. Personne donne à l’autre parce qu’il ne s’agit pas de donner mais bien d’abandonner.

Et c’est là qu’intervient le danger. L’alpiniste s’abandonne au danger comme si la montagne frôlait sa mort. L’alpiniste n’est pas seul face au danger, face à l’immensité de la montagne, face à sa propre mort, mais seul parce que sa propre mort l’a abandonnée, le monde l’a abandonné et la montagne le tient dans cet abandon même. L’ « âpre joie des ascensions faites par mauvais temps, ces coups le plus souvent imprévus, restent parmi les plus chers souvenirs de montagne. Le brouillard enveloppe tout, le haut et le bas. Le monde a disparu. Il ne reste que ce peu de roche à laquelle je me cramponne. Je ne l’en aime que davantage. Parfois, la brume s’écarte, et elle me dévoile un mont inconnu, des perspectives, des retraits, des couloirs qui seraient sans relief par temps clair. Puis la brume va et vient, elle se referme, elle engloutit toute la cordée. Le sommet est là-haut, vers la droite, au bout de cette arrête ; et de n’avoir nul point fixe, nul repère, donne à cette unité de temps que j’ai dite quelque chose de compact et de résistant »[349]. Les « courses solitaire en montagne ont pour moi bien de l’attrait. C’est que je suis loin d’y être renfermé en moi. Au contraire, c’est le moment et l’endroit où j’en peux le mieux sortir pour regarder efficacement le monde extérieur. Comment donc voulez-vous que je me sente seul, alors que je suis aussi intensément occupé ? Au cours de l’étape, jamais moi tout seul ; mais les choses et moi, et davantage les choses que moi. <…> Je n’ai pas le temps de me trouver seul »[350]. « Nietzsche dont l’inquiétude provenait surtout de ce qu’il ne se résolvait pas à se rendre à des conclusions qu’il admettait sans que son orgueil lui permît d’y adhérer en toute simplicité de cœur, déjà il notait, il y a plus de cinquante ans : ‘’Début d’août 1881 ; à Sils Maria, 6000 pieds au-dessus de la mer et plus haut au-dessus de toutes les choses humaines… A 6000 pieds par-delà l’homme et le temps… Je

349 Ibid., p. 207-208.

350 Ibid., p. 216.

parcourais ce jour là la forêt, le long du lac de Silvaplana ; près d'un formidable bloc de rocher qui se dressait en pyramide, non loin de Surléi, je fis halte. C'est là que cette idée m'est venue''. Et plus explicitement : ''Je ne veux plus d'une connaissance qui soit sans danger : que toujours la mer insidieuse ou l'impitoyable haute montagne entoure le chercheur''. »[351] La solitude de l'alpiniste est une solitude où nous ne nous trouvons pas seul car ce n'est pas le ''nous'' qui est seul. Le ''nous'' ne se trouve pas tout court, parce que « le monde a disparu » et ne peut donc pas donner ou recevoir cette solitude. Ce ''nous'' est aussi « loin d'y être renfermé » (enfermé en lui-même) car « ce peu de roche » est tout ce qu'il reste et ne laisse pas de place au ''nous''. Alors, le ''nous'' n'a « pas le temps » de se poser quelque part, il est trop occupé à faire autre chose qu'être. Ces mots « les choses et moi, et davantage les choses que moi » ne marquent pas une concentration *sur* les choses dans un oubli de soi. Nous ne nous abandonnons pas à la rêverie ou à notre action mais c'est le monde qui nous abandonne, nous et les choses. Le temps ne s'arrête pas, non, c'est qu'il n'y a plus de temps pour s'arrêter. Et « je n'ai pas le temps de me trouver seul » parce qu'il n'y a plus de temps pour s'arrêter. L' « impitoyable haute montagne » est « par-delà l'homme et le temps ».

Voilà le « rendez-vous radical » de la géopoétique. Tout comme « l'impitoyable haute montagne » ce sont les terres de glace qui font écrire à Kenneth White ces mots :

« Isolement.
Etre avec la terre, rien qu'avec la terre.
Ailleurs, tous les pièges de la pensée, toutes les fantaisies de l'imaginaire.
Connaître un monde débarrassé de la fiction, des bavardages et des commentaires.
Le rendez-vous radical. »[352]

« Etre avec la terre, rien qu'avec la terre » c'est à dire sans notre solitude. Le « rendez-vous radical » de cette solitude sans notre solitude (parce que ce n'est pas *quelque chose* que nous rencontrons mais comme une sorte d'espace ou de silence ou d'immobilité mais dans lequel nous ne sommes pas *dans*), une solitude qui ne nous appartient pas, résonne (et non pas raisonne) comme ces autres mots de White « là est la mahàmudra » : « Lorsque l'esprit ne trouve plus aucun lieu où se fixer, là est la mahàmudra ». Où est la « mahàmudra » ? Dans les choses ? Non. En nous ? Non. Dans la rencontre de ce nous et ces choses ? Non. Dans quelque chose qui nous échappe ? Non.

351 Ibid., p. 161-162.

352 Kenneth White, *Le passage extérieur, Chronique orchestrée de l'île*, 4, dans *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 340.

Ni dans le « lorsque » ni dans le « aucun lieu », alors, entre les mots peut-être ? Dans le blanc ? Dans le silence ?

La vallée blanche

Peu de chose à voir dans cette vallée
quelques lignes, beaucoup de blanc
c'est une fin du monde, ou bien un commencement
peut-être le retrait des glaces du quaternaire

jusqu'à présent
nulle vie, nul bruit de vie
pas même un oiseau, pas même un lièvre
rien
que le vagissement du vent

pourtant l'esprit se meut ici à l'aise
avance dans le vide

respire

et ligne après ligne
quelque chose comme un univers
se dessine

sans trop vouloir nommer
sans briser l'immensité du silence
discrètement, secrètement

quelqu'un dit
je suis ici
ici je commence.[353]

Que dit ce texte ? Tout le contraire de ce que nous essayons de dire jusqu'à présent. Oui, mais, si nous nous intéressons plutôt à, non pas ce qu'il ne dit pas car dit comme cela nous en revenons au même point, mais plutôt à autre chose que ce qu'il dit ou ne dit pas, à l'étrangeté qui ne vient pas non plus du fait de dire cela, à l'étrangeté qui

353 Kenneth White, *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, *La vallée blanche* dans *Limites et marges,* p. 299-300.

ne fait pas événement par ces mots, à l'étrangeté qui ne se donne pas, qui ne se reçoit pas, qui ne se dit pas, qui ne se garde pas, qui n'*est* pas (et qui ne naît pas)… là est la mahàmudra. Certes, parler de « pure mobilité sans rien qui se meuve » et d'une « immobilité où tout ce meut à vide » est dire la même chose, est en arriver au même point, certes oui. Mais c'est oublier la « mahàmudra ». Devons-nous ici nous excuser de délirer ? D' « être en proie à un sentiment exalté »[354] ? De *delirare* (sortir du sillon[355]) ? De tomber dans le blanc de la page ?

Non, le poète n'est pas seul dans « l'immensité du silence » mais cette « immensité du silence » lui ôte la possibilité de s'y tenir, de se tenir tout court. Alors, « sans trop vouloir nommer / sans briser l'immensité du silence / discrètement, secrètement / quelqu'un dit / je suis ici / ici je commence ».

Dans le ''ne plus se tenir du tout'' il ne s'agit pas de s'abandonner au monde, à l'immensité, au silence, car le *au* est lui aussi abandonné. Dans cette solitude nous ne sommes pas seul parce que nous n'***y*** sommes pas : autant *nous* qu'un impersonnel autre que nous imaginé à notre place. Revenons maintenant au *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa : « Je suis parvenu subitement, aujourd'hui, à une impression absurde et juste. Je me suis rendu compte, en un éclair, que je ne suis personne, absolument personne. <…> la lumière sinistre qui m'a montré à moi-même ne m'a révélé nul ciel s'étendant au dessus. On m'a volé le pouvoir d'être avant même que le monde fût. Si j'ai été contraint de me réincarner, ce fut sans moi-même, sans que je me sois, moi, réincarné. Je suis les faubourgs d'une ville qui n'existe pas, le commentaire prolixe d'un livre que nul n'a jamais écrit. Je ne suis personne, personne. Je suis le personnage d'un roman qui reste à écrire, et je flotte, aérien, dispersé sans avoir été, parmi les rêves d'un être qui n'a pas su m'achever. Je pense, je pense sans cesse ; mais ma pensée ne contient pas de raisonnements, mon émotion ne contient pas d'émotion. Je tombe sans fin, du fond de la trappe située tout là-haut, à travers l'espace infini, dans une chute qui ne suit aucune direction, infini, multiple et vide. Mon âme est un maelström noir, vaste vertige tournoyant autour du vide, mouvement d'un océan infini, autour d'un trou dans du rien ; et dans toutes ces eaux, qui sont un tournoiement bien plus que de l'eau, nagent toutes les images de ce que j'ai vu et entendu dans le monde – défilent des maisons, des visages, des livres, des caisses, des lambeaux de musique et des syllabes éparses, dans un

354 Dictionnaire le Petit Larousse.

355 Dictionnaire étymologique Larousse.

tourbillon sinistre et sans fin. »[356] Il est « personne, absolument personne » parce qu'il est « sans <lui>-même » pour être. Sa pensée « ne contient pas » et son émotion « ne contient pas » parce qu'ils ne sont plus un *dans* pour un *dans quoi* il y a possibilité de contenance. Les « faubourgs d'une ville qui n'existe pas » raisonnent comme le fait que les chosent soient dans l'espace mais que cet espace lui où est-il ? Tourner « autour d'un trou dans du rien » c'est tourner autour mais sans centre alors que devient cet autour ? Le « je ne suis personne » n'est pas un '' je ne suis pas'' ou un ''je suis personne''. Il propose un ''je'' qui ne s'appartient pas mais n'est pas non plus un autre, une sorte de ''je'' qui n'est pas à lui parce qu'il est sa part de hors de lui et non pas un autre que lui en lui.

« J'ai duré des heures ignorées, des moments successifs sans liens entre eux, au cours de la promenade que j'ai faite une nuit, au bord de mer, sur un rivage solitaire. Toutes les pensées qui ont fait vivre les hommes, toutes les émotions que les hommes ont cessé de vivre, sont passées par mon esprit, tel un résumé obscur de l'histoire, au cours de cette méditation cheminant au bord de la mer. J'ai souffert en moi-même, avec moi-même, les aspirations de toutes les époques révolues, et ce sont les angoisses de tous les temps qui ont, avec moi, longé le bord sonore de l'océan. <…> Nous sommes qui nous ne sommes pas <…>. Qui d'entre nous sait seulement ce qu'il pense ou ce qu'il désire ? Qui sait ce qu'il est pour lui-même ? Combien de choses nous sont suggérée par la musique, et nous séduisent par cela même qu'elles ne peuvent exister ! La nuit évoque en nous le souvenir de tant de choses que nous pleurons, sans qu'elles n'aient jamais été ! Telle une voix s'élevant de cette paix de tout son long étendue, l'enroulement des vagues explose et refroidit, et l'on perçoit une salivation audible, là-bas sur le rivage invisible. Combien je meurs si je sens pour toute chose ! Et combien je sens lorsque j'erre ainsi, humain et incorporel, le cœur immobile comme peut l'être le rivage – et tout l'océan de tout, dans cette nuit où nous vivons, vient briser ces hautes vagues pour refroidir ensuite, moqueur, durant ma promenade nocturne, ma promenade éternelle au bord de la mer… »[357]. Le narrateur ne se sent pas vivre toutes ces choses ou ces événements qui appartiennent aux autres, à d'autres lieux et d'autres temps. Il sent ces « pensées », ces « émotions », ces « aspirations », ces « angoisses », cette souffrance mais sans les sentir lui-même. Il ne s'agit pas d'une simple confusion entre le vécu et la possibilité de vivre les choses parce qu'il n'y a pas quelqu'un pour les vivre. La chose n'est pas vécue ou imaginée être vécue. « J'ai souffert en moi-même, avec moi-même, les aspirations de

356 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, 1982, Christian Bourgeois Editeur, Vol. I, 1988, p. 36-37.

357 Ibid., Vol. II, p.13-15.

toutes les époques révolues, et ce sont les angoisses de tous les temps qui ont, avec moi, longé le bord sonore de l'océan ». Quelqu'un souffre-t-il en lui ? Le monde souffre-t-il en lui ? Non. Le monde souffre en lui mais il n'est pas le monde, ou s'il est le monde, il n'est pas lui, donc ce n'est pas lui qui souffre. Il ne reçoit donc pas cette souffrance. Elle le traverse sans qu'il la souffre lui-même. Alors qui souffre ? La souffrance qui n'a pas de qui ? Non, la souffrance ne souffre pas parce qu'il lui faut quelqu'un pour souffrir. Elle l'a accompagné le long du rivage. Il était *avec* elle : à la fois en lui-même et en-dehors de lui-même. Il n'était pas possédé par elle, elle ne lui a pas pris son corps ou son cœur pour souffrir, pour exister sa souffrance : « humain, incorporel, le cœur immobile ». Il ne lui donne pas d'existence, ne la fait pas arriver, ne la fait pas être, ne la fait pas crier, gronder, ne lui donne pas corps, vibration, mouvement, matière, son. Elle ne l'habite pas, c'est lui qui l'habite mais sans elle et sans lui. C'est lui qui se promène *avec* elle (et non pas dans elle, ou elle qui se promènerait dans lui). Elle n'a pas de *dans* et son *dans* à lui non plus ne la reçoit pas. Il « sen<t> » mais pas *comme* il pourrait sentir, ni comme quelqu'un d'autre le ferait, ni comme le rivage ou l'océan s'ils pouvaient sentir sentiraient. Il « sen<t> » mais *hors de lui*, « solitaire », avec ce sentiment qu'il n'est « personne, absolument personne ».

Kenneth White *Le territoire de l'être* [358]

1

Combien de formes abandonnées
combien de moi détruits
combien d'aurores et de nuits
avant que je n'atteigne
ce lieu de lumière et de vide
où les oiseaux blancs crient
une présence –
ou n'est-ce encore qu'un signe ?

2

tant de vie vécue
pour cette seule flemme
tant de chemin parcouru
pour cet unique point –

358 Kenneth White, *Mahàmudra* dans *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 134-137.

l’intelligence tremble
à l’approche de l’être nu

3

les durs chemins de l’esprit
mènent à de tels lieux
toute sensation puissante
mène à ces déserts
le destin des mots
à ces silences mouvants

4

ou n’est-ce encore qu’un signe ? –
couvrir mon corps nu
de signes
et être un signe parmi les signes
ou aller au-delà des signes
dans la lumière
qui n’est pas le soleil
dans les eaux
qui ne sont pas l’océan

5

toujours le paysage métaphysique
mais de plus en plus abstrait
de plus en plus abrupt
où les plus distantes irréalités
sont la réalité
et la vie
cette écume dansante
cette ligne blanche
cette lisière incandescente
qui avance
au-delà des phrases et des problèmes

6

métaphysique ?
-- le physique absolu
l’opaque consumé
la lourdeur dissoute

7

cette flaque d’eau
miroir du ciel et des rochers
sillonnée de coups d’ailes

présente mieux mon visage originel
que même le visage du Bouddha

8

colonie panique :
architraces sur le sable
une envolée blanche dans l'air
les principes sont là –
mon espèce

9

corps cosmique
cosmo-comédie.

La philosophie du fou [359]

Quand Nietzsche s'écrie : ''Que le corps se fasse danseur et que l'esprit devienne oiseau'', il pense à la culture du monde blanc. Et quand le maître zen dit : ''Le lieu de l'esprit est nulle part, c'est comme la trace des oiseaux dans le ciel'', il parle du monde blanc et du chemin qui y mène, le chemin invisible de l'oiseau.

Relevons tout d'abord ces mots : « architraces sur le sable / une envolée blanche dans l'air », « Que le corps se fasse danseur et que l'esprit deviennent oiseau », « le chemin invisible de l'oiseau ». Nous avons envie de dire ''les pieds sur terre et la tête dans les nuages'' comme si ce « chemin invisible de l'oiseau » était la trace d'une danse qui ne mène nulle part car dans les nuages mais sans qu'il y ait le passage d'un univers à un autre car l'envolée est dans ce corps qui danse pris dans la terre. Le danseur ne danse pas dans une ''pure mobilité'' ne menant nulle part comme si son geste était dans le même mouvement que son décor donc rien ne se meut au final et il ne reste que le ''pur mouvement''. Non. Le danseur tombe *où ?*. Sa danse est immobilité. Non pas que cette immobilité soit l'opposé de la ''pure mobilité''. Son geste n'a pas de ''vers où'' parce que « ce lieu de lumière et de vide », « ces déserts », « ces silences mouvants », « cette écume dansante », « cette ligne blanche », sont à la fois les « architraces » et l' « envolée ». Dans

359 Ibid., p.144.

le ‘’pur mouvement’’ il ne peut pas y avoir de traces. L’immobilité est dans l’affirmation même de ces traces comme envolée. Il n’y a pas l’action de laisser une trace par l’envolée. Celui qui trace ne s’est pas ensuite envolé parce qu’il n’a pas *laissé* sa trace. Non pas qu’il n’ait pas pu la tracer comme si le décor bougeait en même temps que lui. La trace est laissée mais lui ne l’a pas laissée. L’envolée n’est pas la trace laissée par l’envol. La trace n’est pas l’affirmation de l’envol mais l’affirmation est l’affirmation de la trace comme envolée. L’immobilité se situe dans la répétition du mot affirmation mais il ne s’agit pas d’une double affirmation (affirmation de l’affirmation) car elles sont séparées par ce *est*. La trace et l’envolée ont cette immobilité de cette répétition. C’est en ce sens que l’immobilité n’est pas la ‘’pure mobilité’’ ni son contraire.

Si nous quittons le monde du blanc de Kenneth White pour la montagne de Paul Guiton nous retrouvons cette immobilité de la trace et de l’envolée avec l’ascension où de « la base au sommet du pic, l’action est une » : « Ne pensons qu’à la prise qu’il faut saisir, à la marche de glace où, pour le moment, je dois poser le pied. C’est l’expérience complète et continue. Il ne m’est pas permis de traiter la nature avec le dilettantisme d’un contemplateur. Je l’étreins et, non sans risques je me collète avec elle. Une prise est une prise et une marche est une marche. Que j’en manque une, et c’est l’immédiate sanction de la chute ou peut-être je périrai. Cette mort ne serait point grave pour elle-même que pour ce qu’elle accuserait de peu de sérieux et d’imprévoyance : le ridicule d’une tâche d’exception où personne ni rien ne me forçait à me lancer et que j’ai manquée. Aussi n’est-ce point un sentiment de crainte, mais d’amour que j’ai envers la montagne. Activement je la connais, je m’en empare, prise par prise, un pas après l’autre. Je suis tout à ce que je fais, tout dans le présent. Aucune autre action ne met l’homme en une telle position vis-à-vis de la durée. Dans une grande course, dans une ascension de difficulté, le temps se trouve aboli. On sent bien qu’il continue à couler, mais autre part, pour lui tout seul. On s’en trouve hors. De la base au sommet du pic, l’action est une. Il est impossible de la fragmenter, même de l’exprimer dans un récit discursif qui ne fera que présenter non le bloc, mais des fragments, des pierres d’éboulis amoncelées plutôt que disposées ensemble ».[360] L’ « action est une » ne signifie pas qu’il faille comme un pas de géant pour avoir à la fois un pied en bas, un pied en haut et être déjà arriver en même temps qu’être parti. C’est que toute l’ascension se fait comme ‘’les pieds sur terre et la tête dans les nuages’’.

360 Paul Guiton, *Le livre de la montagne, Essai d’une esthétique du paysage*, Ed. B. Arthaud, 1943, p. 203-204.

b) Silence.

Kenneth White :

Ungava [361]

Vous avez déjà entendu le vent ?
vous avez déjà entendu la glace ?
vous avez déjà entendu le vent sur la glace ?
c'est ça l'Ungava
le mot provient
d'un mot eskimo : ungawak
''le pays lointain".

Ce bruit du vent sur la glace c'est ''les pieds sur terre et la tête dans les nuages'' qui font autre chose que se rencontrer car ce bruit n'est pas le *lorsque* d'une rencontre. Ce n'est pas lorsque le vent rencontre la glace que nous entendons l'Ungava. L'Ungava est le bruit du vent et le bruit de la glace qui ne se rencontre pas : à la place il y a l'Ungava. Mais déjà en disant ''à la place'' il y a quelque chose de trop. Ce n'est pas un mélange qui exclu et qui en même temps contient. Les réflexions de John Cage sur la musique vont nous aider à y voir plus clair (ou à faire autre chose justement qu'y voir clair ou obscur).

Arrêtons-nous d'abord sur l'article *La notion de silence chez John Cage* de Marie-Christine Forget : « La conception nouvelle du silence établie par John Cage à travers son œuvre musicale et ses écrits esthétiques remet en cause la majorité des idées reçues <…> de notre culture occidentale <…>. Dans notre pensée mystique, le silence est <…> au-delà de la vie, en deçà même du mythe ; c'est d'ailleurs l'objet de cette création mythique que de rompre avec le silence des origines, l'inconnaissable, <…> pour exhaler la vie au moyen d'un cri, d'une éructation ou d'un son. Le bruit, en niant le silence, devient donc création, représentation du monde, symbole de vie. En affrontant ce ''mur du silence'', l'homme par le mythe, s'exprime enfin et affirme la dualité bruit/vie, réaction de cette autre dualité silence/mort. <…> Ainsi il a été souvent admis par exemple, que le silence était un laps de temps entre deux sons ou groupes de sons, utilisé également à des fins expressives ou pour souligner l'architecture de l'œuvre. Ce n'était pas le silence qu'on écoutait alors, mais l'interruption du son constituant ainsi une signalisation dans l'esprit

361 Kenneth White, *Ungava* dans *Terre de diamant* dans *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 62.

de l'auditeur, une pause de pensée entre deux instants musicaux. <…> Si l'on a longtemps pensé que le silence était ''l'au-delà'' de la langue musicale, pour Cage il n'est pas au-delà de celle-ci, mais dans son intérieur, car il est ce signe qui peut représenter la totalité des sons de la vie, délivré de tout lien et de tout lieu »[362]. Dans « notre pensée mystique », la création est la négation du silence, représentation du monde en niant l'inconnaissable. La vie est cette représentation tandis que le silence est synonyme de mort. Le silence en musique est, en ce sens, un outil d'articulation, un moyen d'établir des liens. Il est conçu comme une absence de son, comme une négation. Au contraire, John Cage veut donner au silence le sens d'une affirmation mais sans créer une pensée contraire à la « pensée mythique ». *Silence* est vie mais n'est pas vie pendant que *son* est mort. Dire que l'homme « affrontant ce ''mur du silence'' <…> s'exprime enfin » c'est poser l'être comme respiration, à l'image de l'homme. Le silence est « délivré de tout lien et de tout lieu ».

John Cage dit ceci : « Quand nous pensons, nous revenons continuellement à ces paires d'opposés, son et silence, Etre et Rien. C'est précisément en vue de simplifier l'expérience, qui est très au-delà de cette simplicité. Ultra compliquée, et nullement réductible au nombre deux »[363]. « Mon intention a précisément été que ma musique cessât d'aller quelque part ! J'ai cherché à laisser les sons aller où ils vont, et à les laisser être ce qu'ils sont »[364] ; « les hommes sont à nouveau des hommes, les sons sont à nouveau des sons »[365]. Le silence « libéré de tout lien » n'est plus absence de son et il est aussi « libéré <…> de tout lieu » c'est à dire qu'il n'a plus à jouer le rôle de vide ou de rien s'opposant à la matière ou à l'être. Il ne situe plus les choses par négation, n'est plus ce vide d'où émerge quelque chose, n'est plus le lieu du son. Relevons cette phrase de Michel Guérin dans *A. Leroi-Gourhan ou le prima de la matière* : « La matière a été jusqu'ici, ce qui, dans le sens le plus fort du mot, a *situé* l'homme et lui a permis d'habiter le monde. »[366] Avec le silence de John Cage, cette « matière » perd toute consistance. L'homme n'habite

362 Marie-Christine Forget, *La notion de silence chez John Cage* dans *L'Intemporel*, Bulletin de la société nationale de musique n°13, janvier-mars 1995.

363 John Cage, *Pour les oiseaux*, Entretiens avec Daniel Charles, 1976, L'Herne, 2002, p.105.

364 Ibid., p. 95.

365 Ibid., p. 36.

plus le monde, il ne peut plus se situer car il n'y a plus de séparation matière/vide, son/silence, être/rien. Lorsque l'homme écoute le silence, ils sont bien là (lui et le silence) dans le monde mais lorsque le silence perd ce *lorsque*, c'est à dire qu'il ne vient ni après ni avant le son, il ne s'écoute pas. Alors « les hommes sont à nouveau des hommes » parce que l'homme ne cherche pas une sorte de communion avec le silence qu'il ne faut pas rompre, une sorte de *se faire silence*. Et « les sons sont à nouveau des sons » comme le silence est à nouveau silence parce qu'ils ne marquent pas l'un la négation de l'autre, parce qu'ils ne sont pas écoutés. Ecouter le son et le silence en même temps c'est, dans la confusion même, obtenir une affirmation par pure négation. Ecouter le silence pour lui-même sera toujours lui donner ce *lui-même* de trop, ce *lui-même* à l'image de l'homme, car le silence se moque bien de lui-même. Ecouter le silence, même pour lui-même, c'est en faire en quelque sorte quelqu'un, or, le silence n'est personne : il n'est certes pas l'autre du son mais il n'est même pas l'autre de l'homme qui l'écoute. Le silence est seul, et non pas seul avec lui-même. Alors l'homme ne doit pas *se faire silence* mais *faire silence sans lui*. L'homme ne laisse pas le silence s'affirmer, parce que l'homme n'est pas seul face au silence. Il est *avec* le silence mais sans lui. Le silence alors ne s'affirme pas, et ne se garde pas, il ne fait pas événement, ne sonne pas. C'est que le silence n'affirme pas le silence parce qu'il ne donne pas (et même pas le silence). Peut-être est-ce ce que nous dit Nietzsche avec son concept d'*affirmation* ?

Deleuze écrit dans *Nietzsche et la philosophie* : « Nietzsche ne supprime pas le concept d'être. Il propose de l'être une nouvelle conception. L'affirmation est être. L'être n'est pas l'objet de l'affirmation, pas davantage un élément qui s'offrirait, qui se donnerait en charge à l'affirmation. L'affirmation n'est pas la puissance de l'être au contraire. L'affirmation elle-même est l'être, l'être est seulement l'affirmation dans toute sa puissance »[367] ; « Au lieu d'une connaissance qui s'oppose à la vie, une pensée qui *affirmerait* la vie. La vie serait la force active de la pensée, mais la pensée, la puissance affirmative de la vie »[368] . Penser ne signifierait plus découvrir ou inventer l'être. La pensée ne conduirait plus à l'être. Est-ce la vie de l'être qui conduirait alors à la pensée ? Mais alors, nous ne pouvons pas emprunter ce chemin puisqu'il part de la vie de l'être. Et

366 Michel Guérin, *A. Leroi-Gouhhan ou le prima de la matière* dans *Géopoétique et Arts Plastiques*,P.U.P. p. 103.

367 Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*,1962, P.U.F. Quadrige, 2003, p.213-214

368 Ibid., p.115.

partir de la pensée ne nous conduirait qu'à la pensée mais toujours sans la vie de l'être, une pensée qui ne conduirait qu'à elle-même, seule avec elle-même. Cette solitude n'est pas celle qui nous intéresse. Comme nous avons dit que la solitude de la géopoétique était une solitude *avec* la terre et non pas une solitude face à cette terre, la solitude ici, dans l'*affirmation* de Nietzsche de la vie de l'être, est une solitude *avec* Dionysos : la pensée a cessé de nier Dionysos étant emportée par sa danse. Mais attention, il ne s'agit pas pour Dionysos de faire danser la pensée car cette dernière ne peut pas rencontrer Dionysos : la danse ne peut pas avoir lieu. La pensée niant Dionysos ne peut pas, en quelque sorte, passer de l'autre côté car Dionysos n'est pas de l'autre côté. L' « ungawak / le ''pays lointain''» de « l'Ungava » n'est pas de l'autre côté de la « ligne blanche » comme le silence n'est pas de l'autre côté du son : le son et le silence n'ont pas d'autre côté. Nous ne rencontrons pas Dionysos ni l'Ungava comme le poète de la géopoétique ne rencontre pas le monde mais y fait autre chose.

Kenneth White dit que le poète « s'y expose, il s'extériorise » : « Le premier don, singulier, que fait le poème vraiment pénétrant et ouvrant (freudiens s'abstenir – la poésie n'est pas une bouche d'ombre métaphorique) à l'économie psychique, à l'existence physique et mentale de l'être humain, c'est celui d'un espace – un espace de respiration, où l'esprit évolue à l'aise, en dehors de l'inertie opaque, de l'agitation confuse, de la communication approximative, de la logique bornée dans lesquelles si souvent il se débat, s'empêtre, se perd. <…> Il n'y a pas de poème, pénétrant et ouvrant, sans travail préalable, sans une préparation du terrain (psychique, intellectuelle, linguistique) en dehors du poème, en dehors de la littérature, de l'art, de la pensée, de la culture. Si tant de textes philosophiques, même ceux qui se veulent radicaux <…>, si tant de productions poétiques, même exigeantes, tant d'artefacts artistiques, même admirables, donnent une telle impression de relever d'un discourt secondaire, c'est que manque, souvent cruellement, ce contact primordial, cette ouverture, cet espacement. Avec la sensation d'espace, j'aime qu'il y ait des *lignes*. Le poète (celui dont je dessine la figure) suit, mot à mot, les lignes du monde. Il est cosmographe. Non seulement le monde existe pour lui : il s'y expose, il s'extériorise. »[369] La différence entre la rencontre et cette extériorisation (ce que nous avons appelé notre part de hors de nous) rejoint la différence que nous donne John Cage entre la vie en tant qu'art et l'art en tant que vie lors d'un entretient avec Daniel Charles. Ce dernier demande : « Le fait de sortir du monde de la hiérarchie, est-ce cela que vous appelez la vie en tant qu'art ? » Cage répond : « Non. C'est l'art en tant que vie. <…> Si je veux ''la vie en tant qu'art'' je risque de tomber dans l'esthétique, parce que j'ai l'air de prétendre imposer quelque chose, une certaine idée de la vie. Il me semble que la musique – telle, du moins que je l'envisage – n'impose rien. Elle peut avoir

369 Kenneth White, *Trois lettres du littoral* dans *Etat provisoire du poème III*, 2001, Cheyne Editeur et la Comédie de Reims (Les Langagiaires, quinzaine autour de la langue et son usage). p. 61-64.

pour effet de changer notre façon de voir, de nous faire regarder comme étant de l'art tout ce qui nous entoure. Mais ce n'est pas un but. Les sons n'ont pas de but ! Ils sont, tout simplement. Ils vivent. La musique, c'est cette vie des sons »[370]. La vie en tant qu'art signifie faire de la vie une œuvre d'art et nous sommes dans la perspective du romantisme et son désir de sublimer la vie c'est à dire lui imposer un au-delà idéal à atteindre. L'art en tant que vie est différent. C'est l'art qui, en quelque sorte, mime la vie au lieu que ce soit la vie qui mime l'art mais ce mime n'a rien à voir avec un double ou une certaine mimesis. C'est un peu comme si la vie rebondissait comme un ressort mais pas sur elle-même car, ce n'est pas qu'elle reste identique à elle-même, mais bien qu'elle se garde de toute identité. Elle danse, mais attention, elle n'arrive pas, ne fait pas événement parce qu'elle n'a pas le repos d'être, de s'appartenir à elle même, elle n'est rien, elle n'est personne car rien pour personne et rien pour elle-même, elle ne s'arrête pas de danser mais n'a pas non plus commencé car elle ne sait rien faire d'autre. C'est un mouvement qui ne connaît pas l'arrêt. Et il n'est pas une pure mobilité sans rien qui se meuve mais bien une immobilité où tout se meut à vide car le mouvement ne s'appartient pas. Cage parle du silence sans opposition au son et non pas d'un son pur. La nuance entre les deux se *sent* plus qu'elle ne se comprend parce qu'il ne s'agit pas d'une similitude ni d'un contraire. ''Danser'', ''tomber'', ne sont pas un mouvement continu ou une chute interminable car ce ''tomber'' n'a pas de chute – immobilité – et ce ''danser'' n'a pas de ''de-ci de-là'' pour se mouvoir (*dintjan* est le mot d'origine signifiant : *se mouvoir de-ci de-là*). Certes, se mouvoir sans ''de-ci delà'' peut être aussi ''pure mobilité'' mais il y a quelque chose qui fait que… non pas quelque chose que nous ne pouvons pas expliquer mais c'est que l'explication en arrive toujours à : ''certes c'est cela aussi qu'il y a avec la pure mobilité''. Est-ce alors la réception de l'explication qui change ?

Arrêtons-nous ici sur ce texte de Bernard Noël :

« 14

longtemps il a fallu des pieds
pour faire un vers
aujourd'hui il y suffit d'une décision
autrefois il fallait donc compter
aujourd'hui il faut seulement vouloir
mais comment mesurer la volonté

370 John Cage, *Pour les oiseaux*, Entretiens avec Daniel Charles, 1976, L'Herne, 2002, p. 96.

le poème a renoncé à ses mille pattes
au profit de l'incertitude
cependant que la conviction succède
à l'inspiration
15
si vous vous dites : ceci est un poème
vous parlez du poème comme vous
parleriez de votre pied
mais lire n'est-il pas comme est marcher
que ceci ait l'apparence d'un poème
ne prouve en rien que ceci soit un poème
la lecture peut seule en décider
bien qu'on marche le plus souvent
dessus la seule décision de marcher »[371]

Si l'explication ne nous donne que ce retour à la pure mobilité, la lecture de cette explication ne pourrait-elle pas se détacher de ce que donne cette explication, pour faire justement autre chose que donner (ou ne pas donner). L'esthétique même ne toucherait-elle justement pas à cette sorte d'écart ? Déjà Baumgarten avec cette ambiguïté du mélange science et sensible qu'il pointe du doigt dans le choix de ce mot, esthétique, ne propose pas à la philosophie une impossible mission : la science, même celle des idées et des mots, restera science et le sensible restera sensible. Ce mélange signifie plutôt une non opposition mais dans le sens que donne Cage dans la non opposition du son et du silence parce que « les hommes sont à nouveau des hommes, les sons sont à nouveau des sons ». Le poète ou le musicien comme le philosophe n'ont pas à sortir des mots, des sons ou des idées par aucun moyen car ce n'est pas ce qui se crée par ces mots, sons ou idées qui nous mènent là où nous *ne* voulons *pas* venir. Ce *là où nous* ne *voulons* pas *venir* ne peut arriver, il est manqué, comme avec nos explications nous en arrivons toujours à la pure mobilité justement parce qu'il est question d'arriver. Ce *là où nous* ne *voulons* pas *venir* n'est pas dans les mots et n'est pas ailleurs. Il est dans ce « marcher », dans ce « lire », dans ce « danser » et en même temps ne l'est pas, parce que ce ne sont pas ce « marcher » ce « lire » ou ce « danser » qui nous y mène parce qu'il ne s'agit pas de nous y mener. Il est *où ?*.

Revenons à notre question : est-ce alors la réception de l'explication qui change ? Il est difficile de parler de réception puisqu'il s'agit de recevoir quelque chose qui ne se

371 Bernard Noël, *Le service verbal* dans *Etat provisoire du poème II*. Cheyne Editeur et la Comédie de Reins, 2000, p. 48-49.

donne pas, et même plus, car il s'agit justement de ne pas recevoir. L'explication est bien donnée et bien reçue. Et ce n'est pas dans l'explication ni ailleurs que dans l'explication que cela *ne* se passe *pas*. Voici une page de Bande Dessinée extraite du *Chat du rabbin* de Johan Sfar [372] (figure 33). Un musicien de Klezmer et un rabbin discutent une nuit, dehors, au coin du feu. Le musicien parle de l'enseignement d'une chanson qu'il veut transmettre. Mais le « talent » n'est pas « donn<é> ». Le musicien donne sa chanson et elle est bien reçue mais cela n'a rien à voir et à la fois tout à voir avec la transmission alors qu'elle est donnée et reçue de la même manière. Nous sommes bien là dans le sentiment de l'étrange ou peut-être devons-nous dire plutôt dans le sentiment de l'étranger ; dans le *où ?*.

Il s'agit bien de ce silence là lorsque Paul-Armand Gette, Herman de Vries ou Kenneth White travaillent avec des termes scientifiques. Voici quelques planches de collections d'insectes (*De quelques nymphes et imagos* [373], *Collection d'insectes*, 1966, *La collection d'insectes*, 1971, *Planche n°1 Les papillons de France*) (figure 34) et un étiquetage ''botanique'' (*Carnets de Commande publique* [374], Etiquetage dans la forêt du Crestet) de Paul-Armand Gette (figure 35) ; des herbiers d'Herman de Vries (*le cabinet botanique en l'honneur du docteur honnorat_* [375]) (figure 36), et ce poème de Kenneth White :

Cryptologie des oiseaux[376]

372 Johan Sfar, *Le chat du rabbin* 2-*Le Malka des lions*, Ed. Dargaud, 2006, p. 39.

373 Paul Armand Gette, *De quelques nymphes et imagos*, Ed. joca seria – FRAC des Pays de la Loire, 1993.

374 Paul-Armand Gette, *Carnets de la commande publique*, Editions du Regard, 1997, p. 68.

375 Herman de Vries, *Les choses mêmes*, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 24-25.

376 Kenneth White, *Cryptologie des oiseaux* dans *Mahàmudra* dans *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 132-133.

1. Sula bassana

Vieux philosophe chenu
pêcheur en eau trouble
à l'œil fou

ton cri
en dit plus long que tous les mots.

2. Fulmaris glacialis

Le frais sentier de ton vol
jette un silence sur le monde

bouddha des glaces.

3. Lacus canus

L'oiseau-évangile
commun en diable

il est là
sur tous les rivages
écrivant sur l'eau, le vent, le sable.

4. Hydrobates pelagicus

Le nom n'est qu'un signe :

mais l'oiseau des tempêtes
est un violent acte de chair
un coup d'aile extatique
d'un horizon à l'autre

dévoilant l'être.

5. Larus ridibundus

Au-delà du silence immobile
ah !

ce rire dans l'air.

En 1997, dans son travail intitulé *La nomenclature binaire : Hommage à Carl von Linné,* Paul-Armand Gette, lit à son public des listes de noms de plantes. « Décloisonnée de son contexte habituel la lecture faite à des non-scientifiques des listes du *Spécies Plantarum* avait pour but essentiel : ‘’faire apparaître l'acte nominatif pur’’. <…> Ce savoir est d'ordre proprement poétique. Signifiants, autant et plus que signifiés <…> les noms de plantes valent pour leur pouvoir d'évocation sonore. C'est par leur ‘’retrempe alternée en le sens de la sonorité’’, par cette oscillation entre fonction pure identification (ou désignation) et effet irréductiblement subjectif, entre abstraction et représentation que les noms font partie intégrante de l'œuvre de Gette ; qu'ils y fasse sens ou non-sens, ils y constituent l'un de ces réseaux quasi invisibles par lequel l'artiste modifie notre regard : comme le dit si bien Alice, ‘’de l'autre côté du miroir’’, la question est de savoir si l'on a ‘’le pouvoir de faire que les mots signifies autre chose que ce qu'ils veulent dire’’ »[377]. Ce n'est pas tant un « entre » ni une modification de notre regard qui sont ici l'enjeu car « ‘’le pouvoir de faire que les mots signifies autre chose que ce qu'ils veulent dire’’ » ne met pas l'accent sur le « autre chose » mais sur le fait de signifier autre chose qu'un vouloir dire (ou un vouloir-taire) parce qu'il est bien en-deçà du vouloir : ce qui est donné est donné et ce qui n'est pas donné ne l'est pas et ne fait pas autre chose non plus, il ne fait pas (pas événement ni quoi que ce soit : il ne reste ni le *cela* du *ce soit*, ni le *soit* du *ce soit*).

« ah ! / ce rire dans l'air. » écrit Kenneth White dans son poème.

C'est bien cette *étrangéité* qui inquiète (ou *intranquillise* si nous reprenons un mot de Pessoa) Philippe Jaccottet : « Sur le moment, je n'ai noté que cela. Bien conscient qu'une fois de plus je bâtissais ainsi une réalité à côté de l'autre ou autour d'elle, qui en avait gardé quelques traits mais en cachait ou en déformait d'autres et, de ce fait, découragé d'avance. M'avouant par moment que le seul mot de ‘’pré’’, ou mieux de ‘’prairie’’, en disait plus que ces recherches toujours menacées de préciosité. »[378] Cette inquiétude ou *intranquillité* rejoint l'impossible repos du *où ?*. Et « ‘’le pouvoir de faire que les mots signifies autre chose que ce qu'ils veulent dire’’ » est bien cet impossible repos des choses et des mots et non pas ce qu'il y a entre les choses et les mots (dont il y a certes plein de choses à dire mais cela ne concerne pas notre problème de l'immobilité dans le *où ?*).

---

377 Françoise Clédat, Paul-Armand Gette, *Carnets de la commande publique*, Editions du Regard, 1997, p. 11.

378 Philippe Jaccottet, *Beauregard*, 1984, Mini Zoé, 1985 p. 27-28.

Arrêtons-nous maintenant sur un extrait du texte *Marcher, regarder, faire* de Yannick François : « Ce travail d'appareilleur qui commence au bord du chemin par une visualisation spontanée d'une sculpture terminée, aboutie, viable se poursuit dans l'atelier. Et là il faut donner un nouveau souffle à ces éléments. Les assembler de telle manière qu'ils reprennent un sens plus important ou du moins plus dense que celui qu'ils avaient au bord du chemin. Densifier pour pouvoir transmettre, pour donner à voir. Faire en sorte que ces éléments voués au cycle naturel de la disparition soient, par la magie de la recréation, mis de nouveau dans le cycle du vivant, puisqu'ils véhiculent de la pensée. Voilà ce que j'entends par densifier. »[379] Ceci est ambigu car nous pouvons croire que nous sommes là tout à fait à l'opposé de ce que nous voulons dire de la géopoétique et le danger des mots ou plutôt de leur lecture ressort ici pleinement. Mais « densifier » peut vouloir dire à la fois ce qu'il signifie et en même temps autre chose que signifier ce qu'il signifie ou ne signifie pas. Car oui, cette sculpture donne à voir et à penser et ce qu'elle donne, elle le donne (et ce qu'elle garde, elle le garde). Oui il y a bien création et re-création. Mais, ce n'est pas là que le silence *n*'a *pas* lieu et c'est en même temps là qu'il *n*'a *pas* lieu. *Faire terre* n'est pas *faire taire* car le silence du *faire terre* ne se donne pas, ne se crée pas. Alors, « densifier » est ici comme étiqueter ou dire le nom d'une plante, écrire le nom d'un oiseau, exposer une collecte de terre. Densifier c'est donner plus non pas pour donner moins (et atteindre un *avant* l'homme, une sorte de ''pureté'') mais pour autre chose que donner ou ne pas donner, autre chose qu'une négation et une affirmation. Densifier c'est faire que *le où ?* ne se crée pas et mettre « dans le cycle du vivant » « ces éléments voués au cycle naturel de la disparition » c'est donner une nouvelle dimension à la vie et à la mort. Si la création est la création de la vie et la création de la vie est l'opposition du son au silence, du mouvement à l'inertie, de la matière au vide, comme l'opposition de la vie à la mort, cette nouvelle dimension propose la mort comme vie tout comme John Cage propose le silence comme la vie (des sons). Ce ''comme'' est ambigu mais l'ambiguïté persiste même si nous utilisions le verbe être en disant que la vie est la mort et la mort est la vie, le son est le silence et le silence est le son. Sortir de l'opposition, de la négation et de l'affirmation, c'est, en quelque sorte, « densifier » le mot car il veut dire alors aussi autre chose que ce qu'il signifie ou ne signifie pas mais sans vraiment le dire ni le taire.

Nous arrivons à présent, à l'intérieur même de ce problème de la création, à la question de l'être dans celle de la vie et de la mort comme ce même problème du corps et de l'esprit. L'esprit n'anime pas un corps tout comme le son ne brise pas le silence. La vie n'anime pas la mort. Tout le problème est dans *le passage* de l'un à l'autre. La création

379 Yannick François, *Marcher, regarder, faire,* dans *Géopoétique et Arts Plastiques*, P.U.P., 1999, p. 114.

est la nécessité du *passage*. Avec le *où ?* il n'y a pas de chemin pour passer. Repensons au vampire : il est un mort qui ne peut pas mourir c'est à dire qu'il n'y a pas de passage. Même mort il n'est pas passé de la vie à la mort, n'est pas resté dans la vie et n'est pas non plus comme bloqué dans le passage de la vie à la mort. Le passage n'existe pas. C'est bien pour cela que nous ne pouvons pas *croire* au vampire. Alors, sortir de la création, c'est sortir de la croyance, c'est, comme nous le disait Nietzsche : ne plus donner à l'être le sens de respirer, ne plus voir l'être à l'image de l'homme. Tomber dans le *où ?*, c'est sortir de la croyance pour entrer dans l'étrange, mais sans passage de l'un à l'autre. Mais cela veut-il dire que ce n'est pas l'homme qui sort de lui pour entrer dans l'étrange ? Alors personne ne sort et personne n'entre comme nous ne sortons pas de la vie pour entrer dans la mort lorsque nous mourons car nous mourons toujours sans nous.

« De ma peau à mes os s'étend parfois une distance désertique. Alors l'écorché regarde son squelette et dit : qui est-ce ? »[380]

c) La mort

Pour commencer regardons ce que fait le réalisateur Mohsen Amiryoussefi dans son film *Sommeil amer* [381] avec cette question de la mort. En voici d'abord la nomenclature : « Un laveur de morts règne en maître sur le petit monde du cimetière de KhomeyniChahr, une petite ville du centre de l'Iran. Entouré d'une laveuse de cadavre exploitée, d'un apprenti incompétent, d'un fossoyeur opiomane, d'un médecin nostalgique, il supervise avec rigueur son champ de sépultures. On ne rigole pas avec la mort ! Et ce d'autant moins qu'un jour, pris d'un malaise, un doute terrible l'accable : serait-il donc mortel lui-aussi ? S'envisageant brusquement comme le prochain sur la liste, il se lance dans une grande campagne effrénée de réconciliation et de rachat… ».

Ce n'est pas le rachat qui nous intéresse ici mais l'angoisse du « qui va le laver ? » : ''Puisque c'est moi le laveur, qui va me laver, mort, lorsque je ne serais plus là pour le faire puisque mort ?''A la fin du film, la nuit, il prend son vélo, va lui-même brûler ses vêtements puis va dans le ''mordeh chour khaneh'' (littéralement : la maison

380 Bernard Noël, *Extraits du corps*, Editions Unes, 1988, p. 63.

381 Film *Sommeil Amer* de Mohsen Amiriyoussefi, 2004.

où l'on lave les morts). Il se lave lui-même, la partie droite puis la gauche, en récitant tout haut les paroles du rituel, s'allonge sur le linceul et le referme sur lui, fume une cigarette. [Fondu au noir] On entend la laveuse lui parler : « Esfandiar ? Esfandiar ? Réveille-toi. Tu dors ? Le jour se lève. Réveille-toi. Pourquoi tu n'es pas venu hier soir ? Je t'ai attendu. Pourquoi tu as brûlé tes vêtements ? Réveille-toi, Esfandiar. Réveille-toi, on amène un mort. Lève-toi. Esfandiar. » Puis nous voyons le jour à travers les trous de la persienne en arabesque. [Fondu au blanc, musique puis générique]. Le film ne dit pas s'il est mort ou s'il se relève mais il pose qu'il ne peut pas être mort puisqu'il a un mort à laver. La laveuse lui demande de se lever sans insinuer la possibilité de sa mort. Sa mort n'existe pas. Serait-ce que la mort n'existe pas même si la constatation de la mort existe ? Le ''je ne peux pas me laver lorsque je serais mort'' et un ''je ne peux pas mourir, ce n'est pas moi, le laveur, qui meurt''. Non pas qu'il y ait une âme qui survit pendant que le corps meurt comme si le ''moi'' ne pouvait pas mourir. Le laveur de mort lave avec son corps autant qu'avec les mots qu'il prononce. Notre propre mort n'existe que dans une séparation du corps et de l'esprit. Alors, oui nous pouvons dire que la mort n'existe pas et que pourtant la constatation de la mort existe, même si cela est impossible du point de vue de ce qui peut passer des mots ou de la pensée à son effectivité. Non pas que nous voulions attribuer à la pensée une vérité supérieure à l'état de fait (croire ce que nous pensons plus que ce que nous voyons). Il s'agit d'autre chose lorsque nous sommes dans l'étrange car au contraire nous ne pouvons pas ''fermer les yeux'' comme Esfandiar ne peut pas se laver et à la fois ne peut pas ne pas se laver puisque c'est lui le laveur de mort.

C'est bien dans cette étrangeté là que se trouve ce poème de Bernard Noël :

«

un jour les épaules perdent
un jour le ventre
ou le cœur
ou tout le corps d'un coup

alors chute dans la chute, comme si la chair s'empalait sur les os et les os sur la chute. Le regard tourne sur lui-même et puis se hérisse d'images qui déchirent. Je ne peux pas fermer les yeux. Je ne peux pas.

»[382]

382 Bernard Noël, *Extraits du corps*, Editions Unes, 1988, p.38.

Dire que nous n'avons pas la possibilité de mourir alors que nous sommes mortels rend la question du suicide étrange elle aussi, peut-être même désespérée, puisque nous ne serons jamais là pour mourir. Cet étrange ''jamais là'', le père abbé Obaku du texte *Le dernier abbé* de Pascal Quignard le rencontre ou plutôt rencontre cette rencontre non rencontrée (qui n'est pas non plus une non-encontre). Prenons un petit moment pour lire ce texte.

«

Le dernier abbé

En 840 le gouverneur du district vint inspecter les monastères de la province du Nord. Le père abbé Obaku ne cacha rien au gouverneur. Il remit au gouverneur tous les dossiers <…>. Il répondit à toutes les questions <…>. Il fit visiter toutes les chambres. Il lui ouvrit toutes les réserves. Arrivés dans la grande salle du monastère où étaient exposés les portraits de différents abbés qui s'étaient succédés depuis la fondation du monastère, ils s'assirent enfin, formant un demi-cercle, contemplant la paroi. Tout d'abord ils se turent. Puis le gouverneur du district montra avec la main le portrait du dernier abbé qui était suspendu sur le mur. Il demanda doucement à l'abbé :

- Où est celui-là ?
- C'est *feu* notre dernier abbé, lui répondit Obaku.

Mais le gouverneur insista, élevant la voix :

- Je vois bien son portrait. Je l'ai bien connu de son vivant. Je sais bien qu'il est mort. Ce portrait est ressemblant. Mais où est-il ?

Le père abbé ne sut que répondre. Le gouverneur du district se mit à crier en posant une deuxième fois sa question :

- Où est-il ?

Embarrassé, le père abbé Obaku se tourna vers les moines qui l'entouraient afin qu'ils lui apportent leur secours. Or chacun baissait les yeux, ne sachant que dire. Le gouverneur du district hurla, posa une troisième fois sa question. Tous les moines se tenaient tous la tête baissée dans leurs genoux. Dans la salle des portraits le silence s'installa et devint pénible. Le gouverneur, le visage fermé, buté, ne désirait pas rompre le silence. Le père abbé pensa soudain à un étrange moine qui était arrivé depuis peu au monastère et qui passait son temps à balayer la cour. Il le fit chercher. Quand le moine arriva dans la salle des portraits il tenait encore son balai à la main. Il fut présenté au gouverneur du district. Ce dernier le salua et lui dit :

- Vénérable, ces messieurs ici présents ne daignent pas me répondre à une question que je me pose. Serez-vous assez bon pour le faire à leur place ?
- Quelle est votre question ?
- Je vois bien celui-ci qui est devant vous. Je vois bien qui il est. C'est le portrait de l'abbé qui est mort et qui a précédé Monsieur Obaku dans ses fonctions et que j'aimais, mais où est-il ?

Alors le moine murmura : - Oh ! Gouverneur !
Le gouverneur répondit : - Oui, Vénérable.

- Où êtes-vous, Gouverneur ? demanda alors tout bas le moine en regardant le gouverneur.

Ayant prononcé ces mots le moine se mit à balayer doucement le pavement de la salle devant ses pieds. Alors le gouverneur du district rougit. Il se leva. Il s'inclina profondément devant le vénérable. Il le remercia. Il le supplia de lui faire don du balai qu'il tenait dans ces mains. Le vénérable refusa de donner son balai. Le gouverneur du district ordonna qu'on préparât un service de fête en l'honneur du moine au balai. La nuit qui suivit, le père abbé Obaku gagna la forêt et se pendit à une branche d'acacia. Au matin, avant que le soleil parût, les corneilles lui avaient déjà mangé les oreilles.

»[383]

Peut-être Obaku n'a-t-il pas supporté que le moine au balai trouve la réponse à sa place ? Ne serait-ce pas plutôt le fait d'être le prochain dernier abbé comme celui que cherche le gouverneur qui le poussa au suicide ? Echappe t-il à être le dernier en faisant ce geste ? Il n'y aurait-il alors que le futur qui puisse mourir ? Mais, comment quelque chose qui n'est pas peut-il alors mourir avant d'avoir été ? Obaku est peut-être déjà devenu le dernier lorsque le moine au balai prononce ses mots alors il est déjà trop tard pour arrêter cela. Mais cela n'était-il pas déjà trop tard de toute façon comme la blague courante de dire que « les vieux, il faudrait les tuer à la naissance ». La vie et la mort n'ont aucune incidence sur le « où ? » que demande le gouverneur. La mort n'a aucune incidence sur le temps (qui passe ou a passé) et le suicide est un combat toujours perdu d'avance. Obaku aura toujours été, sera toujours un ''aura été'', sera toujours *où ?* même lorsqu'il n'y aura personne pour s'en souvenir. Alors pourquoi l'abbé Obaku se suicide ? Peut-être parce qu'il a conscience d'être déjà *où ?*, d'être toujours déjà là pour personne et donc ce qui signifie ne pas être là. Avec son suicide, il ne réalise pas ce qui ne se réalise pas (le ne pas être là ne se réalise pas). Il ne fait rien justement, ne change rien, mais répond à son désir du rien qu'il ne pourra pas toucher puisqu'il le touche déjà. Le désir est déjà comblé. Pourquoi l'abbé Obaku se suicide ? Pourquoi pas ?

383 Pascal Quignard, *La barque silencieuse* (Dernier royaume VI), Seuil, 2009, p. 51-53.

Laissons de côté la question du suicide pour revenir sur le problème qui nous a amené à réfléchir sur la mort à savoir celui du *passage*. Si la création est la nécessité du passage, la vie et la mort ne sont pas reliées à l'idée de création ou de destruction car ils sortent justement du système du passage car, comme avec le *où ?*, il n'y a pas de chemin pour passer. Nous allons nous intéresser au film *Le vent nous emportera* de Abbas Kiarostami [384] car il propose justement un lien entre la question de la mort et celle du chemin.

Un homme et ses collègues que nous ne voyons jamais vraiment dans le film arrivent de Téhéran pour un court séjour à Sia Darech, un village du Kurdistan iranien. Les habitants l'appellent l'ingénieur. Un enfant, Farzad, sera leur guide mais il lui est demandé de ne pas dire la raison pour laquelle ces hommes sont venus au village. A la place, il doit faire croire qu'ils sont venus chercher un trésor. C'est à la moitié du film que nous comprenons qu'ils veulent faire un reportage vidéo sur les ''pleureuses'' et le rite de se lacérer le visage. Une très vieille dame doit mourir. Mais sa mort se fait attendre jusqu'à ce que les collègues de l'ingénieur partent avec le matériel (leur patron, avec qui l'ingénieur communique par téléphone en allant sur la plus haute colline, s'impatiente aussi et demande ce matériel). A la fin du film, l'ingénieur parvient à prendre quelques photos en revenant au village mais seulement de femmes en noirs qui défilent.

Nous devons entrer plus en détail dans le film lui-même pour voir comment la question du chemin et du passage sont on ne peut plus présentes et cela dès le début. Le film commence sur un paysage qui défile et le chemin, au loin, où roule la voiture des hommes qui cherchent à arriver à Sia Dareh. Nous entendons leur conversation : « <…> On roule sans but. Lis les indications <…> après une bifurcation on arrive à une route en lacets. / Et voilà la route en lacets. Nous y sommes. / Après cette route on descend. Un ou deux kilomètres plus loin on arrive à un arbre isolé. / Il y en a beaucoup ici. / Et après qu'est-ce qu'il y a ? / Rien. / Je sais ce qu'il y a. / Rien. / Rien ?/ Près de l'arbre il y a une route. / Je vais te dire ce qu'il y a « Une ruelle boisée plus verte que le songe de dieu » [rires]. / Et après l'arbre qu'est-ce qu'il y a, lis le papier. / C'est écrit. Un grand arbre isolé. / Il y en a beaucoup sur cette colline. Il est très grand ? / Oui c'est écrit qu'il est très grand. / Alors il doit être différent des autres ? / L'arbre isolé ? / Il y en a beaucoup. / Ils sont tous sur la colline ? Ces indications ne mènent nulle part. Je ne crois pas que cette

384 Film *Le vent nous emportera* de Abbas Kiarostami, 2000.

adresse nous amène quelque part. / Le voilà ! Là-bas regardez cet arbre isolé ! Il avait raison ! / Où ?/ Là-haut ! Je vois, je vois ! Quel grand arbre ! Regarde-le ! Il avait raison. Johan, viens regarder ! / Où ? / C'est raté, maintenant tu dois le regarder par le toit. Tu ne le verras pas. / <…> Comme il est grand ! / On a passé l'arbre isolé. Et plein d'autres. Encore deux là-haut. C'est beau ! J'ai dis qu'on arrive encore à deux arbres isolés. / Si on trouve quelqu'un pour demander se sera bien. <…> [ils arrivent à des champs, c'est seulement à ce moment que la camera se rapproche de la voiture et des hommes] Demande à celle-là <…> » L'enfant les attend. Il monte dans la voiture pour les guider. Ils sont en route vers le village. Les hommes : « Quel beau village ! / Oui, il est très beau. Vous l'avez bien caché ! » L'enfant : « On ne l'a pas caché. Les vieux l'ont construit ici. » Les hommes : « Alors ce sont eux ? Ils l'ont construit comme ça pour qu'on ne le vole pas. Dis d'après toi pourquoi ils l'ont construit ici ? » L'enfant : « Parce que je n'étais pas là. » Les hommes : « Alors tu n'étais pas là auparavant. Tu es venu récemment ? » [Rires]. La voiture tombe en panne, l'ingénieur descend, l'enfant le guide sur un sentier abrupt qui monte au village.

Tout au long du film des parcours sont empruntés par le personnage principal. Il faut monter pour pouvoir descendre. Le village est un vrai labyrinthe entre les maisons. Il passe par des toits, des fenêtres et des portes. L'enfant lui, connaît, il sait où il va et ne porte pas son attention autour de lui. L'ingénieur est un étranger dans un lieu inconnu et regarde partout, voit tout. Il porte un premier regard sur les gens et les choses et la caméra le suit lui, elle parcourt l'espace elle aussi, elle explore, mais en zigzag, en montant et descendant, faisant disparaître les personnages derrière des murs ou des choses puis les faisant réapparaitre, comme la voiture qu'elle suivait au début du film, comme cet arbre que les hommes ne pouvaient plus voir à moins d'y voir à travers le toit de la voiture. Mais ce n'est pas un jeu de cache-cache comme l'enfant dit du village « On ne l'a pas caché. Les vieux l'ont construit ici ». L'ingénieur n'est pas venu pour chercher un trésor il est venu pour attendre la mort et il zigzague du début jusqu'à la fin de bas en haut et de droite à gauche comme un personnage de Cartoon qui passe par une porte à gauche de l'écran pour ressortir par une autre porte à droite et repasse au point de départ mais ne s'y arrête pas pour dire qu'il atterrit à ce point de départ car ce point n'est plus un point de départ ni d'arrivé et pas non plus les deux à la fois. C'est qu'il n'y a plus de passage, non pas que le chemin ne mène nulle part. Le chemin ne mène pas. Il n'est pas une possibilité d'agir, il ne peut rien. La caméra ne peut rien, elle ne fait qu'attendre le moment pour filmer et cette attente le fait manquer. La caméra filme l'attente mais il n'y a plus de caméra pour filmer le reportage sur les pleureuses lorsque la mort arrive. Le chemin ne peut rien mais il n'y a que le chemin comme cette attente qui pèse tant sur ces hommes venus faire le reportage dans ce village perdu.

Cet écart entre le chemin et ce à quoi le chemin ne mène pas est le même qu'entre l'attente et la mort de la vieille femme mais il est aussi l'écart entre la mort et notre propre mort. Réécrivons ici le vers de Bernard Noël avec lequel nous avons introduit la

question de la mort : « De ma peau à mes os s'étend parfois une distance désertique. Alors l'écorché regarde son squelette et dit : qui est-ce ? »[385]. Le réalisateur crée un lien entre le chemin et le film en temps que médium (qui s'impose de manière très présente par ce reportage que sont venus faire ces hommes avec leurs caméras que nous ne voyons jamais et qui sont le sujet des plusieurs conversations téléphoniques qu'a l'ingénieur, devant parcourir précipitamment en voiture le chemin tortueux jusqu'à la plus haute colline, posant le téléphone sur son siège passager, le reprenant plusieurs fois pour dire de ne pas quitter). Ce lien nous amène à l'idée d'un *chemin du voir* lié au problème de la mort. Nous pouvons renvoyer alors à un autre texte de Bernard Noël :

« Tableau 1

Deux personnages, 1 et 2.

1 – Voir, c'est entrer dans le vrai…
2 – Mais alors, tout le monde est dans le vrai puisque tout le monde voit !
1 – Tenez-vous pour vrai tout ce que vous voyez ?
2 – Je sais que le regard n'est pas toujours égal tandis que le monde, lui, ne change pas.
1 – La vérité du monde est donc tantôt visible et tantôt invisible bien qu'en réalité elle ne change pas.
2 – C'est l'évidence et c'est un mystère – mystère que chacun porte au sommet de son visage et qui se traduit pas le fait qu'à l'instant où vous me fixez, je ne sais pas ce que vous pensez.
1 – Le monde se moque de ce que nous pensons de lui, mais vous, auriez-vous peur que je ne vous considère pas selon votre vérité quand je vous regarde ?
2 – Oui, dans la mesure où ce dont la présence nous devient habituelle cessent d'être vus.
<…>
1 – Vous avez raison tout comme vous aviez raison de dire que notre regard n'est pas égal : il arrive que l'on s'éveille dans l'éveil.
2 – Et maintenant, par voie ne connaissance, vous allez me dire que cette double vue est indispensable pour apercevoir le vrai. Je déteste cette nécessité d'un regard supérieur parce qu'elle crée forcement un privilège. Je déteste que la vérité dépende d'une supériorité.
<…>
1 – Vous êtes du côté du meurtre mental et, bien entendu, vous ne le savez même pas… Mais vous ne savez pas davantage ce qu'est la chance, elle qui a besoin de notre futur

385 Bernard Noël, *Extraits du corps*, Editions Unes, 1988, p. 63.

cadavre pour remonter de l'avenir vers le présent afin de nous faire danser sur notre propre abîme… »[386]

Ce *chemin du voir* n'est bien-sûr par un chemin qui permet un passage de l'invisible au visible ou du visible à l'invisible. Il pose ce même problème de l'écart. Il y a une formule de Kenneth White qui témoigne bien de cet écart. Le poète parle de « sentier du vide » :

Lettre à un vieux calligraphe [387]

« Cent jours passés
par les grèves et les montagnes

à l'affut
du héron et du cormoran

puis écrire ceci
à la lisière du monde

dans un silence devenu
une seconde nature

et connaître à la fin
dedans le crâne, dedans les os

le sentier du vide. »

386 Bernard Noël, *Onze voies de fait*, Editions L'Atelier des Brisants, col. Le miroir aveugle, 2002.

387 Kenneth White, *Terre de diamant* in *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p.47.

Kenneth White « écri<t> ceci » mais juste le mot « ceci ». Il ne nous dit pas ce qu'il a vu dans « le sentier du vide ». Il ne nous dit pas qu'il a trouvé le « héron » et le « cormoran ». Il a « Cent jours passés / par les grèves et les montagnes / à l'affut » tout comme l'étrange embarcation de Lewis Carroll chasse le Snark. Le « sentier du vide » est le même chemin que celui que ses pas ont parcourus pendant ces cent jours comme le *chemin du voir* est le même que le parcours de nos yeux sur les choses. Il n'y a pas de passage à une autre vision, à un autre chemin. Il n'y a pas une autre manière de voir dans le chemin du voir comme il n'y a pas une autre manière de marcher dans le sentier du vide. Le regard est le même et la marche est la même. Il n'y a qu'une continuation à laquelle la question quand ne se pose pas parce que la question où ne se pose pas non plus parce qu'il n'y a pas de *moment où.* Et il n'y en a pas parce qu'il ne peut pas y avoir de passage d'un moment à un autre, d'un état à un autre, d'une réceptivité à une autre réceptivité, parce que nous ne sommes pas dans le donner et le recevoir, dans le don et l'accueil, dans la rencontre. Dans le film, le moment où il faut filmer n'arrive jamais parce qu'il ne peut pas arriver. La camera ne filmera rien de plus et c'est pour cela qu'il n'y a plus le matériel des hommes à la fin du film. Ils n'ont rien filmé et ont déjà tout filmé car plus que ce rien ne sera toujours rien de plus.

Le réalisateur utilise une très belle image de ce *rien qui ne sera toujours rien de plus* avec un os. Cet os, est extrait de la terre, en contrebas de la colline d'où téléphone l'ingénieur. Il est lancé énergiquement par un homme, que nous ne voyons pas, qui travaille en bas à creuser. L'os apparaît sur le fond du ciel du paysage dans un bref moment très poétique. L'ingénieur le prend et le garde dans sa voiture. Dans les dernières images du film nous voyons l'ingénieur jeter l'os dans le ruisseau. La camera suit ensuite cet os, emporté, lentement, dans le court d'eau sinueux. Abbas Kiarostami nous dit ceci : « La mort est belle parce qu'on y croit pas. On pense que la mort ne frappe que son voisin. Cela nous aide profondément à vivre. C'est par expérience. Car mainte fois on a été témoin de la mort des autres. Mais jamais témoin de sa propre mort. En tout cas cet os … Il rend la mort plus palpable bien que nous ne croyons jamais mourir. <…> Croire à la mort est très difficile. On en parle, on lit des poèmes… mais je ne crois pas que cela nous arrive. »[388] La mort ne donne rien de plus que cet os. C'est en ce sens que Kenneth White écrit « connaître à la fin / dedans la crâne, dedans les os / le sentier du vide ». Sur le chemin de la mort c'est l'os que nous trouvons qui n'en est pas une métaphore mais bien, comme nous dit Abbas Kiarostami, le palpable. L'os ne donne rien de la mort car il ne nous fait rien toucher de plus que ce qui se touche. La mort donne l'os mais ne donne rien

388 Abbas Kiarostami, *La leçon de cinéma de Abbas Kiarostami,* interview présent dans les bonus du film.

d'elle. Elle n'est pas caché dans l'os. Nous ne pouvons pas partir de l'os pour arriver à elle. L'os sera toujours vide de la mort, un « sentier du vide ». Alors, l'ingénieur prend cet os, le garde, le jette.

Lisons ce poème de Bernard Noël :

« l'espace tombe il pleut à travers
mes épaules en attendant que mes épaules rongées
pleuvent à leur tour sur mon ventre. Ma
chair va neiger mais
les vertèbres restent empilées les unes
sur les autres vers la nuit de ce crâne troué où j'ha-
bite encore
maintenant
les os noircissent tandis que toute chair tombée
je regarde sans yeux
les dunes grisâtres d'où s'élève ma colonne vertébrale
arbre d'os
Mon regard
est un cône blanc qui porte peut-être mon crâne
et nous laissons au bord du désert
cette pile bizarre de vertèbres cariées »[389]

Abbas Kiarostami nous dit bien : « Croire à la mort est très difficile. On en parle, on lit des poèmes… mais je ne crois pas que cela nous arrive ». Nous aurions beau nous couper la jambe pour récupérer l'os de ce membre mort, nous ne toucherions pas plus notre propre mort. « Je ne peux pas fermer les yeux. Je ne peux pas »[390] sont des mots du même recueil que nous avons déjà relevés. Nous n'habitons pas notre corps. Si l'os est toujours vide de la mort, il l'est tout autant de la vie. Oui, le poète écrit « ce crâne troué où j'ha- / bite encore » et il écrit aussi « je regarde sans yeux » et non pas ici « je ne peux pas fermer les yeux » mais… n'avons-nous pas déjà oublié la Mahàmudra, déjà oublié que les mots pouvaient dire autre chose que ce qu'ils veulent dire ? Et cela n'est pas fait pour obscurcir ou créer une confusion. Ce n'est pas non plus du noir ou du brouillard qui éclaire, illumine, telle une révélation obscure. Et ceci, le réalisateur nous le fait bien

389 Bernard Noël, *Extraits du corps*, Editions Unes, 1988, p. 37.

390 Ibid., p.38.

sentir avec deux personnages de son film : Une jeune fille apporte le repas au travailleur de la colline, que nous ne voyons jamais mais dont la présence est toujours signalée. Nous savons qu'il creuse une galerie puisqu'il se passe ensuite un éboulement qui le tient prisonnier. Il est donc dans l'obscurité. Nous comprenons que ces deux personnes sont amoureuses. La jeune fille s'échappe dès qu'elle se voit surprise par l'ingénieur. Ce dernier la retrouve en allant chercher du lait dans une cave obscure. Pendant que la jeune fille, dont nous distinguons tout juste le visage dans le noir, trait la chèvre il récite ce poème :

« Dans ma nuit, si brève, hélas
Le vent a rendez-vous avec les feuilles.
Ma nuit si brève est remplie de l'angoisse dévastatrice
Ecoute ! Entends-tu le souffle des ténèbres ?
De ce bonheur, je me sens étranger.
Au désespoir je suis accoutumée.
Ecoute ! Entends-tu le souffle des ténèbres ?
Là, dans la nuit, quelque chose se passe
La lune est rouge et angoissée.
Et accrochés à ce toit
Qui risque de s'effondrer à tout moment,
Les nuages, comme une foule de pleureuses,
Attendent l'accouchement de la pluie,
Un instant, et puis rien.
Derrière cette fenêtre,
C'est la nuit qui tremble
Et c'est la terre qui s'arrête de tourner.
Derrière cette fenêtre, un inconnu s'inquiète
Pour moi et toi.
Toi, toute verdoyante,
Pose tes mains – ces souvenirs ardents –
Sur mes mains amoureuses
Et confie tes lèvres, repues de la chaleur de la vie,
Aux caresses de mes lèvres amoureuses
Le vent nous emportera !
Le vent nous emportera ! » [391]

391 Forough Farrokhzad, poète iranienne, 1937-1967.

Cette nuit qui tremble, cette pluie, ce toit, cette fenêtre, ces mains, ces lèvres sont tels que l'espace tombé, la pluie, la neige, la noirceur, la chair, le crâne et les os dans le poème de Bernard Noël. « Le vent nous emportera » non pas comme une feuille morte mais bien comme la feuille de l'arbre que le vent emporte. Ce vent n'emporte ni la vie ni la mort, il emporte la feuille comme le ruisseau à la fin du film emporte l'os.

L'obscurité où se trouvent les deux personnages du film les relie, non pas comme des amoureux éloignés dans l'espace regardant la lune en même temps, reliés par un chemin invisible. Non, ils attendent dans le « sentier du vide ». Ils n'attendent pas que ''le vent les emporte'' mais attendent parce que ''le vent les emportera'', mais ils n'attendent pas non plus parce que ''le vent les emportera'' car ce n'est pas pour cela qu'ils attendent, comme réunies dans cette attente comme réunis par la lune. Ils sont tous deux dans l'obscurité de l'écart, dans la terre. Nous ne pouvons pas dire qu'ils le ressentent ensembles (car nous arrivons là encore à la lune) ni qu'ils ressentent ensemble cette non-rencontre de la terre. Ils sont tous deux dans cette non-rencontre. Mais alors ne le sommes-nous pas tous ? Nous sommes tous reliés par notre statut de mortel, tels engagés sur le même chemin. Mais eux deux, justement, ce n'est pas un chemin qui les relie. L'obscurité marque bien plutôt un *sentier du vide* qui ne les relie pas, qui ne passe pas de l'un à l'autre ni ne les confond sur un même chemin. Lui n'a pas de chemin pour aller vers elle, elle n'a pas de chemin pour aller vers lui, et ce n'est pas le chemin qui vient à elle ou à lui. Le réalisateur place ces deux personnages dans la même étrangeté que lorsque nous disions que nous n'avons aucun chemin pour aller vers le *sentiment de la terre* comme *sens premier* (aucun sens, aucun regard, aucune pensée), c'est à lui de venir à nous. Alors, elle n'a pas de vers lui et c'est à lui de venir à elle et il n'a pas de vers elle et c'est à elle de venir à lui, en même temps, dans cette même idée (ou sentiment) obscure que l'écart entre l'os et la mort.

Quittons le film avec cet os parce qu'il est comme le langage, l'écriture ou le mot dans la géopoétique. Ces deux textes, le premier de Bernard Noël, le second de Fernando Pessoa, sont exactement ce court d'eau, dans le film, qui emporte l'os *où ?*.

« Tableau 9

Monologue

… Je parle. J'ai plaisir à parler. Je ne dois pas ce plaisir à ce que je dis. Je le dois à la perception des mots en train de sourdre. A ce frémissement interne. A ce mouvement de source qui jaillit. Je voudrais le retenir, mais hop ! les mots sont déjà sur ma langue, et fini le plaisir. Je me tais. Petite mort intérieure. Suspension. Je sens alors sourdre le

silence. Un mot, deux mots, trois mots se glissent par là. Je vais parler. Je parle. Je retrouve mon plaisir. Je le perds à nouveau. Je me laisse choir dans cette perte. Je rebondis aussitôt et, cette fois, c'est l'élan de cette remontée que je sens affluer depuis un fond mouvant. Je joue de la succession des chutes, des retours, des pulsions, des étouffements, des jaillissements. J'observe, je module, je répète, je me lasse. Je vis. Je sens que je suis vivant. Je doute. Non pas de la vie mais de la sensation de la vie. Qu'ai-je senti au juste quand je me suis senti vivant ? Oui, ça frémit, ça bouge, ça palpite. C'est en bas. Une coulée douce, une coulée discrète. Non, je ne sens plus rien dès que j'ai senti. Aucune déception dans ce rien. Juste un retour de l'attente. Un creux. Un à pic. Pour un peu j'irai sous mes épaules afin de considérer de haut tout le paysage interne. Je ferme les yeux. Je descends. Je vois la neige des phosphènes. Je m'arrête. J'attends. J'attends que tout redevienne immobile. Que tout l'espace redevienne vide et noir. Plaisir du noir. De la densité. Du luisant. Plaisir de la vie noire. Du noir de la vie. Plaisir de la langue léchant l'éclat. De l'œil sur l'à vif. Et la vie passe. Et le sentiment de sa vivacité accélère son passage. Et elle flambe. Et cette flambée la gaspille. Mais que serions-nous sans la fatigue, sans la solitude, sans la douleur ? Sans elles, passivité, consensus, bêtise. Sans elle quel goût ? Quelle énergie ? Sur la langue passe une odeur de feu. Au fond du noir tombe une goutte de lumière. Plaisir du bord sur le bord duquel je me penche. Vertige. Plaisir de résister. Plaisir d'être mortel et de sentir l'ombre noire passer sur ce plaisir comme une menace froide. Je parle. Je parle. Je sens là, en bas, des lèvres qui bougent. Je sens venir le mot inconnu. Le mot qui jamais ne fut dit. Et qui monte vers ma langue en même temps que ce jamais. Et ce jamais est le seul mot que je prononce… »[392]

Nous voici bien là dans cette étrangeté de l'écart, écart (ou espace) entre ''la parole et ce que je dis'' puisque la parole est dite mais ''je ne la dis jamais'' (« le mot qui jamais ne fut dit ») mais espace qui n'est pas chemin, qui ne peut être que le *sentier du vide*, telle cette écriture de la terre que nous avons relevée dans les pierres, le bois et toutes autres choses non manufacturées, non créée dans le sens humain (ou divin). Ainsi, le poète (ou l'artiste) se retrouve désemparé devant cette étrange non-création, cette part étrangère de lui-même qui n'est pas non plus quelqu'un d'autre que lui. Et « Petite mort intérieure. Suspension », « Je vais parler. Je parle. Je retrouve mon plaisir. Je le perds à nouveau. Je me laisse choir dans cette perte. » « Je sens que je suis vivant. Je doute. Non pas de la vie mais de la sensation de la vie. Qu'ai-je senti au juste quand je me suis senti vivant ? » « Non, je ne sens plus rien dès que j'ai senti. » « Plaisir du bord sur le bord duquel je me penche. Vertige. Plaisir de résister. Plaisir d'être mortel et de sentir l'ombre noire passer sur ce plaisir comme une menace froide. » Dans sa part d'extérieur à lui-

392 Bernard Noël, *Onze voies de fait*, Editions L'Atelier des Brisants, col. Le miroir aveugle, 2002, p. 34-35.

même, le poète ou l'artiste n'a plus de *où suis-je*, privé de ses moyens d'être, comme dans sa mort, il est décontenancé. Il n'est pas mais il n'est pas plus, il est *où ?*.

Venons-en maintenant au deuxième texte :

« 93

Je relis, lentement, lucidement, morceau par morceau, tout ce que j'ai écrit. Et je trouve que cela est nul, et qu'il aurait valu ne jamais l'écrire. Les choses réalisées, que ce soient des phrases ou des empires, acquièrent, de ce seul fait, le pire côté des choses réelles, dont nous savons bien qu'elles sont périssables. Ce n'est pas cela, cependant que je ressens et qui m'afflige, au cours de ces lentes heures où je me relis. Ce qui m'afflige réellement, c'est que cela ne valait pas la peine de l'écrire, et que le temps perdu à le faire, je ne l'ai gagné que dans l'illusion, maintenant évanouie, que cela en valait la peine.

Nous recherchons tous quelque chose pas ambition mais, ou bien nous ne réalisons pas cette ambition, et nous voilà pauvres, ou bien nous croyons la réaliser, et nous voilà tout à la fois riches et fous.

Ce qui m'afflige, c'est que le meilleur de ce que j'ai écrit soit mauvais, et qu'un autre – s'il existait, cet autre dont je rêve – l'aurait fait bien mieux que moi. Tout ce que nous faisons, dans l'art ou dans la vie, est la copie imparfaite de ce que nous avons cru faire. Tout trahit, non seulement la perfection extérieure, mais encore la perfection intérieure ; tout cela manque non seulement à la règle de ce qui devrait être, mais aussi à la règle de ce que nous croyons qui pourrait être. Nous ne sommes pas seulement creux au-dedans, nous le sommes aussi au-dehors, paria que nous sommes de l'anticipation de nos rêves et de nos promesses.

Avec quelle vigueur d'une âme fermée sur elle-même ai-je écrit page après page de ces textes reclus, vivant syllabe par syllabe la magie fausse, non pas de ce que j'écrivais, mais de ce que je croyais écrire ! Sous quel charme, quel ironique enchantement me suis-je cru poète de ma prose, en ces moments ailés où je la sentais naître, plus rapide que les mouvements de ma plume, comme une revanche loquace sur les insultes de la vie ! Tout cela pour voir aujourd'hui, en me relisant, mes pantins crevés, perdant leur paille par les trous et se vidant sans même avoir été… »[393]

Ce qui est écrit est écrit. Ce qui est donné est donné et reçu. Mais, comme avec le musicien du *Chat du Rabbin* que nous avons évoqué tout à l'heure, il y a autre chose qui ne se donne et ne se garde pas non plus, autre chose qui ne peut être là et qui ne reste pas ailleurs non plus. Plus que le poète, ce sont les mots qui sont décontenancés : « tout cela

393 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, 1982, Christian Bourgeois Editeur, Vol. I, 1988, p. 166-167.

manque non seulement à la règle de ce qui devrait être, mais aussi à la règle de ce que nous croyons qui pourrait être. Nous ne sommes pas seulement creux au-dedans, nous le sommes aussi au-dehors ». Les mots ne peuvent que se perdre dans le *sentier du vide*. Et, le poète aussi bien que l'autre que croit ou veut être le poète ne peut que rater car la réalisation manquera toujours. Ce n'est pas le *je* ni *son autre* mais bien sa part d'extérieur qui a, non pas réussi ou manqué, mais *fait* (en-deçà du créé), *fait* dans le sens du *faire terre* de la géopoétique, parce qu'il a *fait sans faire comme* (lui ou un autre). Et oui, rien n'arrive et rien n'est arrivé car, ce que le poète donne, il le donne, et le lecteur le reçoit mais ce n'est pas là et c'est aussi là où l'étrange *n'a pas lieu*, là où le *où ? n'a pas lieu*, dans cette étrange immobilité.

Revenons alors au problème de la distinction entre *l'étrange immobilité* et *la pure mobilité* car nous avons laissé tout à l'heure une parenthèse en suspend, notant qu'il y avait comme une nuance entre *l'étrange immobilité* et *la pure mobilité*, presque imperceptible mais néanmoins qui demeurait ou justement qui faisait peut-être autre chose que demeurer.

Nous disons donc, la nuance est *presque* imperceptible justement parce qu'elle ne *demeure* pas. Le mot *presque* manque sans doute l'étrangeté de cette perception/in-perception car, ce n'est pas que nous percevons cette nuance à moitié : nous ne percevons pas et en même temps percevons mais non pas ce que nous ne percevons pas. Ce que nous *non-percevons* n'est pas ce que nous percevons mais n'est pas non plus autre chose. La nuance entre *la pure mobilité où rien ne se meut* et *l'étrange immobilité où tout se meut à vide* tiens dans *l'étrange* : l'étrange immobilité où tout se meut à vide n'est pas juste une immobilité où tout se meut à vide. Elle n'est pas plus que ça mais bien moins que ça encore, et ce *moins* est encore moins que moins, il est comme le *presque* de tout à l'heure.

Ce qu'a *non-réussi* le poète n'est pas d'atteindre la pure mobilité ni de nous plonger dans cette pure mobilité. Il a *non-réussit* l'étrange immobilité et n'a pas réussit dans cette non-réussite. C'est ainsi que nous disons que, si l'étrange immobilité est une immobilité où tout se meut à vide, ce n'est pas le mouvement qui est à vide. Le poète a *non-réussit* l'étrange immobilité sans *parce que* possible, sans lui ni un autre que lui, sans qu'il y ait quelque chose *qui ait fait que* et sans que rien ne *demeure* parce qu'*il n'y a pas* étrange immobilité. Il n'y a rien à attendre parce que l'attente manquera toujours ce qu'elle non pas doit atteindre (car cela elle l'aura) mais justement ce qu'elle n'a pas à atteindre. Donc il n'y a rien à attendre et pourtant il y a tout à attendre à la fois. C'est bien ce qu'il se passe dans le film <u>*Le vent nous emportera*</u> : L'ingénieur attend la mort de la vieille femme qui est dans sa maison. Nous ne la voyons jamais elle mais seulement sa maison où entre et sort une assiette avec son repas qui lui est amené par différentes femmes du village. La mort, la demeure, l'attente sont là comme l'attente elle-même de

saisir l'attente de l'instant qui manquera toujours ce qui ne peut se tenir dans l'instant puisque ce que nous attendons n'est pas de l'ordre du passage. C'est bien ce mot *demeure* que Jacques Derrida choisit comme titre pour son texte sur le livre *L'instant de ma mort* de Maurice Blanchot. Ce mot est très présent dans l'histoire que nous raconte le narrateur de Blanchot justement parce qu'il est question d'un homme « empêché de mourir par la mort même »[394], non parce que la mort l'a déjà tué, non parce que la mort n'a plus personne à faire mourir, mais parce que ce *déjà* comme ce *plus personne* ont perdu toute consistance. « Seul *demeure* le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance »[395]. Derrida nous rappelle « quelques traits sémantiques de ce mot rare, énigmatique, et proprement intraduisible. Mot de souche latine, encore, et qui par le relai du provençal, de l'espagnol (*demorar*) ou l'italien (*demorari*) reconduit au latin *demorari*, *de* et *morari*, qui signifie *attendre* et *tarder.* Il y a toujours une idée d'attente, de contretemps, de retard, de délai ou de sursis dans la demeure comme dans le moratoire »[396]. Le préfixe *de* signifie *séparer de*, *qui a cessé de*, et *morari*, *s'attarder*, *s'arrêter.* Demeurer est un arrêt qui cesse mais non pas pour recommencer (autre chose ou la même chose). L'attente de cette mort qui ne peut s'attendre puisqu'il est « empêché de mourir par la mort même » est une attente dans l'impossibilité d'attendre, une *non-attente* dans le sens de ce que nous avons appelé une *non-réussite*.

Nous devons maintenant revenir à ce que nous avons posé au commencement, à savoir que la nuance est *presque* imperceptible mais néanmoins *demeure* car *demeurer* porte à présent toute son étrangeté. Il n'y a pas *demeurer* mais il y a *le mot demeurer.* Que dit le narrateur lorqu'il dit qu'il est « empêché de mourir par la mort même » ? Il dit *le mot demeurer* qui n'en dit pas plus. Il ne décrit pas son état et pourtant en *parle* : ne pas continuer, ne pas être arrêté car ne pas continuer l'arrêt, ne pas commencer ou recommencer non plus. Cherche-t-il à dire ? Non il ne le cherche pas, il le dit bien, comme le narrateur du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa n'a pas cherché à dire ce qu'il a écrit. Ce qu'il a cherché à dire il l'a bien écrit mais en se relisant il ne lui est donné que ce qu'il a réussit à écrire alors bien sûr c'est ce qui a manqué ou réussi dans la croyance

394Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Fata Morgana 1994, p. 7.

395 Ibid., p. 20.

396 Jacques Derrida, *Demeure, Maurice Blanchot*, Ed. Galilée, 1998, p.101.

illusoire de la réussite donc manqué de toute façon. Le problème de cette lecture est qu'elle cherche à lire, elle attend de voir, alors les mots ne peuvent donner que ce que le lecteur cherche. Relevons ici ces mots de Charles Juliet dans *Etat provisoire du poème* : « De surcroît, écrire, c'est chaque fois rater la cible. C'est chaque fois douloureusement vérifier que les mots n'ont jamais le pouvoir de traduire ce qu'on les charge d'exprimer. Voilà pourquoi je suis souvent découragé quand s'achève une séance de travail. Et quelle énergie, quel acharnement ne me faut-il pas pour surmonter jour après jour cette inévitable impression d'échec. J'aime les mots, ai-je dit. Mais je les tiens en suspicion. Rigoureusement soumis à ce qu'ils ont rôle de transmettre, ils ne doivent pas s'écouler de l'intellect, du savoir, de la culture, mais monter de la pulpe de l'être, naître de cette région du pré-verbal où se mêlent sensations, émotions, profuse richesse du magma intérieur. »[397] Nous retrouvons là le *sentiment de la terre* de la géopoétique et ce « magma intérieur » est justement notre part de hors de nous. Ce hors de nous sera toujours manqué parce qu'il est toujours attendu dans l'impossibilité de l'attente (et non une attente de l'impossible), et il est toujours *non-réussi*. Peut-être pouvons-nous dire *en demeure* ? Toujours *où ?*. Que devient le mot dans « cette région du pré-verbal » ?

d) Les mots

Le mot ne *veut* pas mais il *dit* sans dire ni ne pas dire. Bernard Noël dans *Le service verbal* écrit :

« 2

imaginez un mot suicidaire ou joueur
un mot qui viendrait vous dire
tout n'existe pas dans ce que je fais exister
nous convoquerions sa référence
et si elle ne venait pas
comment mettre ce mot à la porte

397 Charles Juliet, *Mon rapport à la langue* dans *Etats provisoires du poème II,* Cheyne Editeur et la Comédie de Reims, Les Langagières, quinzaine autour de la langue et de son usage, 2000, p. 20.

de la mémoire il est tellement plus simple
que tout ce qui est nommé existe
3
l'existence de tout est invérifiable
à quoi bon douter dans le particulier
d'un mouvement pareil à la gravitation
il fait tourner le monde et les mots
selon une rectitude commode
qui diable voudrait d'un coup licencier
tout le langage il lui faudrait bien vite
ré-embaucher les premiers venus »[398]

Il ne s'agit pas d'inventer un nouveau rapport aux mots pas plus qu'il ne s'agit pas de créer un nouveau rapport au monde, une nouvelle vision du monde

« car est poème ceci –
tout un monde
dense
de faits et de sensations
qui traverse le thalamus
le ventre du cerveau
et monte
sans court-circuit
au sommet du cortex
d'où
raffiné par l'abstraction
il redescend
langage sur la langue »[399]

Le mot ne donnera rien de plus du *sentiment de la terre* de la géopoétique ou du *sentiment de l'espace* de ce que nous avons nommé le *où ?,* comme l'os ne donne rien de plus sur la mort que ce palpable où ce que l'on touche n'est ni ce qui se donne ni ce qui

398 Bernard Noël, *Le service verbal* dans *Etat Provisoire du poème II*, Cheyne Editeur et la Comédie de Reims, 2000, p. 36-38.

399 Kenneth White, *Le grand rivage* dans *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*, Poésie/Gallimard, 2006, p. 111-112.

se garde. Lorsque le mot ne *veut* pas mais *dit* sans dire ni ne pas dire, la parole est un mot sur la langue, la parole est une langue dans une bouche ouverte sur ses lèvres. Et non il n'y a pas de « mise en phase avec l'ordre primordial du monde» ou d' « arrache<ment de> l'être à sa prison intérieure » comme nous dit ce texte de Frank Doriac « L'œuvre géoplastique a donc pour rôle d'éveiller les consciences, de réveiller en chacun de nous un nouveau rapport au monde, une nouvelle conception et une nouvelle vision du monde qui arrache l'être à sa prison intérieure, et le mettent en phase avec l'ordre primordial du monde »[400]. L'œuvre veut se donner ce rôle. Mais *le sentiment de la terre* ne fonctionne pas par vouloir car il ne fonctionne pas. Justement le vouloir est bien voulu et se réalise, fonctionne (comme nous avons l'habitude de dire d'une œuvre réussie que cela fonctionne). Ce qui est donné est donné, ce qui est reçu est reçu, comme nous l'avons dit, et ce n'est pas là est c'est aussi là que cela *ne se passe pas* parce que c'est bien le *là* qui pose problème : les mots sont une langue dans une bouche ouverte sur ses lèvres. Il n'y a pas de « mise en phase », pas d'« arrache<ment de> l'être » parce que « indéfiniment quelque chose cherche quelqu'un… quelque chose cherche à jamais quelqu'un … » écrit Bernard Noël :

Tableau 11. *Homme seul. Silence. Il marche. On sent qu'il porte lourdement son silence.*

« … J'ai regardé le ciel. Geste aussi vieux qu'est vieille l'humanité. Le fameux silence des espaces infinis… Il est assez fréquent que cette contemplation vous comble. N'est-il pas insensé que le vide nous comble ? Et plus parfaitement que n'importe quelle union… C'est que le vide n'a pas de restes. Lui seul est absolu. Un absolu de rien. Tout ce que je le comprends et à mesure que je le comprends, me jette au-delà de la chose comprise. Oui, me jette dans le vide. Et le vide anéantit sa compréhension si bien que me voici, bouche bée, en train de manger du ciel… Ma nuque bientôt se fatigue. Le comble a déjà volé en éclats. J'appelle alors le soleil pour qu'il plante dans mon crâne le coup de grâce dont la pointe empalera mon cerveau, ma langue, puis ma gorge. Je me représente cela : une brochette d'organes tournant dans le feu du ciel. Ce feu brûle conscience et pensée, brûle mon Je jusqu'au Tu… Je veux… Je voudrais concevoir enfin une image irrésistible. Entendez-moi : une image assez meurtrière pour s'auto-détruire en me détruisant à l'instant où je me la représente… Là-haut, le ciel est bleu par-dessus les nuages. La voûte de mon crâne me sépare de ce bleu. Le vide exige ma mort pour devenir mon propre absolu. Je le sais. En vérité je ne sais rien. Je sens cela, et cela foudroie mon savoir. Cette foudre empale tout ce que j'ai su puis le brûle. Mais quelque chose résiste à la brûlure, quelque chose qui est moi vivant. Ainsi je repousse cela même que j'appelle dans le moment même où je l'appelle. Et ce geste, qui écarte le vide, me déchire. Et cette

400 Franck Doriac, *Le Land Art … et après ; l'émergence d'œuvres géoplastiques*, Ed. L'art en bref.

déchirure dévoile le ciel inverse, qui est en moi mon propre abîme. Là-dessous tombe la nuit de la chair humaine, mais dans son épaisseur rôde un désir, rôde un tourment, rôde la hantise d'un visage qui n'apparaît pas si bien qu'indéfiniment quelque chose cherche quelqu'un… quelque chose cherche à jamais quelqu'un… »[401].

Il ne s'agit pas d'un écart entre le mot et la rencontre de ce mot mais bien entre le mot et la non-rencontre. Prenons un petit moment pour lire ce texte de Jean Cocteau pour développer le sens de cette nuance dans le problème de l'écart :

« Il changea de disque. D'autres paroles s'échappèrent de la boîte, où je crus reconnaître ma voix :

Quand tu verras mourir un ami de ton âge
Et s'évaporer la rougeur
De son visage,
Déjà tout enduit de néant,
Envie-le comme un voyageur
Qui va faire un interminable et célèbre voyage.
Après les derniers gestes,
Et cette pesante inertie
De la mort,
Espère connaître aussi,
Bientôt,
Comme espère celui qui reste,
Sur le quai,
Après le départ du bateau,
Ce Havre, ce Cherbourg, ce Brest,
Ce départ sans navire, et sans rive et sans eau,
Cette lourdeur du corps dont l'âme se déleste.

Nous nous tûmes.

Une vache arrachait l'herbe courte… Un Esquimau chassait le morse… Sous la grosse lune dormaient dans leur hamac les dames de Floride… Il naissait des hommes… Entre la terre et rien continuait l'infini.

Quel silence !

Nous n'osions l'interrompre. »[402]

401 Bernard Noël, *Onze voies de fait*, Editions L'Atelier des Brisants, col. Le miroir aveugle, 2002, p. 39-40.

402 Cocteau, *Le Potomak*, 1913-1914, Passage du Marais, 2000, p.180-181.

Alors, « indéfiniment quelque chose cherche <…> à jamais quelqu'un » comme « Entre la terre et rien continuait l'infini ». L'écart est bien entre le mot et le dire sans dire ni ne pas dire et non pas entre le dire et ne pas dire parce que l'écart est entre le mot et la non-rencontre et non pas entre le mot et la rencontre de ce mot. Ce n'est pas que le mot prend un autre chemin car il prendra toujours le chemin de la rencontre s'il prend un chemin et même s'il s'agit d'un chemin de non compréhension lorsqu'il tait quelque chose plutôt que de le dire. L'écart n'est qu'un « *départ sans navire, et sans rive et sans eau* », il est le *où ?* du *où cela ne se passe-t-il pas ?* et non pas le lieu de son propre événement.

Pour en finir avec cette réflexion sur l'immobilité et se pencher sur le dernier problème que pose la géopoétique dans notre réflexion sur la création nous allons nous arrêter sur un texte d'Henri Michaux et ses dessins à l'encre : (figure 37) « Je ne sais trop ce que c'est, ces signes que j'ai faits. <…> les formes ''en mouvement'' éliminèrent les formes pensées, les caractères de composition. Pourquoi ? Elles me plaisaient plus à faire. Leur mouvement devenait mon mouvement. Plus il y en avait, plus j'existais. Plus j'en voulais. Le faisant, je devenais tout autre. J'envahissais mon corps (mes centres d'action, de détente). Il est souvent un peu loin de ma tête mon corps. Je le tenais maintenant, piquant, électrique. Je l'avais comme un cheval au galop avec lequel on ne fait qu'un. J'étais possédé de mouvements, tout tendu par ces forces qui m'arrivaient à toute vitesse, et rythmées. Un rythme souvent commandait la page, parfois plusieurs pages à la file et plus il venait de signes (certain jour près de cinq mille), plus vivants ils étaient. <…> C'est précisément <…> pour m'avoir libéré des mots, ces collants partenaires, que les dessins sont élancés et presque joyeux, que leurs mouvements m'ont été léger à faire même quand ils sont exaspérés. Aussi vois-je en eux, nouveau langage, tournant le dos au verbal, des *libérateurs*. Qui, ayant suivi mes signes sera induit par mon exemple, à en faire lui-même selon son être et ses besoins, ira, ou je me trompe fort, à une fête, à un déblayage non encore connu, à une désincrustation, à une vie nouvelle ouverte, à une écriture inespérée, soulageante, où il pourra enfin s'exprimer loin des mots, des mots, des mots des autres. »[403]

Henri Michaux nous dit « Leur mouvement devenait mon mouvement. <...> Le faisant, je devenais tout autre. J'envahissait mon corps ». S'envahir soi-même marque cette part de hors de nous qui fait autre chose que recevoir, devient mouvement, qui fait et non pas crée, donne ou voit, pense, sent, reçoit. Ce mouvement est l'étrange immobilité, il est le sens premier, l'autre du voir, du sentir, du penser. Il y a des mots qui sont « loin des mots », des mots qui *ne provoquent pas* l'écart car l'écart dont nous

403Henri Michaux, *Postface de Mouvements* (1951) in Face aux Verrous, Poésie Gallimard 1992, p. 199 à 201.

parlons n'est pas ce qui arrive ; des mots qui respectent l'écart de la non-rencontre. Ils nous font rencontrer quelque chose et à la fois ils nous font *non-rencontrer* non pas quelque chose en parallèle, comme une autre dimension de ce quelque chose que nous rencontrons. Non. Parce que cela fait aussi partie de la rencontre. Et nous sommes encore dans le *dans*, c'est à dire dans le voir, le non-vu, le non-pensé, le non-senti. La *non-rencontre* ne se fait ni ne se garde car elle ne se fait ni là ni ailleurs. Nous n'allons pas, avec le mot, dans l'étranger ou l'étrange mais avec le mot nous allons, sans que cela soit un mouvement vers : nous allons *où ?*, nous tombons avec immobilité car il s'agit de l'autre de l'acte autant que du fait, de l'autre du mot alors que c'est le mot même. Ce n'est pas que le mot se fait tâche d'encre. Non, le mot ne nous emmène pas ailleurs non plus, dans une sonorité, un dessin abstrait, un rythme visuel. Oui, cela il le fait aussi et nous sommes là encore dans ce que le mot fait arriver, crée, donne et que nous recevons. Il s'agit là d'une autre sensibilité. Mais ce qui nous intéresse n'est pas une autre sensibilité. Ce qui nous intéresse est bien l'autre de la sensibilité. *Le sentiment du où ?* est *l'autre de la sensibilité* et non pas *une autre sensibilité à*.

4- *L'autre de* n'est pas un autre (n'est pas un monde parallèle).

Si *le sentiment du où ?* est *l'autre de la sensibilité* et non pas *une autre sensibilité à*, pouvons-nous dire que le *où ?* est l'autre de l'espace et que le sentiment que nous en avons est le même que le sentiment de l'espace (puisqu'il n'y a pas une autre manière de sentir). Qu'est donc le même sentiment lorsqu'il se sent, mais qu'il ne peut pas, avec le *où ?*, *y* avoir de *lorsqu'il* ?

Le *sentiment du où ?* serait-il alors le moment même de cette non-sensibilité ? Cela serait le cas s'il s'agissait de non-sensibilité. Mais, avec *l'autre de la sensibilité* il n'y a justement pas de *moment où* et non pas pas de sensibilité ou un sentiment d'absence de sensibilité. Le *sentiment du où ?* est lui-même l'autre de la sensibilité. Il est, non pas la sensibilité même mais sensibilité qui n'a pas quelque chose en plus ou en moins que la sensibilité de l'espace, une sensibilité étrangère, une sensibilité hors d'elle-même.

N'y aurait-il pas un peu de cela lorsque Kant propose l'idée d'une fin de toute chose comme autre chose qu'un passage du temps à l'éternité ?

« C'est une expression courante, en particulier dans le langage de la pitié, de dire d'un homme qui meurt, qu'il *sort du temps pour entrer dans l'éternité*.

Cette expression n'aurait en réalité aucun sens, si par *éternité* on entendait ici un temps se prolongeant à l'infini. Car alors l'homme ne sortirait jamais du temps, mais ne ferait que passer toujours d'un temps à l'autre. Quand on conçoit une durée ininterrompue de l'homme il faut donc concevoir, par éternité, une fin de tout temps ; mais également que cette durée (l'existence de ce dernier considéré comme grandeur) constitue une grandeur absolument incomparable avec le temps (*duratio noumenon*), et dont nous ne pouvons en vérité nous faire d'autre concept que purement négatif. »[404]

Le problème est ici la persistance du désir de s'en faire un concept « purement négatif » mais il est intéressant de voir comment Kant fait intervenir ensuite son concept de *suprasensible* :

« Si nous examinons maintenant le passage du temps à l'éternité (que cette idée considérée, dans un usage théorique, comme élargissement de la connaissance possède ou non une réalité objective) tel que la raison l'accomplit elle-même dans une visée morale, nous nous heurtons à la *fin de toutes choses* en tant qu'êtres temporels et objets d'une expérience possible. Mais cette fin [*Ende*] constitue en même temps, dans un ordre moral

404 Emmanuel Kant, *La fin de toute chose*, Edition Babel, 1996, p.7.

des fins [*Zwecke*], le début d'une persistance de ces mêmes êtres en tant que *suprasensibles*, par conséquent soustraits aux conditions du temps. Ainsi ces êtres et leur état ne seront susceptibles dans leur constitution d'aucune autre détermination que morale. »[405]

Il y a bien cette idée du même qui fait que le concept de *suprasensible* propose autre chose qu'un autre monde n'étant ni le sensible ni l'intelligible mais il atteint là l'événement même : ni ne se vit (effectivement) ni ne se pense (comme possible ou impossible). Le *suprasensible* n'est pas un sensible imaginé senti mais reste sans doute dans une autre manière de sentir imaginée, un ce qu'il reste quand nous enlevons le temps donc un senti sans sentir différemment selon la chose à sentir, puisque la chose n'est pas non plus arrêtée sur une même chose, mais la négation même de toute chose. Nous arrivons là surement à la sensation de la sensation, à la pure sensation, à son existence même, qui n'est donc pas irréelle ou imaginée (le terme de morale, lorsque Kant l'utilise ainsi, n'a rien de péjoratif, n'est pas une simple croyance, mais peut-être une sorte de manière a priori d'être au monde de l'homme et des choses dans l'existence, et la sensation étant la matière de notre intuition sensible est le donné même en tant que pure donation) car elle est l'existence même de la sensation. Cependant, ce n'est pas cela que nous entendons avec *l'autre de la sensibilité*.

Dans *Promenade*, Philippe Jaccottet écrit : « on peut se demander si la parole humaine (elle-même une énigme, d'ailleurs) n'est pas inséparable de la mort, ou plus exactement du monde où nous habitons, limité par la mort ; et si tout ce que l'on essaie d'imaginer en dehors de ces limites n'est pas en dehors de l'image, et inaccessible à la parole. Ainsi pourrait-on être amené à penser que la parole qui cherche à échapper à ce monde ou à le dépasser s'égare et s'altère, en trahissant à la fois le monde où elle aurait dû continuer à jouer puisqu'il est son domaine, et l'Absolu où elle ne peut que s'éteindre. Voilà de bien grands mots pour une expérience bien douteuse. Mais peut-être faut-il de temps en temps les risquer ne serait-ce que pour s'en défaire. On voit que c'est vers la terre que je me retourne, que je ne peux pas ne pas me retourner ; mais comment nierais-je cette rage de l'Absolu et, dans l'amour d'une vie rendue éblouissante par la mort, l'horreur d'une mort inacceptable par la vie ? Si l'Absolu échappe à la parole il échappera à la négation aussi bien qu'à l'affirmation ; et n'en continuera pas moins de nous fasciner. »[406] Ainsi, sortir de la négation autant que de l'affirmation est-ce sortir du phénomène pour un ailleurs ? La sensibilité exhiberait la pure présence en collant en

405 Ibid., p.8.

406 Philippe Jaccottet*, Promenade sous les arbres,* Edition La bibliothèque des arts, 1980, p. 36-37.

quelque sorte au monde ? Elle serait la pure sensibilité comme si c'était le monde qui regardait le monde. Nous sommes encore là dans un *sentir comme*, dans un sentir le monde à la manière du monde, dans une pure donation ; la rencontre même, l'existence. Pouvons-nous dire qu'au contraire *l'autre de la sensation* décollerait le monde ? Mais dans ce cas elle ne ferait pas que mélanger les pièces du puzzle-monde, elle rendrait impossible le système de faire monde puisque, si même pas une pièce ne peut être posée comment y en attacher une autre ?

Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* écrit : « le monde ''vrai'' – une idée qui ne sert plus à rien, qui n'oblige même plus – une idée qui demeure inutile, superflue, donc une idée réfutée : qu'on s'en débarasse ! <…> Nous nous sommes débarassé du monde vrai : quel monde restait-il ? Le monde des apparences, peut-être ? … Pas du tout ! *En même temps que du monde vrai nous nous sommes débarrassés aussi du monde apparent !* »[407] Lorsque le monde colle au monde il exhibe sa pure présence, il est à chaque fois une seule pièce. Avec *l'autre de la sensibilité* même pas une pièce ne peut être posée. Nous pouvons dire alors que *l'autre de* n'est pas *un autre* car il n'y a même plus *un*. Ne retombons-nous pas ainsi dans une pensée du néant ? Non. Nous disons juste *étrange* car il y a bien quelque chose mais c'est son il y a qu'il n'y a pas. Et ce quelque chose n'est pas le rapport, ni l'un, ni le néant : il est la même chose mais étrange. Mais attention il n'est pas senti ou pensé différement du point de vue de sa rencontre. *Etrange* n'est pas *une manière de* pour la chose ou pour sa perception. Il est *l'autre de la rencontre*. Cela ne se passe pas en nous ni en la chose car il n'y a pas de changement en nous ni dans la chose. Ce qui distingue *l'autre de la sensibilité* d'*une autre sensibilité à* est que cette dernière fonctionne par changement alors que la première est étrangère au changement.

Revenons maintenant à notre *où ?* en le rattachant à ce problème d'être étranger au changement, que nous allons appeler *l'autre du changement*. Les recherches de Paul-Armand Gette avec ses *Blocs de pierres* ou son *Zéro mètre* posent justement le problème de *l'autre du changement*. Fabien Faure écrit :_« Point donc d'au-delà dans cet art hautement circonstanciel, dévolu à la poésie immédiate et tangible des marges – circum-stare, c'est précisement ''se tenir debout autour'' »[408] (figure n° Zéro mètre) Qu'est-ce « ''se tenir debout autour'' » ? Cela ne chasse-t-il pas le néant de l'autour vers un centre, où l'autour le tiendrait alors en tenaille ? Et cet autour alors ne rejoint-il pas ce que nous

407 Nietzsche, *Crépuscule des idoles (fragments)*, Profil Hatier, 1998, p.70.

408 Fabien Faure, *Un monde diffracté, ici*, in Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique*, Fage éditions, 2005, p.71.

avons appelé notre part d'extérieur à nous-mêmes comme la part d'extérieur de toute chose (au lieu d'un repos de la chose en elle-même) ? N'est-ce pas ce sentiment que nous donne Cocteau dans la fin de son poème *Carrefour* lorsqu'il écrit : « Ne cours jamais autour de toi » ?

« On se sait jamais les raisons,
Ni l'enveloppe intérieur de l'âme,
Ni ce qu'il y a eu dans les maisons,
Sous les toits,
Entre les gens.
Ô mon enfant,
Il y a le plaisir et l'étude.
Et les plaines fertiles,
Et le rire de la santé.
Ne courts jamais autour de toi.
Puisque l'homme peut se complaire
Entre un néant et un néant
Et ne croit pas et se résigne,
A quoi cela sert-il
De respirer l'inquiétude
Et les influences célestes,
Et de se demander si on est digne ?

Profite donc de tout le reste ! »[409]

Ce « Ne cours jamais autour de toi » est justement : '' ne fais pas de cet autour un néant '' alors '' courts autour, juste autour '' et alors '' tu feras de toi l'autre de toi et du néant '' (sans changer le toi en néant ou le néant en toi). '' Tu marcheras dans ta part d'extérieur à toi-même ''. Peut-être pouvons-nous dire : '' tu te perdras dans l'autre au plus près de toi ''. Il y a sans doute un peu de cela dans le passage du film de Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [410] avec la séquence de la tasse de café :

[Filmée en gros plan, une spirale se dessine puis se dissout dans une tasse pleine de café pendant qu'une voix chuchote]

409 Jean Cocteau, *Le Potomak*, Edition Passage de Marais, 2000, p.160.

410 Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966.

« Qu'est-ce qu'un objet.
[Le bruit de fond s'arrête]
Peut-être qu'un objet est ce qui permet de relier, de passer d'un sujet à un autre donc de vivre en société, d'être ensemble. Mais alors puisque la relation sociale est toujours ambiguë, puisque ma penser divise autant qu'elle uni, puisque ma parole rapproche par ce qu'elle exprime et isole par ce qu'elle tait, puisqu'un immense faussé sépare la certitude subjective que j'ai de moi-même et la vérité objective que je suis pour les autres, puisque je n'arrête pas de me trouver coupable alors que je me sens innocent, puisque chaque événement transforme ma vie quotidienne, puisque j'échoue sans cesser de communiquer, je veux dire à comprendre, à aimer, à me faire aimer et que chaque échec me fait éprouver ma solitude, puisque.
[Le bruit de fond reprend puis s'arrête à nouveau, la voix reprend]
Puisque. Puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectivité qui m'écrase ni à la subjectivité qui m'exile, puisqu'il ne m'est pas permis de m'élever jusqu'à l'être ni de tomber dans le néant, il faut que j'écoute, il faut que je regarde autour de moi plus que jamais, le monde, mon semblable, mon frère <…>
[Le bruit de fond reprend puis s'arrête à nouveau, la voix reprend]
Où commence ? Mais où commence quoi ? Dieu créa les cieux et la terre bien-sûr mais c'est un peu lâche et facile, on doit pouvoir dire mieux, dire que les limites du langage sont celles du monde, que les limites de mon langage sont celles de mon monde et qu'en parlant je limite le monde, je le termine, et que la mort un jour logique et mystérieux viendra abolir cette limite et qu'il n'y aura ni question ni réponse, tout sera flou. Mais si par hasard les choses redeviennent nettes, ce n'est peut-être qu'avec l'apparition de la conscience ensuite tout s'enchaine. »

L'autre, l'étranger est notre propre part d'étranger à nous-mêmes. Avec *l'autre de la sensibilité* nous nous *perdons dans l'autre au plus près de soi*, nous nous *tenons debout autour*, alors nous tombons dans le où ? comme l'autre de l'ailleurs autant que de l'ici parce qu'il n'y a justement aucun passage.

Revenons ici au livre de Paul Guiton : son idée de « l'inhabitable » pourrait nous faire dire qu'il y a quelque chose comme un *sentiment de la montagne* dans notre *où ?* comme *sentiment de l'espace*, tout comme quelque chose du *sentiment de la terre* de la géopoétique. « Lorsque je m'élève parmi <les monts>, <je> quitte le monde habité et je vais jusqu'à l'inhabitable »[411]. « Le montagnard ne dit pas : *j'ai fait l'ascension du Cervin, du Greppon*, mais : *j'ai fait le Cervin, le Greppon, je vais faire la Meije*. Il traduit ainsi l'immédiateté de son effort, sa rude et intime union avec le mont qu'il escalade. C'est ainsi que je regarde, que nous regardons tous, ceux de la cordée, la cime que nous nous préparons à *faire*. <…> Inévitablement, la littérature conventionnelle parlerait ici de

411 Paul Guiton, *Le livre de la montagne*, Ed. B. Arthaud, 1943, p.191.

mystère ; mais non, ce n'est pas un mystère romantique, c'est quelque chose de bien plus attirant que le mystère : je veux dire du connaissable encore inconnu »[412]. Il ne fait pas l'ascension *de* comme il ne fait pas l'expérience de l'inconnu et ensuite connaît mais il fait l'inconnu parce qu'il n'a rien à habiter. L' « inhabitable » n'est pas un monde différent ni même un monde à vivre différemment. Il ne s'agit pas d'un autre monde où une expérience particulière est possible alors qu'ailleurs elle ne l'est pas. L' « inhabitable » est l'autre de l'habitable, il ne s'habite pas d'aucune manière que ce soit. Et *faire l'inconnu* n'est pas rester dans l'inconnaissable mais justement faire autre chose qu'*être dans* car il ne s'agit pas non plus de *rester hors* car alors nous sommes encore *dans*, dans le hors.

Avançons encore un peu dans le texte : « Je dois au contraire m'y < (la connaissance)> appliquer <…> ; cette connaissance dont les romantiques avaient horreur. Ils préféraient rester dans le vague, c'est à dire tout à fait hors du monde. Le monde ne les intéressait pas. Il faut, pour se plier à sa réalité, une discipline dont ils étaient peu capables : s'abandonner soi-même, et s'adapter aux règles bien précises selon lesquelles le monde est construit. Pour l'alpiniste, c'est une nécessité. Il a trop à compter avec la structure de la terre pour se désintéresser de la façon dont elle a été faite »[413]. « Pierre Termier <…> entend vraiment le *langage mystérieux que tiennent ici les eaux et les pierres*. Ce ne sont point seulement des lignes, des masses et des couleurs, mais la vie de la Terre depuis un milliard d'années écrite ainsi d'une façon tout à fait claire pour qui sait lire cette écriture. <…> Ce n'est pas le vide physique qui donne ici le vertige, mais cette vue soudaine et concrète de l'infini. Nous sommes au bord d'un abîme d'effroi ou d'espérance, selon les positions de notre cœur. Pour l'alpiniste, c'est toujours l'espérance qui l'emporte »[414]. L'infini n'est pas ailleurs, n'est pas l'invisible mais cette vue même de la terre et ce n'est pas voir l'invisible, connaître l'inconnaissable, pénétrer dans l'ailleurs, rencontrer l'autre. Non. Peut-être pouvons-nous dire alors être la terre, l'invisible, l'inconnaissable, l'ailleurs, être l'autre, mais être dans le sens d'*être notre part de hors de nous*, parce que ni nous, ni un autre que nous, ni hors de nous car nous n'habitons pas non plus le hors de nous. Serait-ce ce hors de nous qui nous habite ? Non, avec *l'autre de*

412 Ibid., p. 196.

413 Ibid., p. 219.

414 Ibid., p. 221-222.

l'habitable il n'y a personne pour être habité ou pour habiter parce qu'il n'y a pas d'évasion hors de nous comme hors du monde parce que nous n'allons nulle part et même pas nulle part ; nous n'allons pas. C'est cela ne pas faire l'ascension de tel mont mais faire ce mont.

« je rêverais plutôt d'un enfoncement du regard dans l'épaisseur de l'incompréhensible et contradictoire réel ; d'une observation à la fois acharnée et distraite du monde, et jamais au grand jamais, d'une évasion hors du monde »[415] écrit Philippe Jaccottet. Ce n'est pas le monde qui regarde le monde mais un « enfoncement du regard dans l'épaisseur » du monde, un *voir avec l'épaisseur du monde dans les yeux*. « Là je découvrais non pas un mirage reflétant mes profondeurs et les dévoilant, mais un événement tout à fait réel et simple, particulièrement simple, puisqu'il s'agissait des choses reconnues parmi les plus communes, et que cela se passait en outre soit un peu au-dessus du sol, pour les arbres, soit vraiment dans la terre, dans l'herbe, à la portée de n'importe quel regard même distrait. Je crus comprendre alors la nécessité pour nos yeux, et non moins pour notre être, âme, cœur, esprit comme on voudra nommer les formes de notre vie intérieure, d'un obstacle et d'une limite, donc aussi bien d'une fin, pour que cet être pût, précisément, briller et même tout bonnement vivre. Je cru comprendre un instant qu'il nous fallait bénir cette mort sans laquelle la lumière et l'amour, de même que nos paroles, ne pourraient plus avoir aucun sens, ni d'ailleurs aucune possibilité d'existence. »[416] « La poésie est donc ce chant que l'on ne saisit pas, cet espace où l'on ne peut demeurer, cette clef qu'il faut toujours reperdre »[417]. *Voir avec l'épaisseur du monde dans les yeux* est cette « observation à la fois acharnée et distraite » comme lorsque nous disons que nous sommes *dans la lune* ou *dans les nuages* car nous ne sommes alors ni ici, dans un espace de représentation, ni ailleurs, dans un espace mental ou dans un rêve. Nous sommes tout comme la chose que nous observons dans un espace où nous ne sommes plus *dans*. Nous ne sommes par exemple pas dans cette salle et ces feuilles tourbillonnant sur le sol ne sont pas de l'autre côté de cette fenêtre, dans cette cour. Nous sommes tout comme ces feuilles dans l'inhabitable, dans l'espace du *où ?*. Cette mort dont parle Jaccottet est celle du *en nous* aussi bien que du *hors de nous* pour que *notre*

415 Philippe Jaccottet, *Promenade sous les arbres*, Ed. La Bibliothèque des arts, 1980, p. 38-39.

416 Ibid., p. 121.

417 Ibid., p. 124.

part de hors de nous soit inhabitable, soit « cet espace où < nous > ne < pouvons > demeurer », espace poétique, un espace non pas trouvé mais éternellement reperdu comme « cette clef qu'il faut toujours reperdre » (nous disons bien reperdu et non pas perdu pour bien marquer l'impossibilité du *moment où*, de l'avoir lieu de la perte ; éternellement reperdu ne laisse pas de place au perdu).

Le *où ?* comme *sentiment de l'espace* serait comme *sentir l'épaisseur du monde dans le corps*, un *sentir comme corps*, un *sentir-espace* mais *espace qui se fait corps*. Arrêtons-nous ici sur l'idée d' « espace naturel du monde » que propose Emmanuel Fillot dans <u>*Géopoétique et arts plastiques*</u>. « Je reviens souvent à cette image très simple : collez un coquillage à votre oreille et vous entendrez la mer. Il existe au Tibet, un assemblage très intéressant qui prolonge cette idée : les moines bouddhistes utilisent une conque dans laquelle repose une perle <…> pour calmer l'agitation du mental et entendre ce qu'ils appellent ''le son naturel du monde''. Cet assemblage est associé à un autre objet rituel : la clochette-dorje ou clochette-vajra <…> qui est, en quelque sorte, l'inversion dans l'effet et dans la forme. La coupe est comme un coquillage renversé et le battant l'équivalant de la perle que l'on aurait accrochée par une ficelle. Ce nouvel assemblage devient actif, de réceptacle du son naturel du monde il devient instrument de musique. Je pourrais voir les assemblages que je fabrique dans une perspective analogue, et penser qu'ils proposent au regard méditatif quelque chose comme ''l'espace naturel du monde'', ou, à l'inverse, qu'ils sont des instruments spatiaux plus actifs, des sortes de propulseurs <…>. Peut-être est-ce à chaque fois un dosage de ces deux types d'activités ? »[418] Le « son naturel du monde » fait autre chose que faire événement et autre chose qu'être créé car il n'y a pas de rupture entre le son et le silence, une séparation entre un fond et un son créé sur ce fond (nous retrouvons là le travail de John Cage). Il n'y a pas quelque chose qui donne un son. Le son n'a pas de contenant pour être contenu car l'air (ou l'espace) est pensé comme faisant partie de lui et non pas comme ce qui le reçoit ou le propage. Nous entendons l'air en même temps, sa texture, sa "viscéralité". Il ne s'agit pas d'une propagation sonore qui entre en nous par nos oreilles et que nous imaginons emprunter le chemin de l'air, faisant de l'espace une distance à parcourir. Nous sommes au contraire dans notre ''viscéralité'' même, dans notre corps mais qui n'est plus dans l'espace, c'est à dire qui n'est plus un support de réceptivité. Emmanuel Fillot nous dit « de réceptacle du son naturel du monde il devient instrument de musique ». Recevoir et emmètre le son font corps comme ses assemblages à la fois récepteurs de « l'espace naturel du monde » et « propulseurs ». *Sentir avec l'épaisseur du monde dans le corps* n'est plus considérer les sens comme des outils ou faire du sensible une sorte de microscope ou un cocktail de "multi réceptivité" mais n'est pas non plus faire du sensible un sens comme la sensation même de sentir. Il s'agit d'autre chose.

418 Emmanuel Fillot, *Un art de l'assemblage* dans *Géopoétique et Arts Plastiques*, p. 80.

Pour comprendre pourquoi ce sentir est même autre chose que la sensation même de la sensation nous allons nous pencher sur la danse avec le livre *Allitérations* de Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier. « Un autre – si c'est un autre, c'est un autre corps. Je ne le rejoins pas, il reste à distance. Je ne l'observe pas, ce n'est pas un objet. Je ne l'imite pas, ce n'est pas une image. L'autre corps se rejoue dans le mien. Il le traverse, il le mobilise ou il l'agite. Il lui prête ou il lui donne son pas. »[419] Entre le danseur qui fait œuvre et le spectateur il se passe autre chose qu'une rencontre, une rencontre qui ne se passe pas car si l' « autre corps se rejoue dans le mien », le « mobilise », « l'agite », je « ne l'imite pas, ce n'est pas une image ». C'est aussi à cet autre de l'image qu'en arrive Jaccottet : « J'en reviens maintenant au dépassement des images, et je voudrais essayer de comprendre ce qui se passe dans la poésie à ce stade, bien que j'ai conscience de m'aventurer là dans des difficultés encore accrues. <…> c'est justement le plus difficile et le plus rare, ce moment où la poésie, sans en avoir l'air puisqu'elle s'est dépouillée de tout brillant, atteint à mon sens le point le plus haut. »[420]. Car *sentir avec l'épaisseur du monde dans le corps* ne se contente pas de faire coller le monde à la peau où le sentir mimerait comme la respiration du monde. Il y a bien un corps mais c'est le sentir qui se fait corps au lieu qu'il y ait un corps pour sentir. Alors le sensible ne peut faire présence comme lorsque la sensation de la sensation est la pure présence de la sensation. Il ne peut pas y avoir image car il ne peut pas y avoir présence justement parce qu'il n'y a pas un retrait du corps dans le sentir. *Ce n'est pas le corps qui est pris par le sentir mais le sentir qui est pris par le corps*. Nous ne pouvons pas dire qu'il s'agisse d'un sentir avec personne pour sentir mais qu'il s'agit au contraire d'un corps, non pas avec aucun sentir pour sentir, non pas avec un sentir qui lui est étranger, mais un corps qui n'a pas le *avec* du sentir.

« Mais la danse paraît commencer avant même d'être sensible, ou bien avant que nous soyons pourvus d'organes sensibles. Elle paraît commencer avant la sensation, avant le sens en général, en quelque sens qu'on veuille prendre ce mot. <…> Ce qui, de l'autre, résonne à mes jointures, ce qui, de l'autre, vient tendre mes tendons à mon insu, ce qui donne du jeu à mes os, à mon ventre, à mon larynx, et qui se glisse jusque dans les soudures de mon crâne – d'où cela a-t-il commencé à se plier et à jouer chez l'autre, chez lui, chez elle, là-bas ?

---

419 Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier, *Allitérations*, *Conversations sur la danse*, Editions Galilée, 2005, p. 139.

420 Philippe Jaccottet, *Promenade sous les arbres*, Ed. La Bibliothèque des arts, 1980, p. 122.

Forcement d'un autre encore, d'un encore plus autre en lui-même, d'une encore plus autre au fond d'elle-même. Autrement même. Et pour cette raison, encore moins reçu comme un message. Mais plutôt surpris dans un saisissement, à la manière d'une crampe ou d'une crispation – à moins que ce n'ait été une détente, une relâche, un dessaisissement.

Pas encore de sens, pas de sentiment : mais, insensiblement, un corps se dégage de lui-même. Il se défait de sa propre présence, il se décompose, il se désarticule. Un autre l'articule autrement, lui fait parler une autre langue, une langue altérée jusqu'à remonter en arrière de tout langage. Il ne sait rien de ce qui lui arrive : cela lui vient du dedans comme si c'était le plus éloigné des dehors. »[421]

« Ainsi, sur place, il saute. Il saute dans sa propre place et s'y substitue à lui-même. Il s'élève au-dessus de soi, mais à même et au ras de soi : de là, de toute sa hauteur il bondit dans sa profondeur, toujours à même, toujours plié contre soi »[422].

« Le sens de la danse n'est pas un sens particulier, si du moins on croit l'entendre en se représentant qu'il y a des arts de la ''vue'', d'autres de l' ''ouïe'', et ainsi de suite. Il serait plutôt, s'il fallait en parler sur ce mode, un sens d'avant l'ouverture des sens : un sens glissé dès avant eux et dans leur dépliement même, ou bien comme ce dépliement. Un sens tourné, plié et déplié vers les ouvertures des sens. <…>

Il danse déjà, l'animalcule occupé à se détacher du bloc moléculaire : il creuse et il rythme son devenir. Il ne devient pas ce qu'il est, il devient ce qu'il espace, il devient ce qu'il écarte et la chose étendue qu'il étire à la juste mesure d'une hystérie gracieuse cadencée dans la choresthésie. Il ne fait signe que dans cette extension mobile, vers la géographie de ce plateau qu'il traverse et qu'il engendre du même mouvement, ici même devenant un ailleurs spacieux étiré et multiplié, devenant un monde de son action pure, sa scène, son *dancing,* la salle de bal, de son ballet, de sa ballade. Le sens de la danse est de faire, ici même, entrer dans la danse. »[423]

---

421 Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier, *Allitérations*, *Conversations sur la danse*, Editions Galilée, 2005, p. 140-141.

422 Ibid., p. 148.

423 Ibid., p.150.

C’est bien cela qu’entend la géopoétique lorsqu’elle parle de sens de la terre comme sens premier, un « sens d’avant l’ouverture des sens » et non pas le sens de l’ouverture des sens. Cet avant n’est pas un avant d’un après car il n’entre pas en jeu dans la création de l’ouverture des sens car il n’est pas le ‘’fond’’ des sens. Il n’est ni leur négation ni leur affirmation. Les sens ne se substituent pas à lui. Il n’est pas un espace où les sens ont la possibilité d’être ou de n’être pas. Il est à la fois « avant eux et dans leur dépliement même » sans être ce dépliement ni cet avant. Le corps du danseur « devient ce qu’il espace », il devient « la chose étendue qu’il étire » « qu’il traverse et qu’il engendre ». Ce n’est pas que le danseur crée un corps-espace car il ne donne pas corps à l’espace. Il n’est pas un corps en mouvement dans l’espace ni ne fait de l’espace son propre corps, son prolongement. Il ne prend pas possession de l’espace, ne l’habite pas et ce n’est pas non plus l’espace qui l’habite lui. Il ne bouge pas dans l’espace, l’espace n’est pas sa possibilité de mouvement comme un fond pour une figure. Il bouge avec l’épaisseur du monde dans le corps. La danse ne nous fait pas entrer dans le mouvement car elle ne nous donne pas un espace pour cela et ce n’est pas par le mouvement que nous entrons dans la danse. Qu’est-ce alors « entrer dans la danse » ? C’est justement ne plus entrer ou sortir car la danse est alors l’impossibilité du *dans* et nous ne pouvons pas entrer dans l’impossibilité du dans. Ce n’est pas qu’il faille déjà y être mais justement déjà ne pas y être. C’est bien cela cet avant ou ce sens premier car ils ne sont pas quelque chose qui est avant ou en premier mais quelque chose qui fait autre chose qu’être. Sommes-nous alors dans le devenir ? S’il y a un devenir, ce n’est pas un devenir qui « devient <… > ce qu’il est », il devient sa part de hors de lui sans devenir ce qu’il devient car cette part reste toujours hors de lui, ne le rencontre pas en lui et pas non plus hors de lui. Comment pouvons-nous alors parler de devenir ?

Le roman *La bête dans la jungle* de Henry James pose exactement cette question. Le héro, John Marcher retrouve par hasard May Bartram à qui il avait confié des années auparavant un secret : il a le pressentiment qu’une chose étrange et exceptionnelle va lui arriver et cette pensée le hante. Il propose à May Bartram un pacte qu’elle accepte : rester avec lui aux aguets. Tout au long du texte il est question de cette attente. L’histoire se termine par la mort de May Bartram. « Tout ce qu’elle lui avait dit lui revenait à l’esprit et la longue chaine de ses paroles se redéroulait devant lui. La Bête avait bien été tapie et maintenant elle avait bondi. Elle avait bondi au crépuscule de cette froide soirée d’avril quand, pâle, malade, au bout de ses forces, mais éclatante de beauté et à un moment où peut-être elle pouvait encore échapper à la mort, May Bartram avait quitté son fauteuil pour se placer devant lui et le forcer à deviner. La bête avait bondi parce qu’il ne devinait pas et May Bartram s’était alors détournée de lui, désespérée, et le trait avait été tiré là où il fallait qu’il le fût. La crainte qu’il avait nourrie s’était ainsi justifiée et son destin s’était accompli. Il avait échoué exactement là où il devait échouer. Il ne put étouffer un gémissement quand il se souvint qu’elle avait souhaité qu’il ne sût jamais rien. Quel

horrible réveil ! Pourtant c'était là la connaissance à laquelle il devait accéder. Ses larmes restèrent prisonnières de ses yeux. A travers les larmes pourtant, il tentait de fixer cette connaissance et de la saisir – il ne baissait pas le regard afin de continuer à souffrir car cette connaissance amère et tardive avait cependant le goût de la vie. Mais l'amertume soudain l'écœura. C'était comme s'il voyait dans la cruelle image de la vérité ce qui avait été ordonné et exécuté. Il voyait la jungle de sa vie et la bête tapie dans l'ombre. Puis en regardant de plus près, il sentit venir dans l'air, immense et effroyable, le bond qui allait le clouer à terre. Ses yeux s'obscurcirent. Le soir tombait ; et sous l'effet de son hallucination, instinctivement, il se détourna de cette menaçante présence, pour l'éviter, et il se jeta, face contre terre, sur la tombe. »[424]

Oui, la « Bête avait bondi parce qu'il ne devinait pas » comme si ce qui devait arriver était que rien n'arrive, comme si la bête était ce que John Marcher devenait mais sans devenir ce qu'il devient car la Bête reste toujours hors de lui, ne le rencontre pas en lui et pas non plus hors de lui : elle n'est pas un possible devenir et cela depuis le début, ni un impossible devenir toujours en attente. La Bête était avec lui, elle l'a accompagné et c'est tout le contraire d'une chose qui se réalise. Il n'y a pas de passage du possible au réel et si le réel est réel avant d'être possible, avec *La bête dans la jungle*, il n'est pas seulement question de cela. La « Bête avait bondit » non pas dans la coïncidence du possible et du réel mais dans la non-rencontre de cette coïncidence avec John Marcher. Alors « il sentit venir dans l'air, immense et effroyable, le bond qui allait le clouer à terre <…> et <…> il se détourna de cette menaçante présence, pour l'éviter, et il se jeta, face contre terre, sur la tombe ». La bête n'est pas lui en devenir ni un autre que lui. Nous ne pouvons pas non plus dire qu'elle est son autre. Elle est l'autre que d'être son autre, que d'être ce qu'il devient ou est devenu. Et c'est à cela que tient le sentiment de l'étrange dont témoigne John Marcher.

424 Henry James, *La bête dans la jungle*, 1903, Point Seuil, 1995, p. 95-96.

C) L'intemporel

Nous allons à présent nous pencher sur une œuvre chorégraphique pour réfléchir au problème de ''temporalité'' que suscite notre question d'un *avant autre qu'un avant de l'après* dans *l'impossibilité du dans* ou, ce que nous pouvons à présent appeler, *l'autre du dans*, c'est-à-dire *le ou ?*. Nous nous donnons aussi ici pour tâche de justifier le choix des termes *sentiment de l'espace* pour décrire ce que nous appelons *le où ?*.

Nous avons choisi le ballet de Danse Contemporaine *Empty Moves (parts I & II)* du chorégraphe Angelin Preljocaj[425]. (figure 38) Sur une longue diagonale, le mouvement remonté comme une mécanique semble se dérouler sans autre mobile que son mouvement lui-même, tandis que la bande-son reproduit la performance de Milan donnée par John Cage le 2 décembre 1977 où il déstructure, d'une voix blanche, par un monologue de trois heures, un texte du philosophe américain Henry Thoreau[426]. Le texte devient un pur son vocal, devient abstrait. « Empty moves se nourrit des actions et mouvements inspirés par les paroles et phonèmes lus par John Cage au Teatro Lirico de Milan et enregistrés en public <…>. La notion de distanciation, de désagrégation du mouvement et d'une nouvelle articulation du phrasé chorégraphique prime sur le sens et l'essence des mouvements » nous dit Angelin Preljocaj.

Voici les propos que tenait, une année avant sa performance, John Cage lors d'un entretient avec Daniel Charles :

« Daniel Charles - Vous vous proposez de musicaliser le langage ; vous souhaitez que l'on écoute le langage comme une musique.
John Cage - J'espère laisser être les mots comme j'ai tenté de laisser être les sons.
DC- Musicaliser le langage c'est le désobjectiser, le reconduire à la situation de cirque, ou processus ?
JC- Nous n'aurions pas le langage si nous n'étions dans le processus. Mais je ne crois pas que le langage usuel puisse nous livrer le processus. C'est pour cela que j'insiste sur la nécessité de ne pas nous laisser entrainer par le langage. Les mots nous imposent des

425 **EMPTY MOVES (parts I & II) de ANGELIN PRELJOCAJ, Pièce pour 4 danseurs, Durée 63 minutes, 2007, représentation au Pavillon Noir à Aix en Provence en Octobre 2010.**

426 Exemple de citation de Henry Thoreau **:** « En tuant le temps on blesse l'éternité ».

sentiments, si nous les prenons comme des objets, c'est-à-dire si nous ne les laissons pas être eux aussi ce qu'ils sont : des processus. »[427]

« Etre <…> ce qu'ils sont », c'est-à dire-devenir ? C'est-à-dire, ce qu'ils sont avant de devenir autre chose que ce qu'ils sont ? Avant de devenir ? Il y a là un problème de ''temporalité'' comme lorsque nous disions : ne plus entrer ou sortir, non pas qu'il faille déjà y être mais justement déjà ne pas y être, comme dans un avant autre qu'un avant de l'après où cet avant n'est pas quelque chose qui *est* avant mais quelque chose qui fait autre chose qu'être. Ce problème de ''temporalité'' est aussi présent lorsque nous parlons du devenir mais d'un devenir sans qu'il devienne ce qu'il devient, du devenir qui devient sa part de hors de lui, ne la rencontrant pas en lui ni hors de lui. Ce problème de ''temporalité'' vient du fait de la non-séparation entre deux termes sans qu'il s'agisse d'une confusion car, comme nous ne sommes pas dans un avant de l'après, nous ne sommes pas non plus dans un après de l'avant : il ne devient pas ce qu'il devient. Et c'est bien là que la danse pose ce même problème de temporalité parce que le corps dansant (par exemple ici dans le ballet de Preljocaj ou bien dans l'œuvre *Allitérations* de Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy) n'est pas un médium séparé d'un mouvement.

Revenons à cette *Conversation sur la danse* entre la danseuse et le philosophe : Le « danseur (la danseuse) < est > un(e) artiste particulièrement ''autoréférencié(e)'', si je peux le dire ainsi. Je veux dire ni narcissique, ni autistique, ni égocentrique, mais dans un rapport immédiat à soi : im-médiat, sans médiation par un médium et pourtant pas non plus simplement immanent au sens strict du terme (comme l'eau dans l'eau…), mais se prenant comme médium de soi. <…> Du même coup, se lève une question ou un thème décisif : comment l'être en rapport à soi est aussi bien en même temps tourné vers le dehors, car il ne cultive pas un ''soi'' donné, il interroge un ''soi'', une ''ipséité'' qui précisément n'est jamais donnée… »[428]. Avec « être en rapport à soi » « tourné vers le dehors » il ne s'agit pas d'un recul sur soi (se voir de l'extérieur) ni d'une intériorisation (entrer en soi) parce que ce qui est en jeu n'est pas de recevoir ce qui nous est donné. Le danseur ne se danse pas lui-même. Par sa danse il ne cherche pas à donner, à exprimer quelque chose avec son corps, à retranscrire quelque chose à donner avec le corps. Le danseur ne mime pas non plus quelque chose qu'il aurait à dire. Il n'y a pas de passage de quelque chose d'incorporel à quelque chose de corporel. Vice-versa, il n'y a pas de passage de quelque chose de corporel dans la danse du danseur à quelque chose

427 John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, 1976, L'Herne, 2002, p.181.

428 Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Ed. Galilée, 2005, p. 30.

d'incorporel, à un sens hors du corps, à un sens après le corps. En somme, il n'y a pas un avant le corps ni un après le corps avec la danse. Et cela parce qu'il n'est pas question d'une danse par le corps, dans le corps. Le corps ne porte pas la danse. Est-ce alors la danse qui porte le corps ? Le corps entrerait alors dans la danse. Mais la danse est-elle bien quelque chose dans laquelle nous pouvons entrer. Entrer dans la danse n'est-ce pas encore donner à la danse la possibilité d'être portée par le corps ? Le problème est bien cette ''entrée''.

Avec « la danse, l'enjeu de la ''non-signifiance'', pour le dire ainsi, est plus sensible, plus impérieux aussi : tout de suite, le corps est là, c'est là que ça se passe, c'est à dire que l'on est, si je peux dire, simultanément dans l'ordre du *médium*, d'une médiation, et dans celui d'une… ''immédiation'', pour essayer de ne pas dire ''immédiateté''. »[429] Tout « de suite, le corps est là, c'est là que ça se passe ». Alors, nous pouvons peut-être le dire ainsi : ce n'est pas que le corps entre dans la danse mais peut-être le corps entre *en* danse dès-lors que « le corps est là » et que « c'est là que ça se passe », cela simultanément.

Quittons ici quelques instant la danse chorégraphique pour proposer d'étendre le terme de danse à cette attention à ce corps « qui est là » et que « c'est là que ça se passe ». Dans *Watt*, Beckett ne nous montre-t-il pas son personnage Watt *en danse* ?

« La méthode dont usait Watt pour avancer droit vers l'est, par exemple, consistait à tourner le buste autant que possible vers le nord et en même temps à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et en même temps à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord, et derechef à tourner le buste autant que possible vers le nord et à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et à tourner le buste autant que possible vers le sud et à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord, et ainsi de suite, inlassablement, sans halte ni trêve, jusqu'à ce qu'il arriva à destination, et pût s'asseoir. Ainsi, debout tantôt sur une jambe, tantôt sur une autre, il progressait, tardigrade effréné, en ligne droite. Les genoux, en ces occasions, ne pliaient pas. Ils l'auraient pu, mais ne le faisaient pas. Pas de genoux plus aptes à plier que ceux de Watt, quand ils s'y décidaient, il n'y avait rien à reprocher aux genoux de Watt, comme il apparaîtra peut-être. Mais quand ils se promenaient ils ne pliaient pas, pour quelque obscure raison. Ce nonobstant les pieds se posaient, talons et plantes ensemble, à plat sur le sol et ne le quittaient plus, pour les voies inexplorées de l'air, qu'avec une répugnance manifeste.

A Lady McCann, avançant à sa suite, il semblait n'avoir jamais vu, sur la voie publique, de mouvements aussi extraordinaires, et peu de femmes avaient de la voie publique une expérience plus vaste que Lady McCann. Qu'ils ne dussent rien à l'alcool

429 Ibid., p. 34.

se voyait à leur régularité, et à ce qu'ils avaient d'acharné. Watt avait la titubation funambulesque.

Encore plus que les jambes la tête l'étonnait. Car les mouvements des jambes pouvaient s'expliquer de plusieurs façons. <…>

C'était donc moins les jambes qui intriguaient Lady McCann que la tête, que chaque pas faisait tourner avec roideur, sur le cou roide, sous le chapeau melon, d'un quart de cercle au moins »[430].

Watt n'habite pas son corps. Son corps ne l'incarne pas (nous n'allons pas encore revenir au problème de l'incarnation). Avec Watt, « tout de suite le corps est là, c'est là que ça se passe », c'est là que ''se passe Watt'', c'est là que ''se passe quoi ?'', c'est là que non pas rien ne se passe mais c'est là que '' cela ne se passe pas'' parce que ''Watt ne se passe pas'', « tout de suite le corps est là, c'est là que ça se passe ».

Revenons au texte de Jean-Luc Nancy : « entre la danse ''populaire'' et la danse ''chorégraphique'', il y a une communication discrète mais effective : celle du geste détaché de la finalité, et donc celle d'un corps qui ne va à rien d'autre qu'à lui-même – un corps, pourrait-on dire, qui n'est pas encore advenu, qui ne fait que venir, devenir, revenir à soi pour repartir vers un ailleurs qui est encore ''soi'', toujours plus éloigné. <…> En définitive, je suis tenté de dire que la danse est détachement bien avant et bien après d'être mouvement et corps en mouvement : elle détache le corps et se détache de lui, dans un paradoxe. Elle le lance et le laisse – juste sur le passage de cette retenue dans l'échappée du sens »[431]. Le corps ne « va à rien d'autre qu'à lui-même » et ce lui-même est « toujours plus éloigné » parce que la danse « détache » le corps du mouvement (il n'est plus un corps en mouvement) et « se détache de lui » (la danse ne prend pas le corps comme médium). Elle « le lance et le laisse » non pas seul avec lui-même, ou seul avec le mouvement, mais abandonné de lui-même et aussi abandonné du mouvement. Il ne devient pas *pur mouvement* car justement il *ne devient pas*. La danse l'a abandonné du devenir et laissé à sa part de hors de lui qui « ne va à rien d'autre qu'à lui même » « toujours plus éloigné ». Et le corps est « retenu<…> dans l'échappée du sens » parce que le mouvement c'est dérobé à toute interprétation parce que ce mouvement n'est plus *son* mouvement car *son* mouvement l'a abandonné. Le corps est « retenu<…> dans l'échappée du sens » comme immobilisé par le mouvement (dans une immobilité qui n'est pas absence de mouvement) ou peut-être pouvons-nous dire immobilisé en

430 Samuel Beckett, *Watt*, 1968, Editions de Minuit, 2007, p. 31-33.

431 Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Ed. Galilée, 2005, p. 55.

mouvement. Angelin Preljocaj pour sa pièce *Empty moves* parle d'une « désagrégation du mouvement <…> qui prime sur le sens et l'essence des mouvements ». Nous pouvons dire ainsi de John Cage qu'il ''désagrège'' le langage et le son même du langage avec sa performance. Et nous rejoignons ici le problème du silence.

Dans *Totalité et Infini* Levinas parle d'un « monde silencieux » : « Le monde silencieux est un monde qui nous vient d'autrui, fût-il malin génie. Son équivoque s'insinue dans une raillerie. Le silence n'est pas, ainsi, une simple absence de parole ; la parole est au fond du silence comme un rire perfidement retenu. Il est l'envers du langage : l'interlocuteur a donné un signe, mais s'est dérobé à toute interprétation – et c'est là le silence qui effraie. La parole consiste pour autrui à porter secours au signe émis, à assister à sa propre manifestation par signes, à remédier à cette équivoque par cette assistance. <…> L'envers du langage est comme un rire qui cherche à détruire le langage, rire infiniment répercuté où la mystification s'emboite dans une mystification, sans jamais reposer sur une parole réelle, sans jamais commencer. Le spectacle du monde silencieux des faits est ensorcelé : tout phénomène masque, mystifie à l'infini, rendant l'actualité impossible. Situation que créent ces êtres ricanants, communiquant à travers un labyrinthe de sous-entendus que Shakespeare et Goethe font apparaître dans les scènes de sorcières où se parle l'anti-langage et où répondre serait se couvrir de ridicule »[432]. Dans ce rire, il n'y a pas de place pour une réponse (elle sera toujours déplacée, « ridicule ») parce qu'il n'y a pas eut le moindre *propos* ou semblant de question. Ce rire est « perfidement retenu » tout comme le corps du danseur est « retenu dans l'échappée du sens » ; non pas retenu dans le rire ou dans le corps mais justement dans « l'équivoque », dans « l'échappée ». L' « interlocuteur a donné un signe, mais s'est dérobé à toute interprétation », il n'y a pas d' « assistance », c'est à dire pas de main tendue (ni d'un côté ni de l'autre), la main n'arrive pas, le geste ne se produit pas, comme dans la danse le corps ne reçoit pas le mouvement et ne le donne pas. Et nous pouvons retranscrire les termes de Levinas sur ce silence pour cette immobilité de la danse, cette « désagrégation du mouvement » dont nous parlions tout à l'heure : il y a une immobilité qui n'est pas absence de mouvement, le mouvement est au fond de l'immobilité, un mouvement qui échappe à toute interprétation, un mouvement qui effraie. Le « silence <…> est l'envers du langage <…> comme un rire qui cherche à détruire le langage <…> sans jamais reposer sur une parole réelle, sans jamais commencer <…> rendant l'actualisation impossible ». Il n'y a pas de main tendue, la main n'arrive pas, le geste ne se produit pas. Cette « retenue » nous laisse tomber et laisse tomber la parole, ne donne aucun ''repos sur le réel'' parce qu'il n'y a rien qui commence. Toute « actualité » est

432 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, *Essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 91-92.

« impossible » : le réel commence lorsqu'il commence or là, il est comme retenu dans « l'échappée » de la temporalité (pour reprendre le terme « échappée » qu'utilise Jean-Luc Nancy lorsqu'il parle d'« échappée du sens »), comme retenu dans ce que nous pouvons appeler l'intemporalité.

Penchons-nous à présent sur le livre *L'Intemporel* d'André Malraux. L'intemporel « c'est la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort »[433]. L'« intemporel est un ''reste''. Il devient lui-même lorsqu'il ne se dissout plus dans l'éternel ou dans l'irréel <…> la marque de l'intemporel est la mise en question du temps »[434]. « Dans la caverne des Avatars, j'ai vu le *Civa* épique d'Ellorâ dressé comme un menhir. Quelques siècles, il échappe au rocher pour devenir le dieu de bronze qui, sur l'insignifiance de l'univers, ne se souvient que de danser. Ce Nataraja hérissé de bras et de flammèches, apogée des anciens combats où les singes venaient au clair de lune fermer les yeux des morts <…> fait la roue avec ses bras comme la firent avec leurs longues traînes, les paons blancs de l'Inde qui stupéfiaient Babylone. Il danse sur tout ce qu'ont créé les hommes. < C'est une > Danse de Mort, <…> ''Qui pourrait tuer l'immortalité ?'' »[435]. Dire que l'intemporel « est la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort » c'est proposer quelque chose qui n'est pas à sa place. Cela ne fait pas événement dans la vie car cela ne se produit pas si non il ne s'agit plus de mort mais encore de vie. D'où cette idée de « mise en question du temps ». Ce « reste » pose bien le même problème que la « retenue ». Nous ne sommes pas dans « l'éternel ou dans l'irréel » mais bien dans un réel retenu dans l'échappée de la temporalité comme le corps du danseur est retenu dans l'échappée du sens ; sa danse est une danse de mort (figure 39).

Ce « reste » de l'intemporel que remarque Malraux nous le trouvons également dans le livre *Totalité et Infini* de Levinas lorsqu'il parle de « l'ambiguïté d'un temps qui manque » avec la mort : « L'angoisse de la mort est dans cette impossibilité de cesser, dans l'ambiguïté d'un temps qui manque et d'un temps mystérieux qui reste encore. Mort qui, par conséquent, ne se réduit pas à la fin d'un être. Ce qui ''reste encore'', est tout différent de l'avenir que l'on accueille, que l'on projette et que, dans une certaine mesure, on tire de soi. La mort est, pour un être à qui tout arrive conformément à des projets, un

433 André Malraux, *L'Intemporel*, (1976) Gallimard, 1992, p. 133.

434 Ibid., p. 138.

435 Ibid., p. 415.

événement absolu, absolument à postériori, ne s'offrant à aucun pouvoir, pas même à la négation. Le mourir est angoisse, parce que l'être en mourant ne se termine pas tout en se terminant. Il n'a plus de temps, c'est à dire ne peut plus porter nulle part ces pas mais va ainsi où on ne peut aller, étouffe ; mais jusqu'à quand ? La non-référence au temps commun de l'histoire, signifie que l'existence mortelle se déroule dans une dimension qui ne court pas parallèlement au temps de l'histoire et qui ne se situe pas par rapport à ce temps, comme par rapport à un absolu. »[436] L'intemporel est ce *n'avoir plus de temps,* ce *ne plus pouvoir porter ses pas mais aller ainsi où nous ne pouvons aller*, c'est-à-dire ne pas aller *à sa place*, être *retenu* dans ce *manque* de temps et de place, ce *reste* de soi étranger à soi, ce *reste* de mouvement étranger au mouvement, ce *reste* de parole étrangère à toute parole. La performance de John Cage qui n'en fini jamais (le public l'a d'ailleurs hué à l'époque) ne propose pas un échantillon d'éternité mais bien ce *reste* de temps étranger au temps comme Angelin Preljvocaj avec *Empty Moves* cherche ce *reste* de mouvement étranger au mouvement.

Attardons-nous un peu plus sur le texte de Levinas.

« Il n'y aurait pas d'être séparé si le temps de l'Un pouvait tomber dans le temps de l'Autre. C'est cela qu'exprimait, toujours négativement, l'idée de l'éternité de l'âme : le refus pour le mort de tomber dans le temps de l'autre, le temps personnel libéré du temps commun. Si le temps commun devait absorber le temps du ''je'' – la mort serait fin. Mais si le refus de s'intégrer purement et simplement à l'histoire, indiquait la continuation de la vie après la mort ou sa préexistence à son commencement selon le temps du survivant, commencement et fin n'auraient en aucune façon marqué une séparation qualifiable de radicale et une dimension qui serait intériorité. Ce serait alors insérer l'intériorité dans le temps de l'histoire, comme si la pérennité à travers un temps commun à la pluralité – la totalité – dominait le fait de la séparation. La non-correspondance de la mort à une fin que constate un survivant, ne signifie donc pas que l'existence mortelle, mais incapable de passer, serait encore présente après sa mort, que l'être mortel survive à la mort qui sonne à l'horloge commune aux hommes. Et on aurait tord de situer le temps intérieur, comme le fait Husserl, dans le temps objectif et prouver ainsi l'éternité de l'âme. Commencement et fin comme points du temps universel, ramène le moi à sa troisième personne telle qu'elle se dit par le survivant. L'intériorité est essentiellement liée à la première personne du moi. La séparation n'est radicale que si chaque être a son temps, c'est-à-dire son intériorité, si chaque temps ne s'absorbe pas dans le temps universel. »[437]

---

436 Levinas, *Totalité et Infini, Essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 49.

« Grâce à la dimension de l'intériorité, l'être se refuse au concept et résiste à la totalisation. Refus nécessaire à l'idée de l'Infini, laquelle ne produit pas, par sa vertu propre, cette séparation. La vie psychique qui rend possible naissance et mort est une dimension dans l'être, une dimension de non-essence, au-delà du possible et de l'impossible. Elle ne s'étale pas dans l'histoire. La discontinuité de la vie intérieure interrompt le temps historique. La thèse du prisme de l'histoire constitue pour la compréhension de l'être un choix où l'intériorité est sacrifiée. Le présent travail propose une autre option. Le réel ne doit pas seulement être déterminé dans son objectivité historique, mais aussi à partir du secret qui interrompt la continuité du temps historique, à partir des intentions intérieures. <…> L'intervalle de la discrétion ou de la mort est une notion troisième entre l'être et le néant. L'intervalle n'est pas à la vie ce que la naissance est à l'acte. Son originalité consiste à être entre deux temps. Nous proposons d'appeler cette dimension temps mort. La rupture de la durée historique et totalisée, que marque le temps mort, est celle-là même que la création opère dans l'être »[438].

Ce que Levinas nomme le « temps mort » ou « l'intervalle » (de la « discrétion » ou de la mort) n'est pas la fin d'une continuité mais la *discontinuité même*. Ils ne peuvent pas se situer par rapport à l'être ni par rapport au néant. L' « intervalle n'est pas à la vie ce que la naissance est à l'acte » car l'intervalle n'intervient pas *dans* la vie et bien sûr pas non plus en parallèle : ce n'est pas le temps qui s'arrête et ce n'est pas non plus autre chose qui surgit à côté, prenant un autre chemin que celui du temps, pendant que le temps lui continue. Tant qu'il y a chemin il a temps, le chemin est la continuité, la fin, le commencement, le recommencement. Et la mort est bien ce qui marque *l'autre de* la continuité, de la fin, du commencement et du recommencement. Lorsque nous parlons de *discontinuité même* c'est en ce sens de *l'autre de la continuité et de la fin de la continuité.* Il y a « non-correspondance de la mort à une fin ». La « Danse de Mort » de la statue de Civa est bien cette *discontinuité même* et c'est en ce sens que Malraux écrit ces mots : « Qui pourrait tuer l'immortalité ? ». Et « Tomber dans le temps de l'autre, le temps personnel libéré du temps commun » n'est pas un repli sur soi mais justement l'ouverture du soi non pas à l'autre dans le sens du partage d'un temps commun, mais justement à *l'autre du rapport de soi à l'autre*. Cette « intériorité » dont parle Levinas n'est pas le ''moi'' : elle est un « secret » pour le ''moi'' autant que pour le ''il'' (le moi « ramen<é> à sa troisième personne »). Nous rejoignons ici ce que nous avons appelé

437 Ibid., p. 50.

438 Ibid., p. 51.

notre part de hors de nous. Peut-être devons-nous comprendre « l'intervalle » comme *l'ouverture au secret* même si le terme d'ouverture vient alors nous poser problème ?

Pour mieux saisir ce que signifie « l'intervalle » ou « le temps mort » en tant qu'*ouverture au secret* et justifier (ou même peut-être innocenter) le terme d'*ouverture* en même temps que celui de *secret* nous proposons de revenir au texte de Jean-Luc Nancy sur la danse avec sa réflexion sur la transe : « A propos de la transe, dont la rime avec la danse, de manière étrange, s'impose comme une cadence qui rythmerait toute danse, je ferai remarquer ceci : la ''transe'', c'est la traversée, le passage ; ''être transi'', c'est être traversé de froid, ou de peur, plus rarement de joie < ; > la danse est une transe décidée, organisée. Jusqu'à un certain point, non subie, non purement passionnelle. Mais ce qui est organisé, structuré, c'est la possibilité de laisser venir un moment de passion ou de pathos où le danseur est transi par sa danse. Ce qui est remarquable, c'est que la danse doit transir le danseur (et son spectateur méthexique), mais sans hystérie, sans excitation, sans drogue : la danse est une méthode de transe systématique et non hallucinée… Si je laisse ici les dieux, les esprits ou les nerfs de côté, je dirais en effet que ce qui transit, c'est la danse : d'abord mise en branle par moi, elle en vient à s'emparer de moi et à me traverser. »[439] Le danseur n'est pas transi par *la* danse mais bien par *sa* danse. Elle lui est extérieure mais ne *vient* pas de l'extérieur, elle est ''pure extériorité''. Il y a une sorte d'étrangeté du mouvement. D'une manière plus évidente que le danseur, la marionnette fascine le spectateur parce qu'elle nous rappelle qu'il y a quelque chose d'étrange dans le mouvement : notre cerveau ou le marionnettiste commande le geste mais c'est le corps qui, en quelque sorte, l'inspire. Ce n'est pas que cela vienne de l'extérieur car en ce qui concerne le venir, la décision, le vouloir, cela vient de l'intérieur mais c'est bien sur cette part d'extérieur (qui n'entre pas dans le système du vouloir, de la commande, du venir) que le mouvement porte en lui-même une étrangeté (dans le sens d'être étranger). Si nous jouons le jeu de nous mettre dans la peau d'une marionnette et bougeons comme si nous nous tenions par des fils, nous nous rendons bien compte de cela : le mouvement nous « traverse ». Lui, ne vient pas à nous, nous venons à lui et il nous « traverse », nous « transi ». Nous « tomb<ons> dans le temps de l'autre ». « On dit trop peu quand on dit que le matériau, le médium ou l'objet de la danse est le corps propre, et que cela définirait sa singularité parmi les arts : en réalité, l'objet est la traversée du corps, sa transe. Traversée par quoi ? Par rien peut-être, ou par une énergie, ou par une grâce – mais, quelque soit le mot, traversé du cops par l'incorporel qui le retire à son organisation et à sa finalité de corps. Le corps devient l'incorporel d'un sens qui pourtant n'est pas ailleurs qu'à travers le corps. Un sens en traversé plutôt qu'un sens de la traversée, et même si tu veux, un sens en travers du sens ou des sens, un sens en transe. L' ''échappée''

439 Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Ed. Galilée, 2005, p. 58-61.

du sens, ou bien l'échappée de sens, c'est la transe, et la danse tient la transe, comme on dit ''tenir le coup'', tout en la retenant, mais la retenant juste sur le bord, à la limite. »[440] Le corps ne devient pas incorporel mais bien « l'incorporel d'un sens qui pourtant n'est pas ailleurs qu'à travers le corps ». Nous ne pouvons pas non plus dire que le sens se fait corps. Le corps reste corps, le sens reste incorporel, et il ne s'agit pas non plus d'un mélange corps/sens, corporel/incorporel car ce n'est pas qu'il y ait de l'incorporel dans le corporel et du corporel dans l'incorporel. C'est cela même que nous voulons dire lorsque nous parlons d'innocenter les termes d'ouverture et de secret car *l'ouverture au secret* n'est pas une apparition qui viendrait de l'extérieur, ni une prise de conscience qui viendrait de l'intérieur. Il n'y a pas de venir et pas de de-venir. La « danse tient la transe, comme on dit ''tenir le coup'', tout en la retenant ». C'est à la fois tomber et tenir. Et c'est là qu'il y a un problème de ''temporalité'', une *intemporalité*, comme lorsque John Cage nous dit qu'il y a un « temps zéro » mais qui n'est pas « hors du temps ».

Revenons aux l'entretiens de Daniel Charles avec John Cages : « Il y a ''temps zéro quand nous ne remarquons pas le passage du temps, quand nous ne le mesurons pas »[441]

« D.C. – Vous refusiez qu'une œuvre fût à la fois déterminée et indéterminée…
J.C. – Oui, si ''à la fois'' s'applique à une vision globale de l'architecture de l'œuvre, prise abstraitement comme une essence, comme quelque chose de très général. C'est trop souvent ce que fait le compositeur conventionnel, qu'il soit ou non sériel. Il se place tout de suite en dehors du temps, dans un espace imaginaire. Alors, évidemment, il peut être très satisfaisant pour l'esprit que l'œuvre comprenne les deux, le déterminé et l'indéterminé, et tous les degrés de transition entre les deux. Mais cette vision des choses supprime l'étrangeté de l'indétermination par rapport à la détermination. Si vous admettez cette idée de continuum, vous réduisez l'indétermination à n'être qu'une variété un peu plus ou un peu moins perfectionnée de détermination. Vous oubliez que de l'un à l'autre il y a saut. Et comment accomplir ce saut ? Ma réponse est : laisser le temps agir. C'est à dire ne pas s'en tenir à une vision trop lointaine et trop dominatrice de l'œuvre qui devra comprendre ceci et cela, donc exclure tel ou tel élément, etc. Ne pas penser l'œuvre hors du temps »[442]. Il y a dans l'œuvre comme un « temps zéro » qui ne veut pas

440 Ibid., p. 6.

441 John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, 1976, L'Herne, 2002, p. 255.

442 Ibid., p. 242.

dire hors du temps. Nous « ne le remarquons pas », il se laisse, en quelque sorte, échapper comme le sens de « l'échappée du sens ». Il n'est ni dans le temps ni en dehors parce qu'il n'y a plus de *dans*, comme avec la transe : le corps n'est plus dans le temps et n'est pas non plus hors du temps car si non il s'agit d'un « espace imaginaire », d'un temps imaginaire, donc toujours un *dans* même lorsqu'il y a un *hors* ; ce n'est qu'une « variété du temps ». L'intemporel serait une autre alternative à *dans* ou *hors* du temps. En ce sens, il y a une part de temps mort dans le mouvement et la danse est un « saut » hors du *dans* le temps mais pas un saut hors du temps comme le *Zéro mètre* (figure 40) de Paul-Armand Gette n'est pas un hors lieu ou une sortie de l'espace mais il est hors du *dans* de l'espace. Comme ce corps qui devient « l'incorporel d'un sens qui pourtant n'est pas ailleurs qu'à travers le corps », le *Zéro mètre* « n'est pas ailleurs qu'à travers » l'espace. Et le saut hors du *dans* « n'est pas ailleurs qu'à travers » le temps. *L'ouverture au secret* n'est pas l'ouverture du secret ni un saut dans le secret (dans la ''secréité'' du secret) mais bien un saut hors du *dans* du secret ; dans *l'autre de l'événement.* L'intemporel est la marque de *l'autre de l'événement*. Dirigeons alors notre problème sur l'intemporel et l'événement.

Dans *La parole et le lieu*, Jean-Marc Guitti écrit : « *L'intemporel, c'est le temps de la création* »[443]. « Toutefois, l'intemporel, en tant qu'il désigne le temps paradoxal de la création par lequel tout historicisme strict se trouve mis en échec, ne donne pas véritablement un sens à l'art ou à quelque acte créatif que ce soit : il en libère plutôt l'énigme »[444]. « L'intemporel n'est ni ce qui nie le temps, ni se qui se tient à l'extérieur de l'histoire. Il traverse le temps et l'histoire, il est ce principe toujours ranimé de la création, ce qu'il y a de plus temporel dans le temps et qui par là échappe au temps, ce qu'il y a de plus décisif dans l'histoire et qui par là échappe à l'histoire. C'est en ce sens que l'épreuve de l'intemporel est bien une expérience de l'histoire. < Il > ne faut pas chercher l'intemporel en dehors de ces concepts inhérents à l'histoire, dans une éternité immobile sans origine et sans fin, sans évolution ni périodisation »[445]. L'intemporel est

443 Jean-Marc *Guitti*, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Les Editions de Minuit, 1998, p. 39.

444 Ibid., p. 41.

445 Ibid., p. 57.

« ce qu'il y a de plus temporel dans le temps et qui par là échappe au temps » comme *l'immobilité* est ce qu'il y a de plus en mouvement dans le mouvement et qui échappe au mouvement. L'intemporel ne « libère < pas > l'énigme » du mouvement plutôt qu'il n'en « donne <…> un sens ». L'*ouverture au secret* n'est pas ce qu'il y a de plus fermé au secret mais elle n'est pas non plus la libération du secret en tant que secret. Nous ne sommes pas dans le secret ou dans l'énigme avec l'intemporel en ce qui concerne l'immobilité de la danse puisque nous ne partageons pas un secret ou une énigme avec cette immobilité de la danse. Il y a une intemporalité dans l'événement et il y a cette même intemporalité dans *l'autre de l'événement* : l'intemporalité ne nous conduit pas à discerner l'événement de *l'autre de l'événement*. La mise en question du temps avec l'intemporel conduit à penser l'événement mais pas exclusivement.

« L'événement rend toujours quelque chose : il rend l'intemporel ou plutôt, en rendant l'intemporel, il rend le passé dont le temps prive. L'événement est d'avoir lieu, c'est à dire d'être à nouveau exposé à des puissances qui donnent origine à d'autres durées, à des époques différentes, par une nouvelle compulsion du destin. Chaque événement redestine. Il n'est ni un tournant dans l'histoire, puisqu'il engage une autre histoire, ni du tout neuf puisqu'il répète et métamorphose. A la différence de l'*Ereignis*, la métamorphose n'est pas une co-appartenance à partir de ce que chacun a en propre : elle est une désappropriation où le même n'est retrouvé que sous la figure de l'autre mais ou l'autre est néanmoins la résurrection du même. L'événement dans son intemporalité, ne consiste pas dans le ''laisser être'' de la pure ouverture, mais dans la manifestation d'une puissance compulsive, comme la frappe répétée d'un pouls. Il est le retour réitéré du temps dans l'intemporel par la métamorphose. <…> Entre le lieu et le temps, il n'y a pas un rapport d'extériorité, encore moins d'expulsion. Si la topique rejette effectivement l'historicisme, elle découvre dans le lieu l'intemporel où toute temporalité s'origine. L'histoire est un mode de l'appartenance au lieu »[446]. Si l'intemporel est le « lieu <…> où toute temporalité s'origine » cela n'exclu pas qu'il soit également le lieu d'autre chose lorsque justement cette autre chose ne fait pas de l'intemporel un lieu (où nous nous retrouvons dans « un mode d'appartenance ») mais un *lorsque le lorsque n'a pas lieu*. Ce n'est pas que l'intemporel puisse être un lieu ou ne pas l'être mais qu'il soit le lieu et en même temps ne le soit pas lorsqu'il fait autre chose qu'être (l'emploi de ces mots : *en même temps ne le soit pas lorsque* ne peuvent convenir même si nous sommes bien obligé de le dire de cette manière).

---

446 Ibid., p. 59-60.

Il est ainsi intéressant de comprendre ce qu'est l'intemporel dans la pensée de l'événement pour réfléchir non pas à *l'autre de l'événement* mais bien à l'intemporel lui-même (certes notre réflexion se portera sur *l'autre de l'événement* mais il est important de le dire ainsi). Nous allons maintenant nous pencher sur quelques extraits du livre *L'espace littéraire* de Maurice Blanchot. « L'œuvre en elle-même, dans l'unité déchirée qui la fait jour premier mais jour toujours repris par la profondeur opaque, le principe qui fait d'elle la réciprocité en lutte de ''l'être qui projette et de l'être qui retient'' , de ce qui l'entend et de ce qui la parle. Cette présence d'être est un événement. Cet événement n'arrive pas en dehors du temps, pas plus que l'œuvre serait seulement spirituelle, mais, par elle, arrive dans le temps un autre temps, et dans le monde des êtres qui existent et des choses qui subsistent arrive, comme présence, non pas un autre monde, mais l'autre de tout monde, ce qui est toujours autre que le monde »[447]. Cette « présence d'être » qui « projette et qui retient » est « un événement ». Elle ne projette pas la retenue et ne retient pas ce qu'elle projette. Elle projette quelque chose et c'est cette projection même qui fait qu'elle va retenir autre chose. C'est parce qu'elle projette qu'elle retient. Le temps « arrive » parce qu'elle projette et parce que le temps est arrivé il va rester quelque chose qui n'a pas pu partir mais qui n'aurait pas pu rester sans la projection, mais attention, sans que ce quelque chose soit déjà présent avant que la projection ait lieu. Ce « reste » n'est pas ce qu'il reste lorsque nous avons enlevé quelque chose (il ne s'agit pas d'être hors du temps). Ce reste fait événement donc il ne fait pas événement. L' « autre de tout monde » arrive « dans le monde » parce qu'il n'arrive pas dans lui. L' « autre de tout monde » arrive parce qu'il n'arrive pas. Est-ce parce que le monde arrive que « l'autre de tout monde » peut ''ne pas arriver'' ? Nous serions là dans une pensée du retrait. N'est-ce pas plutôt ici parce que « l'autre de tout monde » ''n'arrive pas'' que le monde lui arrive ? Cela voudrait dire que ce fait de ne pas arriver serait la possibilité de l'événement, de l'arrivée. Cela voudrait dire que le monde arrive parce que le monde n'arrive pas.

Penchons-nous ici sur la notion de Rythme de John Cage : « Le rythme n'est pas du tout quelque chose de périodique et de répétitif. C'est le fait que quelque chose arrive, quelque chose d'inattendu, d'irrelevant. <…> Quand je compose, mon souci est de ne pas intervenir dans cette irrelevance, dans cette incontrôlabilité, des sonorités que je rencontre. Ma musique, au fond, consiste à faire apparaître ce qu'il en est de la musique quand il n'y a pas encore de musique. Ce qui m'intéresse, c'est le fait que les choses soient »[448]. Dire d'une chose qu'elle est inattendue c'est en quelque sorte ne pas lui

447 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, Folio Essais n°89, 2000, p. 303.

448 John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, 1976, L'Herne, 2002, p. 273-274.

donner de passé. Dire qu'elle est irrelevante, c'est-à-dire qu'elle arrive hors sujet, hors rapport, c'est en quelque sorte ne pas lui donner de futur (de moment et de lieu où s'inscrire). Comment pourrait-elle alors avoir un présent ? Et « faire apparaitre ce qu'il en est de la musique quand il n'y a pas encore de musique » est bien s'intéresser à son intemporalité, à ce « reste » dont parlait Blanchot. Le Rythme n'est pas en dehors de la musique mais n'est pas non plus la manifestation de la musique en tant que support du son parce qu'il n'est pas le ''présent'' du son mais bien sa part d'intemporalité.

Ce problème du ''présent'' rejoint celui du ''commencement'' que pose Blanchot. « L'œuvre n'est pas, là où elle est seulement objet d'étude et d'intérêt, produit parmi d'autres produits. En ce sens elle n'a pas d'histoire. L'histoire ne s'occupe pas de l'œuvre, mais fait de l'œuvre un objet d'occupation. Et pourtant, l'œuvre est histoire, elle est un événement, l'événement même de l'histoire, et cela se produit parce que sa plus ferme prétention est de donner toute sa force au mot commencement. Malraux écrit : ''L'œuvre parle un jour un langage qu'elle ne parlera plus jamais, celui de sa naissance.'' Mais il faut ajouter, ce qu'elle dit, ce n'est pas seulement ce qu'elle est au moment de naître, quand elle commence, mais elle dit toujours sous une lumière ou sous une autre : commencement. C'est en cela que l'histoire lui appartient et que cependant elle lui échappe. Dans le monde où elle surgit et où ce qu'elle proclame, c'est que maintenant il y a une œuvre, dans le temps usuel de la vérité en cours, elle surgit comme l'inaccoutumé, l'insolite, ce qui n'a pas de rapport avec ce monde ni avec ce temps. Ce n'est jamais à partir de la familière réalité présente qu'elle s'affirme ; ce qui nous est le plus familier, elle nous le retire. Et elle-même est toujours en trop, le superflu de ce qui est toujours en défaut : ce que nous avons appelé : la surabondance du refus. L'œuvre dit ce mot, commencement, et ce qu'elle prétend donner à l'histoire, c'est l'initiative, la possibilité d'un point de départ. Mais elle-même ne commence pas. Elle est toujours antérieure à tout commencement, elle est toujours déjà finie. <…> Et cependant, elle dit le mot commencement et elle importe puissamment au jour. Elle est le point du jour qui précèderait au jour. <…> Et elle est nouvelle ''maintenant'', elle renouvelle ce ''maintenant'' qu'elle semble initier, rendre plus actuel, et enfin elle est très ancienne, effroyablement ancienne, ce qui se perd dans la nuit des temps, étant l'origine qui toujours nous précède et qui est toujours donnée avant nous, puisqu'elle est l'approche de ce qui nous permet de nous éloigner. »[449] L'œuvre donne toute sa force au mot commencement mais ne commence pas elle-même. Elle donne la possibilité d'un point de départ mais elle n'est pas ce point de départ. Si nous disons qu'elle est avant le départ, nous la posons encore comme départ, départ du départ. Ce n'est pas non plus qu'elle vient en même temps que le départ mais bien dans l'intemporalité de ce départ même.

449 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, Folio Essais n°89, 2000, p. 303-305.

Elle ne donne pas le départ dans le sens de le créer, avec le passage du rien au quelque chose. Ce qu'il manque c'est encore le passage. L'intemporalité est la marque de ce manque de passage, un « temps mort » pour reprendre les mots de John Cage. Un donné sans passage est un donné qui ne donne pas comme un langage qui ne parle pas. « L'œuvre parle un jour un langage qu'elle ne parlera plus jamais ». Alors, un donné sans passage est un donné qui donne un jour ce qu'il ne donnera plus jamais, qui donne à chaque fois ce qu'il ne donne pas. Et il est toujours « en trop » parce qu'il ne donne que ce qu'il ne donne pas. Revenons là au ballet de Preljocaj : pendant une séquence, les danseurs effectuent des mouvements très précis, des gestes plus que des mouvements (par exemple l'un frotte le mollet de l'autre). Nous retombons ici dans « l'échappée du sens » où il y a bien plus un « en trop » qu'un manque, non pas bien sur un trop de sens, une saturation (comme avec le sublime) mais un donné qui donne ce qu'il ne donne pas. Le ballet, contrairement à la monotonie de la Performance de Cage (mais pour en arriver au même point), nous maintient non pas en éveil ou dans une attente passionnante (un suspens nous dirions pour un film) mais dans ce commencement qui ne commence pas. Il y a bien cet « oubli du temps » dont parle John Cage car l'œuvre nous amène avec elle dans un « temps mort ». Nous ne pensons pas que le ballet est déjà fini parce que le temps a passé trop vite tellement nous étions captivé par l'œuvre, mais bien que cela n'a pas commencé ni fini. Les danseurs disparaissent derrière le rideau d'une manière « inattendu<e> et irrelevant<e> » comme s'ils n'étaient jamais apparus. Il y a une étrangeté parce que l'intemporel (ou le « temps mort ») se produit donc ne se produit pas, il fait autre chose que se produire. Cette étrangeté est bien cette part de « en trop ». Le travail que fait le chorégraphe sur le mouvement est une recherche de cette étrangeté comme ce « en trop » du mouvement comme le « en trop » de la notion de Rythme de John Cage.

Permettons-nous un petit glissement de l'étrangeté vers le fantastique avec la figure du Diable dans le livre *L'heure du Diable* de Fernando Pessoa parce qu'il est justement ce « en trop » de « l'autre de tout monde », le « en trop » de l'intemporel et peut-être pouvons-nous dire la figure de « l'autre de l'événement ».

Voici le dialogue entre Maria et le Diable qu'elle rencontre à un bal masqué :

« - C'est la loi de la vie, madame. Le corps vit parce qu'il se désintègre sans trop se désintégrer. S'il ne se désintégrait pas à chaque seconde, ce serait un minéral. L'âme vit parce quelle est perpétuellement tentée, bien qu'elle résiste. Tout ce qui vit s'oppose à quelque chose. Je suis ce à quoi tout s'oppose. Mais si je n'existais pas rien n'existerait, car il n'y aurait rien à quoi s'opposer, comme la colombe de mon disciple Kant laquelle, parce qu'elle vole bien dans l'air léger estime qu'elle peut mieux voler dans le vide.

La musique, le clair de lune et les rêves sont mes armes magiques. Toutefois par musique on ne doit pas seulement comprendre celle que l'on joue, mais aussi celle qui reste éternellement non jouée. Par clair de lune on ne doit pas supposer non plus que l'on parle seulement de celui qui vient de la lune et donne aux arbres de grands profils ; il y a aussi un autre clair de lune que le soleil lui-même n'exclu pas, et qui obscurcit, en plein jour, ce que les choses feignent d'être. Il

n'y a que les rêves qui soient toujours ce qu'ils sont. Ils sont cette partie de nous où nous sommes nés, où nous sommes toujours naturels et nous-mêmes.
- Mais, si le monde est action, comment le rêve peut-il faire partie du monde ?
- C'est que le rêve, Madame, est une action devenue une idée, et qui conserve donc la force du monde et en rejette la matière, c'est-à-dire le fait d'exister dans l'espace. N'est-il pas vrai que dans le rêve nous sommes libres ?
- Oui, mais comme il est triste de se réveiller…
- Un bon rêveur ne se réveille pas. Je ne me suis jamais réveillé. Dieu, lui-même, je doute qu'il ne dorme pas. Il me l'a dit une fois…[450]
<…>
- Il y a, Madame, en ce qui concerne ce monde, trois théories différentes – que tout est l'œuvre du Hasard, que tout est l'œuvre de Dieu et que tout est l'œuvre de plusieurs choses, combinées et entrecroisées. Nous pensons, en général, en accord avec notre sensibilité, et ainsi tout devient pour nous un problème de bien et de mal ; il y a longtemps que je subis, moi-même, de grandes calomnies à cause de cette interprétation. Il semble qu'il n'est jamais venu à l'esprit de personne que les relations entre les choses – à supposé qu'il y ait des choses et des relations – sont trop compliquées pour qu'un dieu ou un diable les explique, ou qu'ils les expliquent tous les deux.
Je suis le maître lunaire de tous les rêves, le musicien solennel de tous les silences. Vous vous souvenez de ce que vous pensez quand, toute seule, vous êtes devant un grand paysage d'arbres et de clair de lune ? Vous ne vous en souvenez pas, parce que vous avez pensé à moi, mais, je dois vous le dire, je n'existe pas réellement. Si quelque chose existe, je n'en sais rien.
Les aspirations vagues, les désirs futiles, les dégoûts des choses ordinaires, même lorsque nous les aimons, l'ennui de ce qui n'ennuie pas – tout cela est mon œuvre, née lorsque, allongé sur la berge des grands fleuves de l'abîme, je pense que je ne sais rien moi non plus. Alors ma pensée descend, effluve vague, dans les âmes des hommes et ils se sentent différents d'eux-mêmes.
Je suis l'éternel Différent, l'éternel Ajourné, le Superflu de l'Abîme. Je suis resté hors de la Création. Je suis le Dieu des mondes qui ont existé avant le Monde – les rois d'Edom qui ont mal régné avant Israël. Ma présence dans l'univers est celle de celui qui n'a pas été invité. Je porte en moi les souvenirs de choses qui ne sont pas parvenues à être, mais qui étaient sur le point d'être. (Il n'y avait alors aucun face à face ni aucun équilibre).
La vérité, cependant, c'est que je n'existe pas, ni moi, ni rien d'autre. Tout cet univers, et les autres univers, avec leurs différents Créateurs et leurs différents Satans – plus ou moins parfaits et dressés – sont des vides dans le vide, des riens qui tournent, des satellites, sur l'orbite inutile d'aucune chose.[451]
<…>

450 Fernando Pessoa, *L'Heure du Diable*, José Corti, 1995, p. 21-23.

451 Ibid., p. 49-53.

Depuis l'origine du monde on m'insulte et on me calomnie. Les poètes eux-mêmes – par nature mes amis – qui me défendent, ne m'ont pas bien défendu. L'un d'entre eux appelé Milton m'a fait perdre, avec mes partisans, une bataille indéfinie qui ne s'est jamais livrée. Un autre – un Allemand appelé Goethe – m'a donné un rôle d'entremetteur dans une tragédie rurale. Mais je ne suis pas celui qu'ils croient. Les Eglises me détestent. Les croyants tremblent à mon nom. Mais j'ai, qu'ils le veuillent ou non, un rôle dans le monde. Je ne suis ni le révolté contre Dieu, ni l'esprit qui nie. Je suis le Dieu de l'Imagination, perdu car je ne crée pas. C'est à cause de moi que lorsque tu étais enfant, tu faisais ces rêves qui sont des jouets ; c'est à cause de moi que, femme déjà, tu as eu pour t'embrasser la nuit les princes et les dominateurs qui dorment au fond de ces rêves. Je suis l'Esprit qui crée sans créer, dont la voix est une erreur. Dieu m'a créé pour que je l'imite la nuit. Il est le soleil, moi la Lune. Ma lumière flotte au-dessus de tout ce qui est subtil ou fini, feu-follet, berge de fleuve, marécages et ombres.

Quel homme posa sur tes seins cette main qui fut la mienne ? Quel baiser as-tu reçu qui fût pareil au mien ? Quand ? Dans les grandes après-midi chaudes, tu rêvais tellement que tu rêvais de rêver, n'as-tu pas vu passer au fond de tes rêves, une silhouette voilée et rapide, celle qui te donnerait tout le bonheur, qui t'embrasserait indéfiniment ? C'était moi.

C'est moi. Je suis celui que tu as toujours cherché et que tu ne pourras jamais trouver. Peut-être, au fond immense de l'abîme, Dieu lui-même me cherche-t-il, pour que je le complète, mais la malédiction du Dieu-Très-Vieux, – le Saturne de Jéhovah – flotte sur lui et sur moi, nous sépare, quand il devrait nous unir, pour que la vie et ce que nous souhaitons d'elle ne soient qu'une seule chose.

L'alliance que tu portes et que tu aimes, la joie d'une pensée vague, le fait que tu te sentes bien dans le miroir où tu te vois – ne te fais pas d'illusions : ce n'est pas toi, c'est moi. C'est moi qui noue bien tous les rubans dont on décore les choses, qui choisis les couleurs qui ornent les choses. De tout ce qui ne vaut pas la peine d'être, je fais mon domaine et mon empire, seigneur absolu de l'interstice et de l'entre-deux, de ce qui dans la vie n'est pas vie. Comme la nuit est mon royaume, le rêve est mon domaine. Ce qui n'a pas de poids ne de mesure, c'est moi .[452]

<…>

- Cette conversation était des plus intéressante…

-Cette conversation, madame ? Mais cette conversation, bien qu'elle soit peut-être le fait le plus important de votre vie, n'a jamais eu lieu véritablement. Premièrement on sait bien que je n'existe pas. Deuxièmement, comme en conviennent les théologiens qui m'appellent Diable, et les libres penseurs qui m'appellent Réaction, aucune de mes conversations ne peut être intéressante. Je suis un pauvre mythe, madame, et, ce qui est pire, un mythe inoffensif. Seul me console le fait que l'univers – oui, cette chose pleine de différentes formes de lumières et de vies – est aussi un mythe.[453]

---

452 Ibid., p. 55-59.

453 Ibid., p. 61-63.

Ils étaient sortis dans la rue, illuminée par le clair de lune, qu'elle n'avait pas remarqué. Elle se tut un moment.

- Mais, savez-vous, c'est curieux, savez-vous réellement et en fin de compte ce que je ressens ?
- Quoi donc ? demanda le Diable.

Elle tourna vers lui des yeux inondés de larmes.

- Une grande pitié de vous !

Une expression d'angoisse comme personne ne l'aurait cru possible, passa sur le visage et sur les yeux de l'homme écarlate. Il laissa tomber soudain le bras qui enlaçait le sien. Elle fit quelques pas, mal à l'aise. Ensuite elle se retourna pour dire quelque chose – elle ne savait pas quoi car elle n'avait rien compris – pour s'excuser de la peine qu'elle vit lui avoir causée.

Elle était éberluée. Elle était toute seule.

Oui, c'était sa rue, le bout de la rue, mais, à part elle, il n'y avait personne. Les rayons de lune étincelants, frappaient non pas la sortie du funiculaire, mais les deux portes fermées de la scierie de toujours.

Non, à part elle, il n'y avait personne. C'était la rue du jour vue la nuit. Au lieu du soleil le clair de lune, rien de plus. Un clair de lune normal très clair qui laissait les maisons et les rues dans leur état naturel. Le clair de lune de toujours, et elle avança vers chez elle. [454] »

S'il est « l'Esprit qui crée sans créer », le Diable de Pessoa n'est pas un Néant comme origine de l'Etre, il n'est pas une pensée à incarner dans la matière, à matérialiser, qui attend son médium. Il ne s'intéresse pas à la création, cela ne le regarde pas. Il est une ‘'danse de mort'' et non une danse qui attend un corps pour être dansé. Il est une danse qui n'attend rien, une danse qui est le corps même, non pas une danse qui est déjà dans le corps où le corps n'a plus qu'à s'animer, comme possédé, non. Il n'a rien à attendre, il n'y a rien qui suit et il ne commence jamais ; ‘'danse de mort''. Si de « tout ce qui ne vaut pas la peine d'être < il > fait < son > domaine » cela ne signifie pas que ‘'ce qui n'est pas'' le concerne mais bien plutôt qu'il s'occupe ou qu'il occupe ce qui fait autre chose qu'être et ne pas être. Attention, il ne s'agit pas non plus de ce qui serait dans l'Esprit mais bien de ce qui n'est pas en nous ni hors de nous. L'intemporel qui a lieu dans l'œuvre n'a pas lieu. Le Diable de Pessoa est cette figure de l'intemporel. L'œuvre a lieu, comme ce bal masqué et cette promenade au clair de lune, comme le ballet de danse se déroule bien dans la salle de spectacle. C'est ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre qui n'a pas lieu, comme le Diable de Pessoa nous dit en somme que ce qui est à l'œuvre dans l'existence n'a pas d'existence et que lui, le Diable, est cela, sans que cela signifie qu'il soit en dehors de l'existence. L'existence est ce qui n'existe pas *dans* l'existence donc n'existe pas ailleurs en même temps. Le sens n'a pas lieu et c'est bien cela « l'échappée du sens » ou « l'ouverture au secret ». Ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre n'a pas lieu et c'est bien cela qui absorbe le spectateur. Cela ne se passe pas en lui ni hors de lui, cela ne

454 Ibid., p. 65-69.

se passe pas. L'étrangeté du mouvement n'est pas donnée et reçue parce qu'elle n'est pas dans les mouvements des danseurs ni dans la perception que nous pouvons avoir de ces mouvements. *Tout se passe comme si de rien n'était*. Pourtant, le spectateur tout comme le danseur est pris dans le « temps mort » du mouvement.

Attardons-nous un peu sur ces mots : *Tout se passe comme si de rien n'était*. Dans *Art et existence*, Henri Maldiney écrit : « Dans l'art, il ne s'agit pas d'un objet. Surtout, ce n'est pas ''dans autre chose'' qu'on découvre ce à quoi l'œuvre donne accès, mais c'est le même qui est absent et présent. L'œuvre d'art annule la clausule de la question fondamentale : '*'Pourquoi quelque chose et non pas rien* ?'' Elle consiste de l'alternance simultanée des opposés : l'étant y sort du néant. Elle ouvre et comble l'absence. Elle l'ouvre par son vide, la comble par son plein. Les deux ont partie liée. Mais le vide est l'originel, insaisissable en lui-même, mais dont l'œuvre d'art atteste l'ouverture ; et c'est par où elle est. Elle est sa propre origine, sans autre fond que celui qu'elle apporte avec soi, et qui n'est rien, qui n'entre pas en compte de l'étant »[455]. Si la question « Pourquoi quelque chose et non pas rien » ne se pose plus c'est que le rien et le quelque chose sont équivalents comme nous le disions du quelque part et de l'ailleurs en écrivant que ''l'existence est ce qui n'existe pas dans l'existence donc n'existe pas ailleurs en même temps''. Si l'œuvre à la fois « ouvre par son vide » et « comble par son plein » il ne peut pas y avoir de passage d'un vide à un plein, d'un rien à quelque chose, d'un néant à un étant et rien ne se passe parce que l'œuvre « n'entre pas en compte de l'étant » (il y a ici quelque chose du « tout ce qui ne vaut pas la peine d'être » du Diable de Pessoa). L'étant est ce qui se passe alors que *tout se passe comme si de rien n'était* avec l'œuvre. Non pas que cela se passe en dehors de cet étant mais pas non plus à travers lui, alors peut-être pouvons-nous dire *dans le rien de cet étant* ? « Le rythme d'une œuvre d'art ne lui vient pas du dehors. Il est son acte. Et celui-ci ne s'explique pas dans un espace et un temps d'univers. L'espace-temps du tableau de Goya, dans lequel se produisent des mutations particulières ou la commutation de la figure et du fond, est un espace-temps ''impliqué'', impliqué dans le rythme qui est l'opérateur de son être-œuvre. Ce rythme n'est pas un objet de perception. Il exclut toute visée intentionnelle. Comme la présence qu'il articule, il advient dans l'Ouvert à partir du Vide. Ce Vide n'est pas un état de choses. Il est … *Rien*. »[456]. Cet « espace-temps < est > ''impliqué'' <…> dans le rythme qui est l'opérateur de son être-œuvre » qui « advient dans l'ouvert à partir du vide ». Le tableau est un

455 Henri Maldiney, *Art et existence*, édition Klincksieck, 2003, p. 191-192.

456 Ibid., p. 206.

support au propre espace-temps de la peinture mais il est aussi ce vide, non plus là comme un support, mais comme *une trouée en plein*, une trouée *avec* l'épaisseur du monde et le « rythme » est « l'acte » de cette trouée. Cet acte « n'est pas un objet de perception » et « exclut toute visée intentionnelle » parce que *tout se passe comme si de rien n'était*, il relève du « miracle » : « Qu'il s'agisse de chaque mutation ou de l'ouverture elle-même, l'être fonde le possible, parce que précisément il n'est pas étant. Il s'affirme comme *Non* à l'étant. C'est en se comportant à l'être à partir du Rien, où elle se tient, libre pour l'Ouvert, que l'œuvre d'art – antithèse de l'angoisse – ou que le rythme – antithèse du vertige – accomplit ce que Heidegger appelle ''le miracle des miracles : à savoir que l'étant *est*. <…> ''Il doit y avoir miracle dans la création artistique'', dit K. Malévitch, ''la forme intuitive doit sortir de rien''. Ce ''Rien'' n'est pas à prendre dans un sens nihiliste <…>. L'unique trait de pinceau rend visible l'invisible des choses parce qu'il est co-naissant à leur origine. ''Le souffle qui est le Vide, dit Chuang-tzu, peut seul s'approprier les choses extérieures'' < Le Vide ou le Rien est> l'Autre par rapport à tout ce qui vient en présence et à tout ce qui s'absente <…>. Chercher son sens est absurde, puisque c'est par lui que quelque chose comme un sens est possible »[457]. Ce « vide, ce rien, ce néant, n'est pas le résultat d'une négation. Il est le ''lieu de nulle part'' que dit André du Bouchet, ''le nulle part sans négation'' par quoi Rilke, encore, désigne l'ouvert »[458]. L'intemporel est bien ce « nulle part sans négation », c'est-à-dire sans ailleurs. Et l'événement, sorti du système du passage du néant à l'être, est bien dans cette temporalité. L'intemporel est le lieu de l'événement, cela nous l'avons déjà dit, et c'est en cela que l'événement relève du « miracle », mais ce que nous cherchons est de savoir ce qu'il est, non pas dans sa particularité de lieu, mais ce qu'il est ou plutôt comment, grâce à cette particularité d'être ce « nulle part sans négation », il est à la fois lieu de quelque chose, de l'événement (et nous avons vu ici comment il l'était) mais aussi autre chose que cela et non pas le lieu d'autre chose. Venons-en maintenant au cœur de notre problème : *l'autre de l'événement*.

Pour poser le problème de *l'autre de l'événement* avec celui du devenir, de l'événement et de l'existence, nous allons à présent mettre en relation cette citation de Bergson : « La seule manière d'être qu'a l'être c'est de devenir » avec un texte de Nicolas Grimaldi et de Nietzsche.

457 Ibid., p. 207-209.

458 Ibid., p. 216.

« L'avenir imaginé ne serait que du présent en instance d'acheminement, comme le possible ne serait à ce compte que du réel en sursis »[459] ; « nous nous surprenons seulement de ne pas éprouver autant de plaisir, de bonheur ou de joie, que nous l'avions supposé. Strictement subjective, l'origine de cette déception ne serait-elle pas alors d'avoir imaginé un avenir qui ne peut jamais devenir présent, par le seul fait qu'il y a une différence de nature entre ce qui est imaginé et ce qui est perçu ? »[460] N'« y a-t-il pas, en effet, dans la représentation même du possible, quelque chose qui ne puisse jamais devenir réel ? A ce compte, serait-il possible qu'il y eût toujours quelque chose d'impossible dans le possible ? »[461]. L'« imagination, le possible, le désir et le temps sont quatre figures d'un même paradoxe métaphysique, qui est celui de l'obsédante hantise de l'irréel dans le réel, et du néant dans l'être. <…> il n'y a nulle part de vide dans le présent. A l'infini, il surabonde d'existence <…>. Cependant, quoiqu'il excède toutes les tentatives que nous pourrions faire de l'inventorier, nous sommes presque sans cesse étonné par le peu de présence de la présence »[462]. Ce « n'est pas l'être du présent qui est en soi déficient et laisse à désirer, mais la conscience qui est à elle-même son propre manque et sa propre déficience. La conscience ne constate donc pas l'inconsistance du présent parce qu'elle est déçue de ne pas y trouver ce qu'elle attendait, mais parce que l'attente est son être même < ; > c'est parce que la conscience est désir qu'elle ne peut posséder ce qu'elle désire. C'est parce qu'elle est volonté qu'elle ne trouve jamais ce qu'elle veut. Qu'on la définisse comme intention, projet, attente, désir, ou volonté, la conscience est toujours tendue vers un avenir toujours à venir. Le temps est son étoffe même. < C'> » est la vitalité de la médiation qui manque à toute immédiation. <…> Cette ennuyeuse plénitude qu'on est tenté d'échanger contre n'importe quelle aventure,

459 Nicolas Grimaldi, *Bref traité du désenchantement*, 1998, Livre de Poche biblio essais n°4360, 2004, p. 8.

460 Ibid., p.16.

461 Ibid., p.17.

462 Ibid., p. 19-20.

c'est ce qui reste de l'existence une fois qu'on en a ôté la vie. Tel est le pur présent, ce décor, ce cadavre »[463].

Nicolas Grimaldi nous dit qu'il y a « toujours quelque chose d'impossible dans le possible » et comme une « inconsistance du présent » à cause de l'écart entre l'imaginé et le perçu. Il « n'y a nulle part de vide dans le présent » et c'est cette impossibilité de vide qui, en quelque sorte, exclu notre conscience, notre volonté. La conscience est alors volonté et elle n'est jamais conscience au présent mais « un avenir toujours à venir ». La volonté ne trouve jamais ce qu'elle veut. Alors, le « temps est son étoffe même ». L'intemporel est ici cet impossible du possible, cet impossible de la volonté, il est le devenir même. Alors, l'être ne peut être que pur présent. L'être n'est pas l'intemporel. Le devenir ne peut pas devenir présent. Il n'y a pas de passage du devenir à l'être car il n'y a pas de passage du possible au réel. Si le « pur présent » est un « cadavre » c'est dans le sens où il n'est pas à vivre. Non pas parce qu'il ne fait pas événement mais parce que l'événement est pur présent. L'intemporalité se situe dans l'impossible rencontre de ce pur présent. Ce n'est pas que le pur présent n'entre pas dans le temps mais c'est qu'il est toujours déjà vécu dans le sens de ''fin de vie''. L'événement n'est pas vécu comme déjà passé mais comme ''mort né'', comme sans vie, comme « cadavre ». Le « présent <…> surabonde d'existence » et pourtant n'est que « décor », « cadavre », « ce qu'il reste de l'existence une fois qu'on lui a ôté la vie » parce qu'il ne laisse pas de place à autre chose que l'existence, c'est à dire pas de place à une existence pour l'existence, à une rencontre de l'existence avec ce qui existe : elle ne rencontre pas ce qui lui est intérieur, elle n'en est que le « décor ». L'intemporalité du devenir tient dans le fait qu'il ne peut pas devenir présent et c'est là qu'il tient sa vitalité : il est l'écart avec l'existence qui n'en est alors pas le décor. Il se positionne par rapport à elle mais jamais dans elle. Il n'est jamais dans l'existence mais n'est jamais non plus sans elle. Du point de vue de l'existence, l'être et le devenir sont en cela inséparables. Mais alors qu'est-ce donc dire « la seule manière d'être qu'à l'être c'est de devenir » ?

Si dans l'être comme pur présent, l'existence ne rencontre pas ce qui lui est intérieur, à savoir ce qui existe, dans l'être comme événement, au contraire elle est la rencontre même avec cet intérieur, elle est devenir. Le devenir est alors la rencontre à la fois première et ultime de l'existence et de l'existé et l'intemporalité tient dans cette coïncidence de la fin et du commencement (non pas la coïncidence de l'existence avec l'existé car dans le système que nous sommes en train de décrire cette coïncidence là rejoint le ''cadavérique pur présent'').

463 Ibid., p. 25-26.

L'intemporel est ici le temps même, il est le flux, avec un devenir toujours en devenir. Cette pensée du flux propose un « devient ce que tu es » (non pas redevient ce que tu étais, comme la progression vers le Salut dans un retour à l'Eden, une Réminiscence). Dans l'intemporel, l'être n'en fini pas de devenir, il n'est jamais. L'être n'est pas.

D'un autre côté, la coïncidence de l'existence et de l'existé peut nous conduire non pas au ''cadavérique pur présent'' mais à un pur présent comme complétude de l'être-là où tout est déjà là. Ce déjà là ne pose pas l'être comme possible avant d'être réel, et l'être n'attend pas d'être vécu pour devenir, ce qui était aussi le cas avec l'être en devenir de Bergson ou de Nicolas Grimaldi, mais il est ''pur présent'' au lieu d'un ''être qui n'en fini pas de devenir'' parce que le ''vide de la vitalité du devenir'' dont parle Nicolas Grimaldi n'est alors plus exclu du pur présent mais en est au contraire son étoffe même. C'est alors le rapport et la rencontre qui rendent impossible ce vide. L'intemporel n'est donc plus ici le flux comme la rencontre de l'existence et de l'existé dans l'écart même de cette rencontre. Où se situe-t-il alors ? La coïncidence de l'existence et de l'existé n'est pas une rencontre ni l'écart d'une rencontre parce que justement il n'y a pas de place, pas de temps, pour l'écart. Alors que dans une pensée du flux l'accent est mis sur l'écart de l'impossibilité de la rencontre, dans une pensée de l'existence, il est mis sur l'absence de rapport et même dans l'écart. Le devenir absolu de Bergson où rien n'est encore et tout est toujours en train d'être au sens verbal peut alors retomber dans une pensée du néant, ou une dialectique être/néant, où le néant serait comme déplacé dans l'à-venir et l'être serait un devenir néant. Le ''pas de place pour l'écart'' ressemble au ''pas de place pour de vide'' de Nicolas Grimaldi sauf que ce vide pour Nicolas Grimaldi est la possibilité même de combler le vide alors que le ''pas de place pour l'écart'' est justement l'affirmation du vide déjà complet comme vide, donc, non pas à combler mais à garder comme vide in-comblable.

Venons-en à notre troisième texte extrait de la *Généalogie de la morale* de Nietzsche :

« Mais quant au fait que de manière générale l'idée ascétique ait tant signifié pour l'homme, cela exprime le fait fondamental de la volonté humaine, son horror vacui (en latin ''horreur du vide'') : elle a besoin d'un but, – et elle préfère encore vouloir le néant plutôt que ne pas vouloir »[464]. Le « sentiment hypnotique du néant, le repos du profond sommeil, en un mot l'absence de souffrance – voilà ce que les souffrants et les radicalement aigris sont en droit de tenir pour le bien suprême, pour la valeur des valeurs, ce qu'il leur faut estimer de manière positive, ressentir comme le positif même. (Suivant la même logique affective dans toutes les religions pessimistes, le néant s'appelle

464 Ibid., p. 182.

Dieu.) »[465]. « C'est le vide de sens de la souffrance, non pas la souffrance, qui constituait la malédiction recouvrant l'humanité jusqu'à présent, – et l'idéal ascétique lui offrait un sens ! <…> ce faisant, l'homme était sauvé, il avait un sens, il n'était plus dorénavant comme une feuille balayée par le vent, jouet du non-sens, du ''dénué de sens'', il pouvait désormais vouloir quelque chose, – peu importe tout d'abord vers quoi, pour quoi, au moyen de quoi il voulait : la volonté même était sauvée < ; > une volonté de néant, une aversion à l'égard de la vie . < L' > homme préfère encore vouloir le néant plutôt que ne pas vouloir… »[466]. « Cet homme de l'avenir qui sera le rédempteur nous délivrant aussi bien de l'idéal ayant existé jusqu'à présent que de ce qu'il devait nécessairement faire pousser, du grand dégoût, de la volonté de néant, du nihilisme, ce coup de cloche de midi et de la grande décision qui libère à nouveau la volonté, qui restitue à la terre son but et à l'homme son espérance, cet antéchrist et cet antinihiliste, ce vainqueur de Dieu et du néant – il faudra qu'il vienne un jour… »[467].

La « volonté humaine » incarne l' « horreur du vide » et le néant est ce qui sauve la volonté du vide de sens de l'existence. L'être n'est pas, il devient ce qu'il est, non pas vide mais volonté. La volonté est la vitalité du néant comme avenir toujours à venir. Le néant n'est pas là comme origine de l'existence mais comme son futur, non pas jamais atteint, mais jamais à atteindre. La volonté certes conserve le vide et n'en a plus horreur mais elle se l'accapare comme volonté : le vide n'est plus vide, il est volonté, il est flux intemporel. Alors il ne s'arrête jamais comme vide, il est parce qu'il devient. Il ne devient pas vide mais devient toujours quelque chose. Ce vide est un devenir quelque chose toujours à venir. Peut-être pouvons-nous dire qu'il est espoir. Cet espoir sauve l'homme du vide tragique. Mais l' « homme de l'avenir » de Nietzsche ne doit pas sauver l'homme du tragique mais le sauver de lui-même, le sauver de la volonté humaine. Alors « restitue<r> à l'homme son espérance » c'est restituer « à la terre son but », le vide tragique de l'existence. L'homme de l'avenir n'est ni celui de l'instant comme pur présent de l'être-là, celui d'une pensée de l'existence, ni l'homme du devenir toujours en devenir, celui d'une pensée du flux ; il est l'homme de l'éternel retour. Avec l'éternel retour tout est déjà non là mais revient. Il y a une immobilité mais pas dans le sens du

465 Ibid., p. 233.

466 Ibid., p. 270-271.

467 Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Livre de Poche n° 4659, 2000, p. 179.

présent/instant. Il y a une impossibilité du flux, du verbe être, du devenir mais aussi une impossibilité de l'instant et de l'être-là. Avec l'éternel retour rien n'advient et rien ne vient, tout n'est toujours que ce qui revient. Eternel signifie là infini. Si le retour est infini il n'y a jamais retour mais toujours retour à rien d'autre qu'au retour. Rien n'est et rien ne devient. L'éternel retour est l'impossibilité du présent autant que de l'avenir. L'être ne peut pas revenir puisqu'il n'a jamais été. Ce n'est pas ce qui a été qui revient. Il y a une impossibilité de l'événement d'être : ce qui revient est toujours ce qui est déjà revenu et non venu. L'éternel retour est l'impossibilité du venir. L'éternel retour exclu l'être et le devenir parce qu'il exclu le néant. Le vide tragique de l'existence est cette impossibilité du venir. L'intemporel tient alors dans cette immobilité de l'éternel retour. *Le sentiment d'être où ?* aurait quelque chose de l'intemporalité de ce vide tragique de l'existence.

Le miracle de l'événement du « miracle des miracles à savoir que l'étant est » de Heidegger ou bien le miracle de « la forme intuitive < qui > doit sortir de rien » de la création de Malevitch, comme, non pas résultant d'une intervention divine mais comme fait extraordinaire ou le fait du hasard merveilleux, n'a pas lieu. Il n'a pas lieu parce que le rien ne vient pas de rien ni de quelque chose, il ne vient pas, il revient, mais non pas de lui-même (cela le poserait comme un avenir) puisqu'il n'est jamais venu mais toujours revenu. Il y a comme un inaccomplissement du miracle qui nous fait passer du merveilleux au tragique. Il ne s'agit plus d'une sorte de ''laïcisation'' du merveilleux. Il ne s'agit pas du passage d'un miracle divin à une coïncidence du miracle avec le réel. Ce n'est pas non plus que le réel n'est pas plus réel que le divin. *L'éternel retour est une danse de mort*. Notons bien qu'il y a la même intemporalité qu'avec l'événement de l'existence sauf que l'intemporel n'est plus lieu, *il n'y a* plus miracle. Avec l'intemporel, s'*il y a*, il y a miracle, il y a événement, et l'intemporel nous conduit quelque part ou ailleurs. Avec le vide tragique de l'existence, l'intemporel ne nous conduit même pas nulle part, il nous laisse tomber.

L' « homme de l'avenir » de Nietzsche fait autre chose que vouloir, il danse, il est le danseur de l'éternel retour. Son corps est *un corps de mort* (non pas un corps mort) comme dans ce poème de Bernard Noël : « Neige molle. Tendre neige. Neige encore. Et la peau floconne à travers la chair avec douce lenteur. Et la chair floconne à travers les côtes. Et plus loin, les vertèbres dressent dans le centre du corps un besoin de verticalité. Des ancêtres passent. Certes, c'est le temps qui me fait l'amour et je digère à l'infini. Où est dehors ? Où est maintenant ? »[468]. Ce *corps de mort* du danseur de l'éternel retour est ce *corps de neige*. Notons à nouveau ici le texte de Malraux dans *L'Intemporel* : « Dans la caverne des Avatars, j'ai vu le Civa épique d'Ellorâ dressé comme un menhir. Quelques siècles, il échappe au rocher pour devenir le dieu de bronze qui, sur

468 Bernard Noël, *Extraits du corps*, Editions Unes, 1988, p. 28.

l'insignifiance de l'univers, ne se souvient que de danser <...>. Il danse <…> une Danse de Mort <…>. ''Qui pourrait tuer l'immortalité ?'' ». *Le corps de mort* du danseur de l'éternel retour est un *corps menhir*, un *corps statue*, un corps de bronze ou un corps qui possède *l'intemporalité de la pierre*. Dans *Fleuve Alphée* Roger Caillois écrit : « J'ai avancé, pour désigner les états de fièvre tranquille que je dois à la contemplation des pierres, l'expression de ''mystique matérialiste'' < ; > exalter ce qui n'a pas de vie et que, par conséquent, ne menace pas la mort < ; > les pierres m'avaient attirées parce qu'elles étaient aux antipodes de la pensée et de la vie ; en particulier à l'opposé de l'homme et de ses creuses vicissitudes, de son agitation ou, si l'on préfère, de son histoire »[469]. Aux antipodes de la pensée et de la vie » et « à l'opposé de l'homme et des creuses vicissitudes de son agitation », *le danseur est un corps de pierre*. Revenons au ballet de Angelin Preljocaj. Les quatre danseurs forment par moment un carré qui s'étire, se déforme. A d'autres moments les mouvements se font comme en canon. Ou bien, le mouvement d'un corps entraine un autre corps jusqu'à ce que nous ne sachions plus quel corps entraine l'autre. C'est un peu comme si le mouvement se dédoublait. A l'opposé, les quatre corps parfois se rejoignent pour ne former qu'un seul corps, comme si le mouvement, en quelque sorte, se ''ramassait'' sur lui-même. Mais ce dédoublement et ce ''ramassement'' du mouvement sur lui-même s'imposent comme une équivalence, non pas comme s'il y avait une respiration du mouvement mais qu'au contraire le mouvement restait figé dans son mouvement même comme le fleuve Alphée ne coule pas d'une source pour se jeter dans la mer mais traverse la Méditerranée et redevient fleuve. Il n'y a pas d'arrêt sur image du mouvement et il n'y a pas non plus continuation du mouvement mais plutôt comme une perturbation. Pourquoi ne pouvons-nous pas parler de respiration ? Parce qu'elle a déjà commencé, parce qu'elle peut s'arrêter, continuer, recommencer. Il n'y a pas l'idée du retour dans le fleuve Alphée mais bien celle de l'éternel retour : il ne devient ni le même ni un autre puisqu'il n'a pas pu s'achever comme fleuve ni même commencer comme fleuve : il n'a pas le temps de devenir (ce n'est pas qu'il n'en a pas eu le temps ou qu'il est resté hors du temps).

Le *personne* du personnage de Fernando Pessoa dans *Le livre de l'Intranquillité* est peut-être ce ''*n'a pas le temps de devenir''*. Je « vois ce paysage… et ce paysage, je le connais depuis bien longtemps ; voici bien longtemps qu'avec cette femme inconnue j'erre en parcourant, réalité autre, son irréalité à lui. Je sens au fond de moi des siècles et des siècles où j'ai connu ces arbres et ces fleurs, ces allées écartées, et ce moi distant qui vagabonde là-bas, ancien et hostile sous mon regard qui, de savoir que je me trouve dans cette chambre, se revêt de pénombre de voir… <…> Je rêve et je me perds, double d'être moi-même et de cette femme aussi. <…> Notre vie n'avait pas de dedans. Nous étions au

469 Roger Caillois, *Fleuve Alphée*, 1978, L'Imaginaire Gallimard, 2001, p. 214.

dehors, et nous étions autres. Nous ne nous connaissions pas, et c'était comme si nous étions apparus à nos âmes au terme d'un voyage à travers les songes… Nous avions oublié le temps, et l'espace immense avait diminué dans notre esprit. Au delà de ces arbres tout proches, de ces tonnelles au loin, de ces ultimes collines à l'horizon, y avait-il quoi que ce soit de réel, et méritant ce regard large ouvert que l'on donne aux choses qui existent… ? A la clepsydre de notre imperfection, des gouttes régulières de rêve marquaient des heures irréelles… Rien ne vaut la peine, ô mon amour lointain, si non savoir comme il est doux de savoir que rien ne vaut la peine… <…> Nous vécûmes là-bas un temps qui ne savait pas s'écouler, un espace qu'il était inutile de songer seulement à mesurer. Un écoulement en dehors du Temps, une étendue qui ignorait les habitudes de la réalité dans l'espace… <…> Et quelle fraîcheur, quel affreux bonheur qu'il n'y eut là personne ! Même nous, qui marchions là-bas, nous n'y étions pas… Car nous n'étions nous-mêmes personnes. Nous n'étions absolument rien. Nous ne possédions aucune vie que la Mort eut besoin de tuer. Nous étions si frêles, si chétif, que le souffle du devenir nous avait laissés à notre inutilité et que l'heure passait sur nous en nous caressant, comme la brise caresse la cime d'un palmier. »[470] Le personnage de Pessoa est personne parce qu'il n'a pas le temps de devenir quelqu'un parce qu'il n'a pas le temps d'être quelque chose plutôt que rien, il n'a pas le temps d'être. Il est trop occupé à rêver, sans cependant qu'il soit dans le rêve (« même nous < …> nous n'y étions pas »). Mais il n'*est* pas non plus le rêve (il n'est pas trop occupé à être pour devenir). Où est-il donc alors puisqu'il n'est pas quelqu'un dans le rêve ni le rêve lui-même ? Est-il tout simplement quelqu'un à l'extérieur en train de rêver, de créer le rêve ? Il « erre », il « vagabonde », il se « perd » dans « l'irréalité » de ce « paysage » mais en étant double, lui-même et une femme, et cela depuis sa chambre, sauf que, ce paysage n'est pas la matière (ou le médium) du rêve et il n'est pas, lui, le rêveur, mais il n'est pas non plus un autre que lui qui serait là pour rêver le rêve à sa place. Ce n'est pas lui qui rêve le rêve sans que pourtant il ne le rêve avec une autre manière de rêver. Il « vagabonde là-bas » sous son propre regard depuis cette chambre sauf que ce regard « se revêt de pénombre de voir » et c'est pour cela que ce paysage ne peut pas être la matière ou le médium du rêve car il n'est pas vision (et même vision englobante). Reposons alors notre question : où est-il donc alors s'il n'est pas dans le rêve ni à l'extérieur du rêve ni même le rêve lui-même ? Il n'est pas et ne devient pas, il est l'autre de l'être et du devenir, il tombe dans l'autre de l'événement, il est *où ?*.

470 Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, Christian Bourgeois éditeurs, 1988, p. 130 à 136.

Ce « vagabond<age> » sous ce regard qui « se revêt de pénombre de voir » est intéressant à penser en relation avec le travail *MW* [471] de Dominique Fourcade ; travail mené avec la photographe Isabelle Waternaux et la danseuse Mathilde Monnier (figure 41). Parce que cette improvisation de danse photographiée (bien plus que des photographies d'une improvisation) n'est pas le ''vagabondage'' d'une danseuse sous l'œil de la photographe et même sous un œil qui « se revêt<rait> de la pénombre de voir » parce qu'il n'y a pas de lieu où danser ni de lieu extérieur à un espace de danse ni même un espace que créerait la danse (qui engloberait le spectateur etc.). Ce n'est pas qu'il y aurait comme une abolition de la distance entre un sujet et un objet, entre une scène ou un espace imaginaire et un spectateur. Ce n'est pas la photographe qui est aveuglée mais bien la danseuse, et pas aveuglée seulement du regard mais aveuglée de tout son corps. C'est la danseuse qui « se revêt de la pénombre de voir ». Et la photographe, elle, se retrouve corps voyant dans le sens de corps mouvant (immobilisé dans le mouvement à l'inverse d'une photographie qui figerait le mouvement), dans le sens de corps voyant par la danse, non pas voyant avec son corps mais par le corps. Dominique Fourcade nous dit que cet aveuglement est lié à la nudité de la danseuse : « Monnier espace. M ne savait pas ce qu'elle allait faire. Est entrée à l'aveugle dans ce qui n'avait au départ ni espace ni temps, aucune forme préconçue, et cet aveuglement lui a permis de ne jamais être en représentation. Rester en recherche, une improvisation – travaillant sur des choses minimales – rendez-vous avec des syllabes inconnues de son corps. La nudité a obligé à cela, et même a obligé à cet aveuglement (notre propre corps nous aveugle). <C'> est elle l'aveuglée, le seul moyen de dépasser l'inhibition est de danser. Le seul moyen <…> de ne pas poser est de danser. Nue pour se fragiliser, pour tout radicaliser, la seule décence est dans la danse, ou plutôt dans l'improvisation de la danse. <…> Nudité génératrice de silence, d'un silence hostile, M nue hostile à elle-même <…> être présente jusqu'à la

471 *MW*, Mathilde Monnier, Isabelle Waternaux, Dominique Fourcade, P.O.L Editeur, 2001. P.7 : « La séance a eu lieu en mars 2001. Elle a duré un peu plus de deux heures, un après-midi. Dans un studio de 8,60 m de long, 7,65 m de large et 2,84 m de hauteur, à l'intérieur duquel Mathilde Monnier a improvisé dans un périmètre restreint, en arc de cercle contre le mur du fond sur une longueur de 4 m, avec un rayon de 2,80 m environ. Isabelle Waternaux a pris 99 photographies. Le temps séparant une photo d'une autre pouvait varier de une à deux secondes à quatre ou cinq minutes. Monnier continuait de danser pendant qu'Isabelle Waternaux rechargeait l'appareil (toutes les dix prises, le temps passé à recharger variant lui-même considérablement). A aucun moment Mathilde Monnier n'a posé. Le Pentax 6 x 7 était sur un trépied, en appui souple, à une distance se situant entre 1,50 m et 3 m de la danseuse. Eclairage diurne, ciel de Paris, venant de la verrière sud sur la gauche, barres de néon à droite. En silence. »

dissolution de soi <…>, et c'est seulement à ce stade que W peut être le renversement de M. » [472]

Si « W <est> le renversement de M » c'est bien par cette sorte de perturbation du corps et du voir dont nous parlions précédemment, parce que la danseuse est aveuglée de tout son corps. L' « improvisation <…> donne <…> à mesure qu'elle se développe, une amplitude énorme à cet état où rien ne s'imprime sauf peut-être dans les muscles <…>. Il effacerait même, cet état, les battements dans la poitrine et aux tempes. Méplats des tempes. Le silence faisait partie du portrait au point de ne pas laisser la possibilité de se le dire »[473]. Et nous retrouvons là, en le touchant concrètement si nous pouvons le dire ainsi, le problème de la respiration du Fleuve Alphée ou du balai d'Angelin Preljocaj. Il s'agit bien d'autre chose qu'une respiration parce qu'à la fois le mouvement se dédouble et se ramasse sur lui même dans une confusion (ou mieux, une équivalence) qui n'est pas due à la superposition de deux moments par une sortie de la temporalité (comme la photographie figerait l'instant de la danse). Isabelle Waternaux ne capte pas des instants (ou l'instant), de la danse de Mathilde Monnier. Il se passe autre chose. « W <est> le renversement de M » parce que la danseuse est aveuglée de tout son corps. La photographe prend alors comme possession de ce corps, mais pas dans le sens qu'elle le tient. Pouvons-nous dire qu'elle devient ce corps ? Oui, en quelque sorte mais cela est délicat car il ne s'agit pas d'une projection dans le corps de la danseuse. La photographe prend possession de l'espace de ce corps.

« Toute cette affaire, de gravité et d'étrangeté de la nudité, de gravité et d'étrangeté de l'improvisation en aveugle et, indiscutablement, cette affaire d'étrangeté et de gravité de l'image, a dû imposer à Isabelle Waternaux des contraintes assez voisines et lui ouvrir les mêmes espaces qu'à Mathilde Monnier. L'obliger à prendre conscience de sa méthode et à s'exposer, elle photographe, de façon la plus crue. Régler sa lumière sur une peau, presque régler l'air, régler son espace sur un corps en sorte que ce soit ce corps espace – ne pas reculer, ne pas s'évader. Trouver la bonne distance insupportable ; le taux de compression, s'y tenir » [474]. Il y a une « gravité » et une « étrangeté » du « corps espace » avec lequel nous ne pouvons pas « reculer », pas nous « évader », parce que

472 Ibid., p. 49-50.

473 Ibid., p. 46.

474 Ibid., p. 51.

nous ne nous tenons pas dans l'espace avec lui. Ce « taux de compression », pouvons-nous dire qu'il est en même temps ''taux de dilatation'' comme le mouvement se dédoublant et se ramassant à la fois sur lui-même dans le ballet *Empty Move* ? Oui en quelque sorte car ce n'est pas au niveau de la distance que cela se passe. Il n'y a pas compression de la distance qui nous sépare de ce corps mais il y la « bonne » compression « insupportable » de l'espace par ce corps. Et cela ne nous conduit pas à nous retrouver collés à ce corps mais fait que nous sommes comme contaminés par cette ''insupportalité'' dans notre corps même et « cette affaire d'étrangeté et de gravité de l'image » n'est pas dans la donation d'une image insupportable : c'est notre corps qui est nu, nu de l'espace. *Etre nu de l'espace* n'est pas une nudité du corps comme une peau à l'air, au contraire, la peau n'a plus sa place et nous aurons beau enlever la peau jusqu'à l'os nous n'irions pas plus loin. C'est sans doute un peu cela que veut dire Dominique Fourcade lorsqu'il écrit : « Ce n'est pas le corps qui est nu, c'est le temps et l'espace »[475]. Alors, ne plus être *dans*, tomber (pour ne dire ni être ni devenir) dans le *où ?* aurait quelque chose de ce *être nu de l'espace*.

Nous avions annoncé notre projet de justifier le choix des termes *sentiment de l'espace* pour décrire ce que nous appelons *le où ?*. Nous allons y venir mais juste avant, penchons-nous sur l'étrangeté de cette bête bizarre que Jean Cocteau cache dans sa cave : le Potomak. *Le Potomak* (texte en annexe) de Cocteau, son Potomak, est ce texte qui raconte l'histoire de ce texte qu'il est. Cela crée comme une distorsion entre l'objet créé, le livre écrit et le livre qui s'écrit. « J'ai cru que j'allais écrire un livre. <…> J'ai vu que ce n'était pas un livre, mais une préface. Une préface à quoi ? <…> Rien ne te force à lire un livre. <…> Argémone dira : ''Qu'est-ce ? Entre les dessins et le texte aucun rapport, et jamais une ligne à l'autre ne s'accouple. <…> J'écrivais avec désordre. Au centre, nous nous aperçûmes que je muais, que j'écrivais dans une de ces crises où l'organisme change. <…> Demain, je peux ne plus pouvoir écrire ce livre. Il cessera le jour où cessera la mue : le dernier jour de la convalescence. Alors je pourrais l'écrire <…>. Si tu rencontres une phrase qui t'énerve, je l'ai mise là, non comme un récif pour que tu chavires, mais afin, comme à une bouée, que tu y constates mon parcours. <…> ''Que préparez-vous ?'' me demanda Canche. Je rougis. Impossible de lui répondre. »[476] Cocteau nous donne l'histoire d'un livre qui n'est pas encore écrit mais sans qu'il nous en donne l'idée qu'il aurait de l'écriture de son livre avant l'écriture de ce livre, comme si le

475 Ibid., p. 53.

476 Ibid., p.55-58.

livre était déjà là avant d'être écrit, déjà écrit avant d'être écrit : rien de plus après (le Potomak est là) mais aussi rien avant (le Potomak est là avant qu'il y ait eut un avant). Le Potomak n'est pas arrivé non pas parce qu'il était déjà là avant Cocteau, avant le livre *Le Potomak*. Il n'a même pas de nulle part où venir parce qu'il ne vient pas mais revient de la cave du livre du Potomak, cave où il n'est jamais venu, où Cocteau ne l'y a pas mis. La bête, c'est le livre que Cocteau est en train d'écrire. Et nous, lecteur, où sommes-nous en lisant *Le Potomak* ? Nous sommes avec la bête dans la cage mais lorsqu'elle est en train de revenir. Nous ne lisons pas le livre mais relisons un livre que nous n'avons jamais lu, nous lisons un livre que Cocteau n'a pas encore écrit. Et ce n'est pas tout, car nous sommes en 2011, alors nous lisons un livre que Cocteau écrit après sa mort, nous le lisons depuis la cage du Potomak … Bien-sûr nous plaisantons, mais pas tout à fait car ne sommes-nous pas ici dans cette « léthargie lucide » dont nous parle Cocteau justement dans son Potomak [477] ?

« J'ai lu des récits de rêve. Des personnes mortes ou familières y tiennent des rôles absurdes que la mémoire alimente. A l'intérieur l'estomac et un tapage à l'extérieur développent leur labyrinthe. Ils sont la vermine d'un faux cadavre. Ils ne relèvent pas de ma léthargie lucide ».[478] Sortons, nous, de cette « léthargie lucide » (sortons de la cage (ouverte et fermée à la fois puisque nous ne faisons toujours qu'en revenir) du Potomak) pour citer cette remarque de Serge Linares que nous pouvons lire dans la préface du livre : « Si Cocteau lâche, dès 1913, la bride à sa spontanéité, il entend garder en main les rênes de son être. Au reste, la reprise du texte pour la ''version définitive'' interdit toute confusion avec l'écriture automatique, dont Cocteau méjugera bientôt la pertinence, comme déjà celle du récit de rêve »[479]. C'est que l'écriture automatique, que les surréalistes ont exploitée, travaille avec ce qui vient sans contrôle, au hasard, de nulle part. Le Potomak de Cocteau (nous l'avons déjà dit) n'a même pas de nulle part où venir car il ne vient pas mais revient sans être venu. Nous sommes même ici dans le contraire de cette écriture automatique qui chercherait peut-être un ''pur venir'' comme ''essence de l'écriture''. Le Potomak est l'impossibilité du venir.

---

477 Le livre et la bête se confondent c'est pour cette raison que le Potomak n'est plus souligné et en italique.

478 Jean Cocteau, *Le Potomak*,1913-1914, Editions Passage du Marais, 2000, p. 165-166.

479 Ibid., p. 23.

Il est temps d'en venir à la tâche que nous avons annoncée, à savoir la justification du choix des termes *sentiment de l'espace* pour décrire ce que nous appelons *le où ?*, parce que nous sentons bien à présent le lien qu'il peut avoir avec l'intemporel tel que nous l'avons défini. Nous allons prendre appui sur le texte *La sensibilité* écrit par Levinas dans *Totalité et Infini*. « La sensibilité que nous décrivons à partir de la jouissance de l'élément, n'appartient pas à l'ordre de la pensée, mais à celui du sentiment, c'est-à-dire de l'affectivité où frissonne l'égoïsme du moi. On ne connaît pas, on vit les qualités sensibles : le vert de feuilles, le rouge de ce couchant. Les objets me *contentent* dans leur finitude, sans m'apparaître sur un fond d'infini. Le fini sans l'infini n'est possible que comme contentement. Le fini comme contentement est la sensibilité. La sensibilité ne constitue pas le monde, parce que le monde dit sensible n'a pas pour fonction de constituer une représentation, mais constitue le contentement même de l'existence, parce que son insuffisance rationnelle ne ressort même pas dans la jouissance qu'il me procure. Sentir, c'est être dedans, sans que le caractère conditionné – et par conséquent, en soi inconsistant de cette ambiance qui inquiète la pensée rationnelle – soit en aucune façon enveloppé dans la sensation. La sensibilité essentiellement naïve se suffit dans un monde insuffisant pour la pensée. Les objets du monde qui, pour la pensée se tiennent dans le vide, s'étalent pour la sensibilité – ou pour la vie – sur un horizon qui cache entièrement ce vide. La sensibilité touche l'envers, sans s'interroger sur l'endroit – ce qui se produit précisément dans le contentement. »[480] Sentir c'est « être dedans » mais « en aucune façon enveloppé dans la sensation ». Nous ne sommes pas *dans* la sensation car nous ne sommes justement pas *dans* tout court. Ce « être dedans » nous renvoie à une extériorité qui ne serait pas en nous-mêmes ni hors de nous mais bien ce que nous avons appelé notre part d'extérieur. Sentir avec cette « sensibilité » que décrit Levinas n'est pas se tenir, ni même se tenir nulle part, comme les « objets du monde qui, pour la pensée se tiennent dans le vide ». Se tenir est se tenir *dans* ''tout court''. Avec la sensibilité il y a un « étale<ment> sur un horizon », horizon qui ne peut avoir de *dans* ou de vide, pas de quelque part ni de nulle part (pas hors de nous, dans le monde, ni en nous dans notre esprit, ou bien hors de nous dans un Esprit ou en nous dans notre rapport au monde, notre impression du monde, notre perception du monde). La sensibilité ne tient rien et ne tient à rien. Avec elle tout tombe et elle-même tombe mais non pas dans un vide mais avec l'immobilité de l'intemporel. La sensibilité est le « fini sans l'infini », le « fini comme contentement » parce qu'avec elle, le fini ne fait pas de l'infini un fond, un vide, mais justement cet autre du *dans*. Il ne lui manque rien et c'est bien cela ce « être dedans ». C'est un peu comme si tout ce qui *pourrait être* à l'extérieur *est déjà dedans*, mais nous ne pouvons pas le dire comme cela, car il n'y a même pas de verbe pouvoir *envisageable* (nous ne pouvons pas ici nous étendre sur le ''concept'' de *visage* mais il faudra y

480 Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 143.

revenir), l'extérieur n'est pas un possible, mais sans qu'il s'agisse non plus d'un *déjà dans*. La « sensibilité « touche l'envers, sans s'interroger sur l'endroit » car c'est un envers sans endroit possible, non pas qu'il n'y ait pas un endroit possible si nous voulons poser sa possibilité mais il n'y a pas d'endroit posé comme possible (pas par son impossibilité car il est bien possible). Ce n'est pas non plus que l'endroit est laissé de côté par oubli ou par volonté : c'est justement qu'il n'y a pas de volonté ni quelque chose à omettre plutôt que d'y penser. Il nous faut continuer dans le texte pour pouvoir en dire plus sur ces mots « égoïsme du moi » et « sensibilité <…> naïve » qui pourraient poser problème dans la cohérence de notre réflexion (mais nous verrons comment au contraire ils nous éclairent et même nous rassurent dans notre raisonnement lorsque nous leur aurons donné tout leur sens).

« La sensibilité se décrit donc, non pas comme un moment de la représentation, mais comme le fait de la jouissance. Son intention, s'il est permis de recourir à ce terme, ne va pas dans le sens de la représentation. Il ne suffit pas de dire que la sensation manque de clarté et de distinction, comme si elle situait sur le plan de la représentation. La sensibilité n'est pas une connaissance théorétique inférieure, liée fût-ce intimement, à des états affectifs <…>. La ‘’connaissance’’ sensible n'a pas à surmonter la régression à l'infini, vertige de l'intelligence ; elle ne l'éprouve même pas. Elle se trouve immédiatement au terme, elle achève, elle finit sans se référer à l'infini. < La > sensibilité est de l'ordre de la jouissance et non pas de l'ordre de l'expérience. La sensibilité ainsi comprise, ne se confond pas avec les formes encore vacillantes de la ‘’conscience de ’’. Elle ne se sépare pas de la pensée par une simple différence de degrés. Pas même par une différence qui concernerait la noblesse ou le degré d'épanouissement de leurs objets. La sensibilité ne vise pas un objet et fût-il rudimentaire. Elle concerne jusqu'aux formes élaborées de la conscience, mais son œuvre propre consiste en la jouissance, à travers laquelle tout objet se dissout en élément où la jouissance baigne. <…> Cette terre où je me trouve et à partir de laquelle j'accueille les objets sensibles ou je me dirige sur eux, me suffit. La terre qui me soutient, me soutient sans que je m'inquiète de savoir qu'est-ce qui soutient la terre »[481]. Ce n'est pas que la sensibilité est reposante et rassurante parce qu'elle ne s'inquiète pas de savoir. Le ‘’ne pas savoir’’ n'existe pas plus que le savoir avec la sensibilité. Il n'y a pas d'inquiétude, de peur, ou d'angoisse mais une étrangeté avec laquelle elle n'a pas à avoir affaire, avec laquelle il ne s'agit pas d'en faire l'expérience, mais de la vivre non pas comme jouissance mais, en quelque sorte de la ‘’jouir’’ (c'est en cela qu'il y a étrangeté dans le sens d'étrangéité parce qu'il n'y a pas de vivre comme). La sensibilité n'est pas reposante et rassurante, elle est tragique parce qu'elle est jouissance naïve (Levinas parlait précédemment de sensibilité naïve). Mais

481 Ibid., p. 144-145.

attention, il ne s'agit pas d'une naïveté dans le sens de rester dans de simples états affectifs. Naïve est à prendre dans le sens qu'elle ne va pas plus loin mais, non pas parce qu'elle est trop bête pour ne pas voir plus loin que le bout de son nez, parce qu'il n'y a pas de chemin pour partir, elle « se trouve immédiatement au terme, elle achève, elle finit sans se référer à l'infini ». Elle n'a même plus de nez car elle ne part pas d'elle pour passer par son nez et s'y arrêter ou voir plus loin. Elle ne part pas. Et voici là le sens de « l'égoïsme du moi » du « sentiment » comme « affectivité où frissonne l'égoïsme du moi » (laissé en suspend tout à l'heure) qui est tout autre chose qu'un état affectif. Nous ne sommes pas là dans une espèce de subjectivité égoïste d'états affectifs. La sensibilité « de l'ordre de la jouissance » est *l'impossibilité du partir.*

C'est ainsi que *l'autre de l'événement* est *l'impossibilité du partir* autant que *l'impossibilité du venir*. L'intemporel est le lieu de l'événement. Voilà ce que fait l'intemporel lorsqu'il est autre chose qu'un lieu : l'intemporel jouit mais d'une jouissance tragique, non pas d'une jouissance mortelle mais d'une jouissance de mort. *Le où ?* est le *sentiment de l'espace* en ce sens, non pas un jouir de l'espace ou un espace de jouissance ou de "jouissement" (puisqu'il ne se fait pas le lieu où, comme l'intemporel n'est plus un lieu où). *Le où ?* (dans l'art ou dans la vie ou dans le monde ou l'univers) ne peut pas être créé, en lui rien ne se crée et il n'est pas non plus l'événement même de la création. Pouvons-nous dire que *le où ?* est sentiment du *où ?* ? Non, *le où* est *le sentiment de l'espace* mais nous ne pouvons pas renverser la phrase car le verbe être n'est pas vraiment le verbe être à cause du problème du devenir que nous avons étudié. Il y a cette *impossibilité du partir* que le terme maintenant explicité de *sentiment* apporte et qui sous-entend surement *l'impossibilité du venir* mais cela suffit-il pour être *le où ?* ? Peut-être bien même qu'avec *le où ?* il n'est même pas question de suffire ou ne pas suffire ? Mais qu'est-ce que ce ‘’*même pas question de suffire ou ne pas suffire*’’ signifie ?

2- L'IL Y A

A) La donation.

1) Le don, l'accueil et l'autre : la question du départ

Après avoir exposé une série photographique de portraits de moines et de moniales, Roland Fischer présenta quelques années plus tard des portraits de femmes immergées jusqu'aux épaules dans l'eau d'une piscine (*Portraits de Los Angeles*, 1991). Contrairement aux religieux qui « paraissaient très grands, à la fois prêts à bondir du cadre et repliés sur eux-mêmes, comme s'ils étaient en quelque sorte absents de leur enveloppe charnelle : des intouchables <…>, ceux de ''Los Angeles'' imposent leur présence terrestre au spectateur ». « Pourtant, comme les religieux, ils viennent d'ailleurs. Sont-ils des étrangers ? Ils sont nos doubles, nos sosies, nos reflets, s'offrant à l'objectif de Roland Fischer avec l'humilité des figurants du chœur antique. »[482] (figure 42)

Que signifie cet « ailleurs » d'où viennent ces visages ? Sont-ils étrangers ? Quelle étrangeté nous donnent-ils dans cette familiarité du « double », du « sosie » ou du « reflet » ? Quelle est donc cette « présence terrestre » qui s'impose au spectateur ? Comment une présence se donnant en image nous positionne-t-elle dans notre propre possibilité d'accueillir l'autre ? Mais qu'est-ce ''accueillir l'autre dans sa « présence terrestre »'' ? Comment accueillir l'autre sans que cet autre, pour rester autre, soit « intouchable » ?

Ces visages « s'offrant à l'objectif » offrent leur venue, et c'est en cela qu'ils sont autant l'apparition d'un ailleurs, donc d'un lieu, d'un espace, que l'apparition d'un corps.

---

482 Brigitte Ollier*, Roland Fischer* in Art contemporain, Un choix de 200 œuvres du Fonds national d'art contemporain (1985-1999), par Ann Hindry, Editions du Chêne, 2001, p. 103.

Les portraits de Roland Fischer ne présentent pas un individu mais un corps ‘’porté par le lieu de sa venue’’ (et non pas un ailleurs apporté par un corps). Ces visages se donnent en dé-donnant l’espace de donation. Il n’y a pas d’espace d’accueil en tant qu’un ici pour un espace venu d’ailleurs. Levinas dit du visage qu’il se manifeste « *en défaisant la manifestation* » dans un ‘’arrachement’’ de la donation. « Ne pas être autochtone, être arraché – de par une absence qui est la présence même de l’infini – à la culture, à la loi, à l’horizon, au contexte, se trouver dans le Non-Lieu de la trace – ce n’est pas revêtir un certain nombre d’attributs susceptibles de figurer dans un passeport, c’est *venir de face, se manifester en défaisant la manifestation*. Tel est le visage, nous l’avons dit, point où l’épiphanie se fait proximité. »[483] L’apparition (ou l’épiphanie, du grec *épiphaneia*, apparition) est ainsi « présence terrestre » où la présence ne vient pas vers nous comme absente de son « enveloppe charnelle » parce qu’elle ne laisse rien derrière elle, n’ayant pas d’espace ni pour laisser quoi que ce soit ailleurs, ni pour s’avancer au devant d’elle-même. Le terme d’épiphanie, en référence à la manifestation du Christ aux Mages venus l’adorer, insiste à la fois sur la venue (comme acte ayant pour intention la venue même) et sur l’attente de cette venue. Le choix de l’artiste pour le portrait est justifié dans cette recherche d’aborder l’apparition comme une réflexion sur une donation qui ne donne pas ce qu’elle cache ni cache ce qu’elle donne parce que le corps n’est pas espace de donation. Rien ne se donne dans ce corps comme aucun ailleurs ne se donne dans l’ici. Ce qui se donne est ce corps et cet ailleurs qui se donnent à moi. Se « *manifester en défaisant la manifestation* » est une donation qui ‘’défait’’ le phénomène avec lequel ce qui apparaît « s’absente de son apparition ». Ce « moment où l’être séparé se découvre sans s’exprimer où il apparaît, mais s’absente de son apparition, correspond assez exactement au sens du phénomène. Le phénomène c’est l’être qui apparaît mais demeure absent. <…> L’être, la chose en soi n’est pas, par rapport au phénomène, le caché. Sa présence se présente dans sa parole. Poser la chose en soi comme cachée, reviendrait à supposer qu’elle est au phénomène ce que le phénomène est à l’apparence. La vérité du dévoilement est tout au plus la vérité du phénomène caché sous les apparences. La vérité de la chose en soi ne se dévoile pas. La chose en soi s’exprime. L’expression manifeste la présence de l’être, non pas en écartant simplement le voile du phénomène. Elle est, de soi, présence d’un visage et dès lors, appel et enseignement, entrée en relation avec moi – relation éthique. »[484]

---

483 Emmanuel Levinas, *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger* (1949), Vrin, 2001, p. 322.

484 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l’extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 197-198.

Qu'il s'agisse des portraits de religieux ou ceux de Los Angeles il y a cette venue d'ailleurs parce que la donation se fait « expression ». Leur présence se donne à moi, en image. Les premiers toutefois en deviennent « intouchables » par cette donation même, et leur présence bondit de l'image, tandis que les seconds, au contraire, « imposent leur présence terrestre », leur présence baigne dans la matérialité de l'image comme les corps baignent dans l'eau de la piscine. La proximité n'est plus alors celle d'une présence surgissant d'un ailleurs pour nous rejoindre, ni la proximité d'un ailleurs qu'un corps nous donnerait par sa présence, mais la proximité du lieu même de sa venue. Si ce qui se donne est ce corps et cet ailleurs qui se donnent à moi et non un corps et un ailleurs venus d'ailleurs, c'est parce que ces derniers (le corps et l'ailleurs) ne *seront jamais venus*[485] sans laisser l'ailleurs et leur présence derrière eux (avant l'image photographique).

Une donation qui ''défait'' le phénomène n'offre pas une présence dans son inévitable équivoque révélation-dissimulation. Les portraits des religieux nous laissaient accueillir cette équivoque là comme accueil de l'ailleurs de la présence : ailleurs de la photographie puisque dans un vers nous, hors du corps de l'image et à la fois dans puisque impossible sans l'image. L'ailleurs de la présence, le vers nous, à besoin d'un départ qui n'est justement pas l'ailleurs mais l'ici même. Une donation qui ''défait'' le phénomène n'offre pas l'ailleurs de la présence mais offre une présence dans sa « visitation » « échappant à toute ontologie » : « L'ordre personnel auquel nous oblige le visage, est au-delà de l'Etre. *Au-delà de l'Etre est une troisième personne* qui ne se définit pas par le Soi-Même, par l'ipséité. Elle est possibilité de cette troisième direction d'irrectitude radicale qui échappe au jeu bipolaire de l'immanence et de la transcendance, propre à l'être où l'immanence gagne à tout coup contre la transcendance. Le profil que, par la trace, prend le passé irréversible, c'est le profil du ''Il''. L'*au-delà* dont vient le visage est la troisième personne. Le pronom *Il*, en exprime exactement l'inexprimable irréversibilité, c'est-à-dire déjà échappée à toute révélation comme à toute dissimulation – et dans ce sens – absolument inenglobable ou absolu, transcendance dans un passé ab-

485 L'emploi du futur antérieur doit être utilisé ici malgré l'erreur de français puisqu'il ne s'agit pas d'une impossible venue mais de l'être venu dans son passage du possible à son effectivité. Ce n'est pas quelque chose qui *est* qui arrive à nous, qui apparaît, parce qu'elle fait événement ou présence. Ce n'est pas parce que quelque chose arrive que ce quelque chose est mais c'est bien parce quelque chose arrive, parce qu'il y a donation, que quelque chose est. Ce n'est pas non plus le passage d'une indétermination au déterminé car il ne s'agit pour une chose de changer d' ''état'', de changer de lieu. Il n'y a pas la chose avant la donation et la chose après. La donation n'est pas le passage de l'être à l'étant comme nous dit Kant dans *La raison pure* (Textes choisis, 1953, P.U.F., 1971, p. 207) suite à la question ''Que m'est-il permis d'espérer ?'' : « L'espoir aboutit, en définitive, à cette conclusion que quelque chose *est* (qui détermine le dernier but possible), *puisque quelque chose doit arriver* ; le savoir, à cette conclusion que quelque chose *est* (qui agit comme cause suprême), *parce que quelque chose arrive* ». Ce n'est pas quelque chose qui est qui arrive.

solu. L'*illéité* de la troisième personne est la condition de l'irréversibilité. Cette troisième personne qui dans le visage s'est déjà retirée de toute révélation et de toute dissimulation, qui a passé – cette illéité – n'est pas un ''moins que l'être'' par rapport au monde où pénètre le visage ; c'est toute l'énormité, toute la démesure, tout l'Infini de l'absolument autre, échappant à l'ontologie. La suprême présence du visage est inséparable de cette suprême et irréversible absence qui fonde l'éminence même de la visitation »[486].

L' « éminence » de la « visitation » est la saillie d'un aller voir. Cette saillie n'est pas un intérieur qui fait surface mais la surface même qui avance. Ce n'est pas ce que renferme l'aller voir qui avance, ce n'est pas celui qui décide de venir voir qui s'avance comme si ce quelqu'un était contenu dans cet aller voir. Cette « suprême et irréversible absence » ne fait pas présence dans le visage pour celui qui l'accueille. Reposons ici cette question du départ : Comment une présence se donnant en image nous positionne-t-elle dans notre propre possibilité d'accueillir l'autre ? Cette absence ne vient pas de l'autre, elle ne vient pas de nous, elle vient de cette « *troisième personne »* : « L'ordre personnel auquel nous oblige le visage <…> *est une troisième personne* ». Cette troisième personne n'est pas un quelqu'un abstrait incarnant la relation entre nous et l'autre. Elle n'est justement pas relation parce qu'il n'y a pas de direction qui s'établit par rapport à un terme ou un autre : elle ne part pas de quelque part et n'arrive pas quelque part, ni passe à coté de. Il y a une « troisième direction d'irrectitude radicale ». Si la donation ''défait'' le phénomène c'est aussi qu'elle ''défait'' l'espace, mais pas un espace qui serait fait avant, ni avant même qu'il soit fait. L'irréversibilité marque ce troisième faire. L' « irrectitude », du latin *rectus*, droit, ne signifie pas que la ligne de direction se tord ou se déforme. C'est le faire même de cette ligne, son ''intention'' ou son ''vouloir'' si nous pouvons le dire ainsi, qui ne ''part pas dans le bon sens'' parce qu'il n'y a pas de sens pour partir (et non pas de bon ou mauvais sens). L'irréversibilité est dans ce problème du « déjà ». Nous ne sommes pas là en train d'imaginer une ligne pour la donation entre une présence et nous-mêmes, justement parce qu'il ne s'agit pas d'imaginer, de mettre en espace : il n'y a pas de ligne comme le personnage de Beckett dans *L'Innommable* n'a pas de bâton[487] pour

486 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1949, Vrin, 2001, p. 277-278.

487 « j'aurais besoin d'un bâton ainsi que des moyens de m'en servir, celui-là étant peu de chose en l'absence de ceci, et inversement. <…> Alors je le lancerais, tel un javelot, droit devant moi, et ce qui me cerne de si près et m'empêche de voir, je saurais si c'est du vide toujours, ou si c'est du plein, selon le vide que j'entendrais. Ou, sans le lâcher, pour ne pas m'exposer à le perdre pour toujours, je m'en servirais comme d'une épée et frapperais d'estoc soit l'air, soit la muraille. Mais l'époque des bâtons est révolue, ici je ne peux compter que sur mon corps ». Samuel Beckett, *L'Innommable*, 1953, Les Editions de Minuit, 2004, p. 23.

partir de l'ici vers un ailleurs. L'autre n'est pas au bout du bâton. Pour accueillir l'autre, sans que cet autre, pour rester autre, soit « intouchable », il ne faut pas vouloir une présence spatiale (imaginaire ou réelle, dans l'Etant ou dans l'Etre, dans le fini ou l'infini, dans notre tête ou sous nos yeux). Levinas ne parle pas d'au-delà d'où vient le visage mais d' « au-delà dont vient le visage » avec cette idée d'irréversibilité : il y a comme un déjà vouloir sur lequel nous ne pouvons pas revenir parce qu'il n'appartient pas au venir ou alors à un venir d'« irrectitude radicale ». Cet au-delà n'est pas un lointain mais un déjà. Ce déjà n'est pas une possibilité. Il y aurait dans la donation (où l'autre reste autre sans être « intouchable ») un déjà alors que ce déjà vient après mais bien comme déjà, sans que cela vienne en même temps. Justement c'est ce *même* qui est « déjà échappé ».

Revenons aux commentaires de l'exposition de cette série de portraits : « Sont-ils des étrangers ? Ils sont nos doubles, nos sosies, nos reflets, s'offrant à l'objectif de Roland Fischer ». Nous sommes impliqués. Ce n'est pas une révélation de l'étranger qui est en nous ni de l'ailleurs de tout ici. Nous sommes impliqués car nous participons à un vouloir. Ces visages sont « nos doubles, nos sosies, nos reflets » et nous sont « étrangers » parce que ce n'est pas la ressemblance ou la dissemblance, l'appartenance ou la non appartenance à, qui se donnent. Il se passe autre chose. Revenons sur ce *déjà vouloir sur lequel nous ne pouvons pas revenir parce qu'il n'appartient pas au venir*. Dans <u>*Etant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*</u>, Jean-Luc Marion parle d'une donation qui donnerait le « non-objet », la « non-effectivité elle-même » : « ''donner le temps'' ne donne rien (aucune chose, aucun objet), donc ne mobilise aucune intuition ; pourtant, en donnant le non-objet par excellence, le temps, la donation accorde à toutes les choses qui en bénéficient la possibilité de se donner et re-donner à elle-même ; donner le temps revient à donner la non-effectivité elle-même, qui n'est pas rien, puisqu'elle assure la possibilité à tout ce qui est. <…> ''donner la mort'' revient à donner non seulement aucun étant, mais à l'état de n'être plus, puisque la mort même ne peut pas plus être qu'elle ne peut laisser être ce qu'elle atteint < …> ; la donation consiste précisément et explicitement en cette disparition de toute étantité »[488]. Donner une présence en image ne donne rien mais elle nous positionne dans notre propre possibilité d'accueillir l'autre : elle nous donne ce déjà vouloir qui n'appartient pas au venir, qui ne peut être reçu (dans le sens qu'il ne «mobilise aucune intuition » non pas qu'il soit question d'un état possible ou impossible de réception mais à cause de cette « irrectitude

488 Jean-Luc Marion, *Etant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, 1997, P.U.F. Quadrige, 2005, p. 340-341.

radicale » : ce n'est pas un disfonctionnement du récepteur, cela ne vient pas de lui car cela ne vient pas à lui). Où vient ce venir qui ne vient pas, qui ne concerne pas l'« étantité » et qui pourtant nous concerne ?

Jean-Luc Marion continue ainsi : « Où se montrerait le donné avant l'instance de la manifestation – l'immanence qui le reçoit ? Avant le phénomène, il n'y a rien à voir, ni à prévoir. Donc le répons ne voit rien avant de nommer l'appel. A proprement parler, il ne sait pas ce qu'il dit avant de le dire, comme il ne voit rien avant de s'y adonner. <… > pour phénoménaliser le donné, il faut d'abord l'admettre (''vouloir'' bien le recevoir) et s'en recevoir comme s'y adonnant, pour ainsi voir (éventuellement comprendre par ''entendement'') ce qu'il montre. La décision de répondre, donc de recevoir, précède la possibilité de voir, donc de recevoir. » [489] Le *déjà vouloir* de la donation n'entre pas dans le système des possibles puisque justement il n'entre pas, n'ayant pas de direction pour partir car il ne peut faire usage ni de l'espace ni du temps sans pourtant être hors du temps et de l'espace puisqu'il n'est pas un possible mais un *déjà*. Dans <u>*Lecture de Kant*</u> Michel Alexandre écrit : « toute présence est spatiale, toute représentation spatiale suppose présence, tout rapport spatial relève de l'intuition, de mon intuition »[490]. Vouloir déjà est l'autre de la présence spatiale, elle est « présence terrestre ». La « présence terrestre » n'est pas une présence *dans* l'espace car elle ne se donne pas dans l'espace de la donation mais avec une donation qui ''défait'' l'espace, non pas en faisant de l'ici un ailleurs ou de l'ailleurs un ici. La présence est présence dans le corps qui n'est pas un espace pour la présence. La « présence terrestre » ne vient pas dans le corps (ou même dans l'image), ne vient pas par le corps pour bondir hors de lui. Si le « temps est le médiateur, le moyen pour l'esprit de se sauver du chaos. Toute vertu suppose un usage de l'espace et du temps »[491] alors la donation laisse le temps et l'espace où ils sont, laisse passer le temps et laisse l'espace désigner l'ici et l'ailleurs. Elle ne cherche pas à les ''actionner'' différemment (ou les actionner tout court) car elle ne ''médiate'' pas, ''moyenne'' pas, ''usage'' pas. Elle ne passe pas à côté non plus : elle n'a pas de bâton, qu'il soit droit (''vertueux''), tordu ou même dissout. Le « monde pensable est le monde réel – réel parce que pensable – tel est le principe de la déduction transcendantale. Selon

489 Ibid., p. 419-420.

490 Michel Alexandre, *Lecture de Kant*, 1961, P.U.F Epiméthée, 1978, p. 36.

491 Ibid., p. 60.

le sens commun, c'est cela même. Ce qui ne serait pas lié au reste par quantité, qualité, relation, c'est ce qui n'existe pas. Sans ces liens rien n'existe pour l'esprit. Ou bien la pensée n'a pas d'objet réel (univers), ou bien la nature est constituée par ces relations fondamentales. La table des catégories est l'acte premier de l'esprit. La présence de la nature et du monde implique une volonté de penser l'objet : nous nous imposons le réel. La folie, au contraire, c'est quand le réel n'est plus pour nous. Nous avons perdu la tête : nous ne nous donnons plus d'objet à connaître. Car objet signifie un acte préalable de l'esprit. Il faut se proposer l'univers. Univers – proposition initiale, entièrement inexprimée, inconnue de nous, mais voulue, faite par nous »[492]. La donation dont nous parlons n'est pas non plus cette folie que décrit Kant et cela même parce que nous n'avons justement pas « perdu la tête » car dans la donation nous ne nous « donnons plus d'objet à connaître » mais nous nous engageons dans la présence, irréversiblement. Nous portons ce déjà du vouloir comme si nous y appartenions. Ce n'est pas que « nous nous imposons » la présence ni que la présence s'impose parce que nous sommes là. La troisième personne dont nous parlions au début ne trouve pas un lieu d'accueil grâce à notre volonté. Le déjà du vouloir tient bien plus d'un *avoir* que d'un *être*. Cette idée d'appartenance ne convoque pas un *lieu d'être* mais un *avoir lieu* [493]et non pas un *avoir lieu d'être* mais un *avoir lieu au-delà de l'être* dans le sens d'un *avoir lieu autrement*

492 Ibid., p. 68.

493 Jean-Marc Ghitti dans *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration* écrit : « La compréhension en profondeur de notre appartenance à un lieu suppose notamment la remise en cause de la logique de l'inclusion qui trouve en notre langue son terrain le plus favorable dans l'ambiguïté du ''dans''. Le corps ne se tient pas en un lieu comme dans une enveloppe dont il serait le contenu. <…> le lieu n'est pas une chose <…>, on ne peut en faire non plus une enveloppe. D'abord, parce que seule une chose peut envelopper une autre chose. Ensuite, parce que l'exigence de circonscription à quoi répond la logique du périmètre enveloppant est profondément liée au monde des choses. Etre quelque chose, c'est toujours être cerné par d'autres choses, c'est toujours être ceint. Si le monde est fait de choses, le lieu n'est pas dans le monde <…> On serait peut-être plus apte à comprendre ce qu'être quelque part signifie si, d'une chose, nous ne disions pas qu'elle est dans un lieu mais qu'elle a lieu. La chose qui a lieu ne préexiste pas : elle est surprise en son surgissement. Le lieu ne la reçoit pas en son périmètre, comme s'il était un réceptacle : il la livre. <…> avoir lieu, c'est tenir du lieu sa délivrance, c'est subir l'inversion de l'enveloppement en déploiement. <…> La limite, reconvertie, cesse d'être la ligne qui cerne et devient la ligne d'exposition : *être sis, c'est être exposé*. La chose exposée n'éprouve pas sa limite par sa contiguïté avec autre chose, mais dans le fait d'être issue du lieu et transie par lui. Avoir lieu suppose cette limite de consistance par laquelle la chose ne se tient que si elle est maintenue par ce à quoi elle s'expose. <…> La puissance matricielle transcende, certes, le monde des choses mais ne relève pas, pour autant, de l'ontologie. Les expressions les plus courantes pour désigner ce qui, en deçà des choses, les posent renvoient, d'ailleurs, plutôt à l'avoir qu'à l'être : ainsi dit-on ''il y a'' et ''avoir lieu'' » (Editions de Minuit, 1998, p. 147 à 149).

qu'être. Oui mais du moment où quelque chose commence à *faire* autre chose qu'être il *est* forcement d'abord avant de faire autre chose qu'être, ou il *est* en même temps. C'est que le déjà du vouloir ne *fait rien* avec l'autre ou l'au-delà de l'être. Ces portraits dans l'eau de la piscine sont « nos doubles, nos sosies, nos reflets » parce qu'ils sont le visage de notre déjà vouloir. Ce n'est pas nous qui les accueillons (leurs donnant un espace d'accueil) mais ils deviennent leur propre espace d'accueil, présence terrestre. Attention, nous ne retombons pas ici dans la logique du possible comme accueil du réel parce qu'il y aurait un déplacement du lieu (comme accueil) du possible vers le réel : le réel ou la présence deviendrait l'accueil du possible.

Reposons à présent nos questions du début : Que signifie cet « ailleurs » d'où viennent ces visages ? Cet ailleurs n'est pas un possible mais la présence même. Sont-ils étrangers ? Oui, mais non pas parce qu'ils viennent d'ailleurs mais parce qu'ils appartiennent à la donation elle-même. Quelle étrangeté nous donnent-ils dans cette familiarité du « double », du « sosie » ou du « reflet » ? Ils nous donnent l'étrangeté de notre déjà vouloir, comme un déjà de la donation, un déjà irréversible qui nous appartient. Quelle est donc cette « présence terrestre » qui s'impose au spectateur ? Cette « présence terrestre » ne fait pas de l'ici le lieu de l'ailleurs mais s'impose comme un avoir lieu à la place d'un lieu d'être. Comment une présence se donnant en image nous positionne-t-elle dans notre propre possibilité d'accueillir l'autre ? Nous ne sommes pas un lieu d'accueil pour l'autre parce que la présence n'*est* pas accueillie car l'accueil de l'autre n'a pas affaire à un être accueilli mais a affaire à un autrement qu'être pour l'accueil. Qu'est-ce ''accueillir l'autre dans sa « présence terrestre »'' ? Comment accueillir l'autre sans que cet autre, pour rester autre, soit « intouchable » ? Accueillir l'autre dans « sa présence terrestre » c'est accueillir l'autre sans que cet autre, pour rester autre, soit « intouchable ». Cela signifie ne pas donner un ici pour l'ailleurs, ne pas tendre la main pour conduire l'autre jusqu'à nous, le laisser dans l'eau de la piscine et ne pas l'y rejoindre, ne rien faire puisque c'est déjà non-fait : nous *étions* là et eux aussi à *faire autre chose qu'être* : nous *avions* là et eux aussi.

Mais tout cela est alors toujours déjà passé lorsque nous faisons l'expérience de la donation. L'étrangeté ne serait-elle pas justement ce qu'il reste de ce déjà passé ? Alors nous ne faisons jamais l'expérience d'une telle donation mais de l'étrangeté qu'il en reste ? N'est-ce pas alors en faire tout de même l'expérience ? Et ne pas en faire l'expérience par négation, comme si l'étrangeté n'était que la trace, le vestige, de cette donation, mais comme si la donation était cette étrangeté même ?

.

2) La séparation

Dans le film de Marc Grün, *Le corps du philosophe*, Jean-Luc Nancy dit : « Une image est toujours, est d'abord, une séparation. Si l'image, dans son sens latin d'imago, était toujours le masque mortuaire d'un ancêtre posé dans un coin de la maison et que l'on sort pour une fête, c'est que l'image est la séparation d'un corps avec lui-même ouvrant un nouvel espace de circulation de sens. C'est-à-dire entre le mort et lui-même, entre celui qui a vécu et celui qui est mort, s'ouvre l'espace de sens, c'est-à-dire : ''Qui était-il ?'', comme on pourra se demander indéfiniment, mais ainsi : ''Qui est-il parmi nous ?'', non seulement des restes, des traces, sa présence circulant. Qui se prête au jeu ou à l'exercice de l'image, se prête à un jeu qui touche à sa naissance et à sa mort ».[494] La « séparation d'un corps avec lui-même » n'est pas la séparation d'un corps avec l'esprit qui l'habite. Dans la série de portrait de religieux, l'image fait de la présence un « ailleurs », un « intouchable », précisément parce qu'elle fait se replier le corps sur lui-même, un peu comme sur l'ailleurs de l'ailleurs, sur l'autre de lui-même. Il ne s'agit pas alors d'une « séparation d'un corps avec lui-même » mais d'un repli. Les visages sont « prêts à bondir <…> absents de leur enveloppe charnelle : des intouchables ». Alors les questions « ''Qui était-il ?'' » et « ''Qui est-il parmi nous ?'' » ne se posent pas mais bien plutôt ''Comment vient-il à nous ?'' et ''Comment allons-nous venir à lui ?''. Dans la série de portraits de Los Angeles, au contraire, l'image est bien cette « séparation d'un corps avec lui-même » c'est-à-dire son exposition à lui-même.

Dans *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Jean-Marc Ghitti écrit : « avoir lieu, c'est tenir du lieu sa délivrance, c'est subir l'inversion de l'enveloppement en déploiement. <…> La limite, reconvertie, cesse d'être la ligne qui cerne et devient la ligne d'exposition : *être sis, c'est être exposé*. La chose exposée n'éprouve pas sa limite par sa contiguïté avec autre chose, mais dans le fait d'être issue du lieu et transie par lui. Avoir lieu suppose cette limite de consistance par laquelle la chose ne se tient que si elle est maintenue par ce à quoi elle s'expose »[495]. La séparation du corps avec lui-même est

494 Film de Marc Grün, *Le corps du philosophe*, Bibliothèque Publique d'Information, 2009.

495 Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Editions de Minuit, 1998, p. 148-149.

ce maintient « par ce à quoi elle s'expose ». Ce à quoi elle s'expose ne sont pas les choses, ne sont pas les spectateurs mais le lieu. Elle s'expose à elle-même. La chose « est maintenue par ce à quoi elle s'expose » non pas dans sa relation aux autres choses mais dans la relation au lieu. Le lieu est ce à quoi elle s'expose, elle s'expose à son origine même, à son ailleurs, non pas à ce qu'elle est mais à son être-là. Le « déploiement » est la « séparation » ; voici la donation qui défait le phénomène, le « *venir de face* », le « *se manifester en défaisant la manifestation* »[496], du visage.

N'est-ce pas de cette « séparation » qu'il est question dans les textes de fiction de Maurice Blanchot ? Dans le film documentaire de Hugo Santiago sur Blanchot, Daniel Dobbes présente *Thomas l'obscur* comme l'obsession de Blanchot de savoir quel corps créer ? Quel corps pour quelle pensée ? « En lisant *Thomas l'obscur*, j'ai eu le doute du fait de l'avoir lu, le corps m'a manqué, je n'avais pas le corps apte à lire ce livre. <…> Savoir quel corps pour quelle pensée. Il faut que le corps de Thomas soit comme vidé, absent à lui-même et plus qu'absent à lui-même, vidé presque de toute organicité, de tout état de capacité de métamorphose proprement organique, pour que la pensée puisse trouver une issu et toucher son corps. L'écriture, c'est toucher ce qu'il y a de plus douloureux sans être mortelle elle-même. Quel corps créer ? Il faut avoir été transi, brulé, avoir été dans des états de décomposition de son propre corps et chaque fois la capacité de la reconstruire pour sentir que là où ça se recompose, à ce moment là ce qui s'ouvre avec et se compose, c'est la présence d'autrui. ''Il mettait son reste d'énergie à laisser les autres s'éloigner ''. Blanchot fait ici un retournement insensé : généralement on supporte la venue des autres (faire que l'autre vienne à soi ou qu'on aille vers l'autre) ». Laisser l'autre partir c'est bien de cela qu'il s'agit dans la donation comme séparation et dans ce problème du défaire. Ce « plus qu'absent à lui-même » « pour que la pensée puisse trouver une issu et toucher son corps » ne sépare pas le corps de la pensée mais cherche une pensée avec laquelle le corps se sépare de lui-même pour se toucher lui-même. Les portraits de ces individus dont le corps est immergé dans l'eau les absentent d'eux-mêmes non pas pour extraire de ces corps un fantôme qui serait alors une présence venant à nous mais pour que nous les laissions partir pour que « s'ouvre avec et se compose <…> la présence d'autrui », pour accueillir l'autre sans que cet autre, pour rester autre, soit « intouchable ».

3) « Désinsertion de l'espace »[497]

496 Opus cité p. 191.

497 Terme de Pierre Kaufmann cf. note 492.

Renouons à présent notre propos avec l'espace. Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot écrit : « Le ''Il'' qui se substitue au ''je'', telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. ''Il'' ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. ''Il'' ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire ''je''. ''Il'', c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas ''je'', ne soit pas lui-même. »[498] Ce « là où je suis » de l'écrivain est l'espace même de la séparation, espace qui n'est pas le support de la parole ou le support photographique, qui n'est pas non plus un devant l'image, un devant l'autre, ni un dans l'image ou un dans l'autre. La solitude tient dans le fait que ce à quoi (ou celui à qui) nous avons affaire est séparé de lui-même dans son ''avoir lieu'', son ''là où''. Son ''là où'' n'est pas le lieu d'accueil mais l'accueil comme lieu. Il n'est pas relation au lieu mais séparation d'avec le lieu : la relation n'est plus un avec, ni un dans, ni une exclusion comme un à côté ou un ailleurs. Cette séparation n'est pas la négation de la relation parce qu'il n'y a justement pas d'ailleurs à côté, à distance, ailleurs. L'ailleurs n'est pas ici ou ailleurs parce que rien n'a changé de place autour. Ne serait-ce pas alors la disparition de l'ailleurs qui conduirait les portraits de l'artiste (dans sa série *Los Angeles*) à une étrangeté, étrangeté de la « présence terrestre » précisément et non plus de l'ailleurs ?

L'idée de « désinsertion de l'espace » de Pierre Kaufmann dans *L'expérience émotionnelle de l'espace* pourrait nous éclairer sur ce problème de la séparation. « Le sujet spatialisé ne fait dans la peur l'épreuve de sa solitude que du moment où son appel ne trouve pas de lieu où se placer. »[499] « De la peur, nous disions qu'elle exprime que nous sommes ''perdus'', non repérable désormais dans le champ de l'Autre, absent de son espace. »[500] La « rupture de communication aboutit alors au surgissement d'un monde nouveau par-delà le monde habité <…>. En-deçà du sens véhiculé dans l'espace par la

498 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, folio essais n°89, 2000, p. 23.

499 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. Librairie Philosophique, Vrin, 1967, p. 47.

500 Ibid., p. 49.

communication, en-deçà du sens porté par l'histoire, <…> se révèlera <…> cette même frénésie de la limite et de l'isolement <…>. C'est au paroxysme de son existence en effet que chaque individu se sépare, comme un feu se pétrifierait en glace ; <…> nous sommes hors du temps, le temps est suspendu <…>. Suspension du temps, qui est désinsertion de l'espace <…>. Jusqu'à cette limite enfin, où la communication même s'effondre : <…> une expérience limite. »[501] Dans la peur comme épreuve de la solitude, l'autre ne tient plus son rôle de « lieu où se placer », plus son rôle de ''bâton'', d'extension de moi-même vers un ailleurs, dans l'espace, possibilité d'une relation entre l'ici et l'ailleurs. Mais ce qui est perdu ne serait-ce pas alors l'ici plutôt que l'ailleurs. Dans la « désinsertion de l'espace » c'est bien nous-mêmes qui sommes « perdus » et non pas l'Autre. Nous disions tout à l'heure que la solitude dont témoignent les visages dans la série des portraits de *Los Angeles* tenait dans le fait que ce à quoi (ou à qui) nous avons affaire était séparé de lui-même dans son ''avoir lieu'', son ''là où'', puisque son ''là où'' n'était pas un lieu d'accueil mais l'accueil comme lieu. L'Autre alors n'a pas de lieu d'accueil, c'est l'accueil qui tient le rôle de lieu. Ces visages ont perdu leur ailleurs et le spectateur n'est pas là pour le lui rendre puisqu'il ne lui rend que son propre « double », « sosie », « reflet » à lui. L'étrangeté de ces portraits tient dans le fait que ces étrangers son perdus ici. Ils nous renvoient sans doute la possibilité de notre propre perte mais seulement en tant que possible. Cette expérience esthétique est bien l'expérience de la donation comme ce « *venir de face, se manifester en défaisant la manifestation* », une donation qui ''défait'' le phénomène. Cette séparation du corps avec lui-même, le visage de ces portraits nous la donne. Et ce qu'il garde c'est bien ce « maintient par ce à quoi il s'expose » (non pas la relation aux choses, au monde, mais la relation au lieu). Il ne perd pas la séparation de son corps avec lui même (comme les portraits des religieux), il reste, dans l'accueil, Autre sans que cet Autre, pour rester Autre, soit « intouchable ». Et cet Autre, malgré son étrangeté rassure car ce qui rassure n'est pas le fait qu'il soit Autre, mais le fait que l'Autre, dans la donation, fait disparaître l'ailleurs. Ces visages ne font pas de l'ici un ailleurs, ne nous privent pas de l'ailleurs dans sa fonction de ''bâton'', ils font de l'ailleurs la « présence terrestre » et non pas l'ici puisqu'ils ne donnent pas un lieu pour l'accueil (de l'autre ou de l'ailleurs) mais donne la donation même, l'exposition de l'être-là de la présence, l'accueil comme lieu, l'avoir lieu, l'événement, en somme le *il y a*. Par contre, avec la « désinsertion de l'espace » il ne s'agit pas de cela. Si nous sommes « ''perdus'', non repérable désormais dans le champ de l'Autre, absent de son espace », la séparation n'est plus séparation d'un corps avec lui-même dans son exposition à lui-même. Nous ne laissons pas partir l'Autre parce que nous sommes dans l'impossibilité du vouloir : le *déjà vouloir* de la donation n'a pas lieu. Si, comme pour la donation où le corps se « maintient par ce à quoi il s'expose », il ne s'agit pas de relation, aux choses ou

501 Ibid., p. 52-53.

au monde, il n'y a pas non plus de relation au lieu. Avec la « désinsertion de l'espace » ce n'est pas le monde qui s'effondre. Le monde et les choses restent inchangés. Mais le il y a, le lieu comme l'avoir lieu, l'accueil comme lieu, n'a pas lieu. *L'autre de l'être* n'est plus cet au-delà sans transcendance de l'illéité. Là où je suis en faisant autre chose qu'être et là où est l'autre en faisant autre chose qu'être, n'est plus *l'il y a*. L'*avoir* de l'avoir lieu n'a pas lieu avec la « désinsertion de l'espace ».

Nous avons vu comment l'Autre reste, dans l'accueil, Autre sans que cette ''altérité'', pour rester Autre, soit « intouchable », et comment cet Autre, malgré son étrangeté rassure car ce qui rassure n'est pas le fait qu'il soit Autre, mais le fait que l'Autre, dans la donation, fait disparaître l'ailleurs. Comment laisser l'étrangeté non rassurante (irrecevable peut-être) sans la refuser mais l'accueillir ? Comment en plus de ne pas changer l'Autre ni en Même ni en « intouchable » se peut-il que l'ailleurs ne soit pas disparition de lui-même ? Sommes-nous alors encore dans la donation ? Ce qui rassurait avec l'Autre tout à l'heure n'était pas le fait qu'il soit Autre mais ce que l'Autre nous donnait dans la donation (et plus encore, ce qu'il nous donnait, seulement l'Autre pouvait nous le donner). Que devient l'Autre dans le fait qu'il soit Autre ?

Laissons à présent cette série de photographie pour nous pencher sur le travail de Rineke Dijkstra et plus précisément sa série *Beaches* (1992-1996) (figures n° à). L'artiste photographie des adolescents et de jeunes adultes sur la plage dans les lieux les plus divers et dans des positions toujours identiques par rapport à la mer. Avec « leurs incertitudes si aisément décelables dans leur visage et dans leur corps, les modèles approchent de si près le spectateur qu'on peut détailler tous les éléments significatifs du vêtement ou de la coiffure. Pourtant, le caractère inexplicable de l'individu demeure. Par le choix des modèles et l'indication précise de leur lieu de résidence, Dijkstra touche à des questions d'identité, sans pour autant y répondre »[502]. Cette « approche » n'est pas celle de la série de photographie des religieux de Roland Fischer. De quelle « approche » s'agit-il ? « Tous les portraits photographiés ou filmés de Rineke Dijkstra sont des portraits d'absence, de personnes déplacées, d'un exil intérieur. L'exploration de situations déstabilisantes, de mise en doute de l'identité, conduit à faire surgir dans les images des moments de vérités singulières »[503]. Quelle est donc cette « absence » ? Que signifie ce « déplacé » ou cet « exil intérieur » ?

---

502 Susanne Titz in *Art at the turn of millennium*, Taschen Editions, 1999, p. 122.

503 Pascale Cassagnau, Rineke Dijkstra, in *Art contemporain, Un choix de 200 œuvres du Fonds national d'art contemporain* (1985-1999), par Ann Hindry, Editions du Chêne, 2001, p. 93.

La solitude évoquée par Pierre Kaufman de cette « désinsertion de l'espace » parle bien d'absence, d'un caractère « déplacé » dans le sens *qui n'à rien à faire là*, n'à rien à faire avec l'espace, ne sait plus quoi en faire. Cet « exil intérieur » est bien celui de la séparation dont nous parlions tout à l'heure et plus précisément avec le personnage de *Thomas l'obscur* de Blanchot, sauf qu'au lieu de conduire quelque part, c'est à dire au retour sur lui-même de l'avoir lieu, la séparation reste comme bloquée dans ce corps qui, au lieu d'avoir gagné son avoir lieu, en a même perdu la possibilité de la perdre : le *déjà vouloir* de la donation *n'a pas eu avoir affaire*[504] avec la séparation.

Dans *Etant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation,* Jean-Luc Marion écrit : « La donation trace, peut-être à la craie, mais d'un trait ineffable, le cercle herméneutique le plus rigoureux. Nous n'avons pas à y entrer, parce que nous y sommes déjà pris, mais nous ne devons pas tenter d'en sortir, parce que sa dénégation même y reconduit. »[505] La « désinsertion de l'espace » n'est pas une sortie de la donation car s'il y a donation nous y sommes déjà pris et en sortir ne fait que nous y reconduire. Elle est la non-entrée de la donation, sa non-venue. Nous pouvons peut-être dire qu'elle est un ''déserteur'', non pas dans le sens de déserter pour quitter mais déserter pour rendre désert. Les photographies des adolescents de Rineke Dijkstra sur ces plages, dos à la mer, sont en ce sens des *déserteurs*. Ces corps, ces visages (peut-être des visages se faisant corps), rendent cette plage et cette mer déserte car mêmes eux n'y sont pas sans qu'ils paraissent non plus collés dans un décor. Le mot désert vient du latin *desertus* qui signifie abandonné, sans habitants. Ces adolescents fond de cette plage le lieu de l'inhabitable. De plus, ils n'habitent pas leur corps, non pas parce que leur présence serait projetée au dehors, abandonnée à l'errance, cherchant à s'approprier ce corps. Mais c'est justement que la présence *habite* ce corps comme désert, d'une habitation qui est la « désinsertion de l'espace » même. Il n'y a pas cette impossibilité de sortir, comme avec la donation, par un déjà pris dedans, mais un dehors qui n'a pas de possibilité d'entrer puisque entrer sera toujours entrer dehors.

Ne quittons pas tout de suite cette idée du désert. Arrêtons-nous quelques instants sur le film *Le désert rouge* de Michelangelo Antonioni : « Juliana ne s'adapte pas à cette vie surradaptée. Elle traverse en somnambule <…> un désert hanté de mirages. Elle ne

504 Nous ne pouvons pas dire : n'a pas eu à avoir affaire (même s'il le faudrait pour la justesse de la langue) sans que cela perde l'idée même de ce *déjà* qui n'est pas un simple avant.

505 Jean-Luc Marion, *Etant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, 1997, P.U.F. Quadrige, 2005,
p. 423.

comprend pas, n'entend pas, ne voit pas, mais appréhende, au double sens du mot, couleurs, sons, lumière et vie. Elle ne sent rien mais ressent tout. Son hypersensibilité l'oriente à côté, la laisse en marge, à la fois lucide et perdue. <…> Au milieu du désert il y a l'oasis, du moins, il est bon de croire que l'oasis est au milieu du désert car elle est plutôt à côté, ailleurs, hier ou demain, car elle n'est pas la résolution du désert mais son contrepoint, non son refus mais son envers, un envers qui met le désert à l'endroit. <…> Aux couleurs, sons, métaux, Juliana ne reconnaît pas le monde comme un aveugle qui retrouve la vue mais pas la clarté. Ce qui est le plus matériel et le plus concret, bruit, lumière, objet, la blesse profondément, la menace, et pourtant ne parvient à sa conscience que voilé, fossé, irréalisé, comme à travers un mirage dont la vibration propre à la fois atténue et intensifie les vibrations ambiantes. Ici tout vibre et seul s'éteint en Juliana l'écho de ces vibrations. La vibration est indifféremment couleur, lumière, éclat, son, chaleur ou plaisir, frisson ou souffrance. Autant de vibrations qui la traversent et l'effraient mais ne rencontrent en elle nulle résonnance, jusqu'au moment où, sans s'en rendre compte, elle est elle-même cette tension qui se résous et se reforme et participe peut-être malgré elle, peut-être même parallèlement, mais du seul fait qu'elle vit toujours à l'unisson de cet univers. < …> *Le désert rouge* apprend qu'on ne sait rien, qu'on ne comprend et ne connaît rien que le déjà connu alors qu'on vit dans et de l'inconnu. Il nous dit que nous marchons au milieu du désert avec notre oasis portative mais que ce que nous croyons oasis n'est qu'un désert et le désert une oasis. <…>*Le désert rouge* ne critique pas puisque ne sait rien de ce monde présent sinon des bribes de sensations qu'il nous livre parce que le monde présent est en fait inconnu, tout entier à découvrir »[506].

Les « vibrations <…> traversent < Juliana > et l'effraient mais ne rencontrent en elle nulle résonnance, du seul fait qu'elle vit toujours à l'unisson de cet univers » parce qu'elle n'en est pas privé mais ne sait pas quoi en faire. Elle ne se situe ni dans ni hors de l'univers, elle et lui sont dehors. Si l'univers l' « oriente à côté, la laisse en marge, à la fois lucide et perdue » c'est qu'il l'abandonne à son propre désert à elle : il est l'oasis mais qui n'a rien à faire là, un oasis « déplacé », un oasis qui rend désert, qui *déserte*. Juliana n'est pas abandonnée à l'errance dans le désert (cherchant un oasis), elle fait en quelque sorte errer le désert mais pas dans l'oasis. Elle n'est pas elle l'oasis perdu dans le désert. Nous « marchons au milieu du désert avec notre oasis portative mais ce que nous croyons oasis n'est qu'un désert et le désert une oasis ». Juliana fait de l'oasis un « exil intérieur » : pas un ‘'dans le désert hors du désert'' où ce hors du désert ne peut être la sortie du désert car il retombe toujours dans le désert. Juliana ne vit pas l'impossibilité de sortir du désert mais la « désinsertion » même du désert. L'oasis n'est pas comme un mirage qu'elle chercherait à atteindre, c'est le ‘'chercher à atteindre'' même qui n'a plus

506 Bonus de film *Le désert rouge* de Michelangelo Antonioni (1964), *Le désert et l'oasis*, autour d'un texte de Jean-Louis Comolli paru dans les Cahiers du Cinéma n°159, Oct. 1964.

lieu. Ce n'est pas qu'il n'y a plus d'oasis parce que l'oasis se confond au désert « comme un aveugle qui retrouve la vue mais pas la clarté ». Cet « exil intérieur » n'est pas une entrée en soi mais une impossible entrée parce que l'intérieur est exil, non pas sortie dehors, mais un dehors sans départ pour y sortir. L'aveugle qui retrouve la vue mais pas la clarté, sort dehors et le retour à lui-même se fait mal, il se perd dehors. Juliana ne se perd pas dehors, ne se perd pas non plus en elle. Ce n'est pas un retour qui lui manque mais ce *déjà vouloir* de la donation elle même.

Quittons le désert pour la forêt avec ce texte de Emmanuel Hocquard : *Aerea dans les forêts de Manhattan*. Adam et Sokrat font une partie de jeu de l'oie : « – celui qui ira en quarante-deux, où il y a un labyrinthe, paiera le prix convenu et retournera à la case trente, récita Sokrat, satisfait de mon coup malheureux. – Un labyrinthe, dites-vous ? Forêt serait un terme plus approprié. – Se perdre en forêt, Adam, voici certes une expérience rare pour un guetteur d'oubli ! – Notez, Sokrat, que vous ne devriez pas dire '' se perdre en forêt'' mais ''s'y être perdu''. Etre en même temps quelque part et nulle part. Dans la forêt et hors de tout. Avoir perdu le sens : être partout. Chaque branche, chaque taillis, fossé, souche, pièce de sol, fougère, bois mort, mousse, ornière, sentier, trace de patte ou de pied, cri d'animal ou chant d'oiseau, tout est fixe. Mais à cette fixité, rien qui puisse être rattaché, aucune histoire, aucun personnage. Les choses qui sont là n'ont pourtant rien d'effrayant. Elles sont douces et lentes, paisiblement étagées. Rien ne bouge en forêt si ce n'est la forêt sur place. Chaque arbre est un miroir, chaque rocher un écho. Tout ce qui s'y sent, s'y voit ou s'y entend est déjà connu et cependant nouveau. La première fois est comme les autres : pas deux endroits qui se ressemblent. Ils sont tous identiques. Pas deux forêts pareilles. C'est toujours la même. Pas d'espace en forêt pour qui s'y est perdu. Ni ficelle pour en sortir ni cailloux à faire tomber des poches. Ni appels : la voix en forêt n'est qu'un son que la forêt rend à elle-même. L'absence d'espace engendre le vertige ; le défaut de mesure fait naître la peur. C'est une horloge arrêtée, un accident très feutré du sens, lequel n'a pas de commencement. Car la peur vient après, avec la pensée d'un point de départ, dans l'idée du retour au lieu de perdition. Revenir sur ses pas : alimenter la peur. C'est une circonstance très abstraite ; la forêt fait marcher celui qui s'est perdu en elle. Il va en rond croyant trouver l'issue. Tourner en bourrique est le sort du perdu. La forêt n'a pas d'autre bout que les arbres qu'il voit, pas d'autres bords que ses rondes intérieures, par d'autre centre que son inquiétude. N'étant ni renard ni hibou, il reste toujours étranger à ce qui l'entoure, étranger à la forêt sans issue mais que rien ne clôture. Car, contrairement au labyrinthe, une forêt n'a pas d'issue parce qu'elle n'est fermée de nulle part. Elle s'engendre soudain dans la peur sans limites. Un coup de vent plus vif souleva le coin de la nappe et découvrit un angle de la table, sur laquelle le garçon venait de déposer deux autres verres de thé et le sucre. – Adam, me dit Sokrat avec un sourire indulgent, ce sont là *les mots de l'amour*. Tout cela tient au fait que vous ne savez pas évaluer correctement les

distances. C'est une question de lunettes, croyez-moi, une simple question de lunettes »[507].

Cette « simple question de lunettes » est celle de l'aveugle « qui retrouve la vue mais pas la clarté ». Ne pas « '' se perdre en forêt'' mais ''s'y être perdu'' » marque l'impossibilité du départ. « Avoir perdu le sens » est avoir déjà perdu le départ avant même d'avoir la possibilité de le perdre. A « cette fixité, rien qui < ne peut > être rattaché, aucune histoire, aucun personnage. Les choses qui sont là n'ont pourtant rien d'effrayant » comme ces adolescents sur la plage qui « approchent de si près le spectateur qu'on peut détailler tous les éléments significatifs du vêtement ou de la coiffure ». Ils sont comme chaque « branche, chaque taillis, fossé, souche, pièce de sol, fougère, bois mort, mousse, ornière, sentier, trace de patte ou de pied, cri d'animal ou chant d'oiseau » de la forêt, fixes, déserteurs. La forêt est comme le désert : rien « ne bouge en forêt si ce n'est la forêt sur place » ; elle est « désinsertion de l'espace » : pas de ficelle, pas de caillou, pas de bâton. La « peur vient <…> avec la pensée d'un point de départ, dans l'idée du retour au lieu de perdition. Revenir sur ses pas : alimenter la peur ». Il ne peut y avoir de retour au départ, au « lieu de perdition » car il n'y a pas de point de départ, le retour sera toujours le retour à un déjà perdu. Il n'y a pas de moment où nous nous perdons, aucun moment où nous devons attacher la ficelle ou poser le premier caillou, puisque la perte est dans le retour, non pas retour à soi mais justement *retour dehors*. Ce *retour dehors* ne peut être un retour au départ. Peut-être pouvons-nous dire un retour à *l'autre du départ* ?

4) L'autre du départ.

Revenons sur ces mots de Pierre Kaufman pour nous interroger sur ce que Levinas appelle *le Dire*. La « rupture de communication aboutit alors au surgissement d'un monde nouveau par-delà le monde habité <…>. En-deçà du sens véhiculé dans l'espace par la communication, en-deçà du sens porté par l'histoire, <…> se révèlera <… > cette même frénésie de la limite et de l'isolement <…>. C'est au paroxysme de son existence en effet que chaque individu se sépare, comme un feu se pétrifierait en glace »[508] . *Le Dire* est cette « rupture de la communication » car rupture du Dit. Ce

507 Emmanuel Hocquard, *Aerea dans les forêts de Manhattan*, P.O.L., 1985, p. 51-53.

508 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. Librairie Philosophique, Vrin, 1967, p. 52-53.

« monde nouveau par-delà le monde habité » signifie que ce *Dire* n'a pas de corps pour habiter, sans qu'il soit non plus « un langage qui parle sans sujet ». Dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Levinas écrit : « La passivité du sujet dans le Dire n'est pas la passivité d'un ''langage qui parle'' sans sujet. C'est un s'offrir qui n'est même pas assumé par sa propre générosité – un s'offrir qui est souffrance, une bonté malgré elle-même »[509]. Cette « bonté malgré elle-même » est bien cette séparation dont parle Pierre Kauffman, « comme un feu se pétrifierait en glace ». Le feu ne devient pas glace, ni la glace un moulage du feu. Entre le Dire et le sujet il n'est pas question d' « être des étants » (un sujet comme manifestation du *Dire* ou le *Dire* comme manifestation du sujet) : « L'en deçà ou l'au-delà de l'être – n'est pas un étant en deçà ou au-delà de l'être ; mais cela ne signifie pas non plus un exercice d'être – une essence – plus vraie ou plus authentique que l'être des étants. Les étants *sont* et leur manifestation dans le dit est leur vraie *essence*. <…> Entrer dans l'être et la vérité, c'est entrer dans le Dit ; l'être est inséparable de son sens ! Il est parlé. Il est dans le Logos. <…> Le Dire signifie autrement qu'en appariteur présentant essence et étants »[510] . Dire n'est pas « entrer dans le Dit », il est « frénésie de la limite et de l'isolement » Il est plutôt sortir, « rupture de la communication ». Le *Dire* ne sort pas du sujet ni le sujet sort du *Dire* : il est sortie du rapport entre le Dit et le sujet pour celui du rapport entre le Dire et le sujet, mais rapport qui n'est donc plus un rapport de sujet à objet. « Le sujet dans le Dire s'approche du prochain en ex-primant, au sens littéral du terme en s'expulsant hors tout lieu, n*'habitant* plus, ne foulant aucun sol. Le Dire découvre, au-delà de la nudité, ce qu'il peut y avoir de dissimulation sous l'exposition d'une peau mise à nu. <…> Le sujet n'est pas *en soi*, chez soi pour s'y dissimuler jusque sous ses blessures et son exil, compris comme *actes* de se blesser ou de s'exiler. Son recroquevillèrent est une mise à l'envers. Son ''envers l'autre'' est cette mise à l'envers même. Envers sans endroit. Le sujet du *Dire* ne donne pas signe, il se fait signe, s'en va en allégresse. <…> Dénudation jusqu'à l'*un* inqualifiable, jusqu'au pur *quelqu'un*, unique et élu, c'est-à-dire exposition à l'autre, sans dérobade possible »[511] . Le sujet dans le Dire « s'approche du prochain en <…> s'expulsant hors tout lieu » (son soi-même n'est plus espace d'accueil de lui-même) mais fait de lui-même

509 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1978, Livre de Poche biblio essais n°4121, 2006, p. 91-92.

510Ibid., p. 77-78.

511 Ibid., p. 83-85.

la demeure pour accueillir l'autre (et non l'accueil du Dit de l'autre par soi). « L'obligation suscité par la proximité du prochain n'est pas à la mesure des images qu'il délivre, me concerne avant ou autrement. Tel est le sens de la non-phénoménalité du visage »[512]. Cette « proximité du prochain » me « concerne » dans sa « présence terrestre » comme les portraits de Roland Fischer car le spectateur voit « un sujet dans le Dire < qui > s'approche du prochain ». Il ne s'approche pas de nous, lui, comme un dit viendrait à nous. Nous assistons à la proximité du prochain, et ce prochain ne peut pas être nous-mêmes, c'est cet être en face qui est prochain, notre prochain : le prochain ne peut que partir de nous, partir de ce lieu d'accueil que nous avons laissé pour lui malgré nous, un *faire demeure pour accueillir l'autre*. L' « ''envers l'autre'' est cette mise à l'envers même » : l'expérience du prochain comme la non-phénoménalité du visage ne peut jamais se faire en partant de nous comme prochain ce qui signifie qu'elle ne peut se faire qu'en partant de nous : le prochain est toujours l'autre. Nous ne pouvons pas faire l'expérience d'être le prochain du prochain ou alors cela est précédé d'un toujours *déjà* l'autre comme prochain. Mais, avec les photographies de Rineke Dijkstra, l'étrangeté ne vient pas de la non-phénoménalité des visages de ces adolescents (ou non-phénoménalité de leur corps tout entier) car ils n'entrent pas dans le Dire non plus : il y a une impossibilité de *faire demeure pour accueillir l'autre* ; ils nous accueillent dehors. Qu'ils nous accueillent dehors ne signifie pas cette expulsion « hors tout lieu » dans laquelle nous nous retrouvons pour ''laisser place'' à l'accueil (en simplifiant, cela donnerait que nous nous retrouvons dehors et eux dedans pour retrouver notre dedans par l'accueil de l'Autre en tant qu'Autre). Qu'ils nous accueillent dehors signifie que le spectateur n'assiste pas à la « proximité du prochain ». L'étrangeté n'est pas celle de cette proximité mais bien dans le fait que nous sommes autant prochains qu'eux et pas du tout dans le sens d'un « sosie », « reflet » ou « double » : il n'y a pas ce *toujours déjà l'autre comme prochain*.

Pour bien comprendre la nuance entre ce ''autant prochains qu'eux'' et l'« ''envers l'autre'' » comme la « mise à l'envers même » allons un peu plus loin dans le texte de Pierre Kaufmann. « La représentation d'un oiseau à tête de femme n'est pas la manifestation d'une essence complexe donnée à un autre entendement ; elle retient en elle cette ''altération'', ce devenir-autre du sens qui l'habite, et dans cette modification même elle rend au sujet témoignage de sa propre altération et de son propre devenir. <… > Le <…> statut d'être de la femme-oiseau, et le mode de présence sous lequel nous le vivons, c'est d'abord la position du non-être dans l'être <…> : le non-être du fantastique, c'est l'autre que l'être < ; > le fantastique ne se développera que du moment où le retournement même du sens dans l'apparence nous deviendra sensible. Qu'il nous devienne sensible, cependant, n'implique pas que nous en prenions conscience, et bien au

512 Ibid. p. 142.

contraire. Songeons par exemple à l'image grimaçante que je me renvoie de moi-même dans le miroir. Une telle caricature ne relève pas encore du fantastique, et la raison en est claire : je joue à cesser de me reconnaître ; mais je joue précisément : c'est-à-dire que je ne perds jamais le contrôle de ma grimace. Le fantastique au contraire exige que me revienne ''du dehors'' un sens inversé : par exemple que je me prenne à mon jeu. »[513] Ce « devenir autre du sens » est comme le Dire un « autre que l'être » parce qu'il « n'est pas la manifestation d'une essence complexe donnée à un autre entendement ». Cependant, si cette représentation fantastique « rend au sujet témoignage de sa propre altération et de son propre devenir » c'est par un « sens inversé » qui lui « revien<t> ''du dehors'' ». Ce n'est pas la non-phénoménalité de l'Autre qui « rend » au sujet un « sens inversé » ou la sensibilité même de cette inversion. Le « sens inversé » est comme raté et ne réussi pas dans son ratage : le jeu n'a pas fonctionné et aucun autre jeu n'a pris le relai : le grimaçant c'est pris à son propre jeu, le *faire demeure pour accueillir l'autre* a raté son *déjà*, le joueur se retrouve seul (sans partenaire de jeu, sans possibilité de partenaire), il ne peut même plus faire de lui un partenaire de jeu, il n'y a plus de jeu. Il lui « revien<t> ''du dehors'' un sens inversé » : ni un adversaire, ni un complice (le *Dire* de Levinas a sans doute affaire à une sorte de complicité). Peut-être le fantastique ne peut-il pas nous conduire à l'éthique[514] puisqu'il ne peut justement pas conduire hors de lui dans la mesure où il est déjà hors et qu'il n'y a pas en lui de *conduite* (il ne nous conduit pas dehors).

Le fantastique n'est pas étrangeté parce qu'il bouleverserait le *départ* dans un jeu de l'envers, jeu de l'existence même. L'existence oui est étrange mais lorsque l'étrangeté de l'existence se met à jouer avec l'étrangeté du fantastique, c'est-à-dire avec l'étrangeté elle-même, comment pouvons-nous encore faire partie du jeu ? La *parole* peut bien être ce moment où l'étrangeté de l'existence se met à jouer avec l'étrangeté du fantastique.[515]

---

513 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. Librairie Philosophique, Vrin, 1967, p. 261-262.

514 Ou bien il nous faudrait redéfinir l'éthique comme *sagesse* mais ce que nous mettons sous ce terme n'est pas encore la même chose que la *sagesse ''*de'' Levinas qui justement conduit à l'éthique. Elle conduit parce qu'il y a *appel* (cet *appel* ne fonctionne bien sûr pas comme un système de cause à effet, mais relève des problèmes du *déjà* et de l'*envers* que nous avons évoqués précédemment). La question de l'*appel* sera bientôt développée, quant à celui de la sagesse il faudra attendre la fin du chapitre car d'autres points doivent être pour cela d'abord éclaircis. La question de l'éthique ne sera pas directement abordée mais sous-jacente. Il était trop difficile de s'empêcher ici ce petit écart.

Dans le film d'Hugo Santiago sur Maurice Blanchot[516], Jacques Derrida dit : « La parole vient d'un lieu, lieu antérieur à la parole mais qui parle déjà. Elle est une demande impossible, l'incertitude d'une parole qui a commencé avant elle-même, ou bien de savoir si elle va pouvoir avoir lieu, si elle va pouvoir s'adresser ». Cette « demande impossible » est l'incertitude du *déjà l'Autre*. Le « parle déjà » n'est pas un « pouvoir s'adresser », il est un « lieu antérieur à la parole » qui est « désinsertion de l'espace », désert, inhabité, et non pas l'habitable comme un déjà habité par l'autre. La parole n'est pas l'Autre (elle ne part pas de nous ou de l'Autre, elle n'attend pas une voix, un sens, une direction, une conduite, un espace). Elle n'attend pas de partir et n'est pas non plus déjà partit. Elle vient d'un « lieu <…> qui parle déjà », le départ ne la concerne pas. Il y a une « incertitude <…> de <…> l'avoir lieu ». La parole ne parle pas toujours déjà, n'est pas toujours déjà là, toujours déjà réelle ou effective avant d'être possible mais elle ne se garde pas dans une impossibilité comme possibilité du possible, négation de négation, réduction : le *déjà* tout comme le *possible* sont incertains, non pas qu'il y ait une balance entre les deux, ou un doute de l'un et de l'autre. Le doute restera toujours dans le possible ou l'impossible. Avec la parole, il n'y a pas de doute sur le départ parce que le départ nous reconduira toujours à nous-mêmes. La « désinsertion de l'espace » est *l'autre du départ*. *Venir du dehors* comme départ reconduira toujours le dehors en nous-mêmes (simple ipséité ou illéité). Nous devons bien sûr justifier cela, tout d'abord dans l'ipséité, puis, d'une façon plus complexe ou délicate dans l'illéité en lien avec ce que Levinas appelle l'*hypostase*[517] ainsi que le problème de *l'appel de l'infini*.

La « transcendance de l'espace ne saurait être assurée comme réelle que si elle est fondée sur une transcendance sans retour au point de départ. La vie ne saurait devenir le chemin de la rédemption que si dans sa lutte avec la matière, elle rencontre un événement qui empêche sa transcendance quotidienne de retomber sur un point, toujours le même. Pour apercevoir cette transcendance qui soutient celle de la lumière, qui prête au monde extérieur une extériorité réelle, il faut revenir à la situation concrète où la lumière est donnée dans la jouissance, c'est-à-dire à l'existence matérielle. »[518] Mais « cette

515 Nous rejoignons ici le problème du « Qui parle ? » que nous aborderons dans notre conclusion.

516 Film d'Hugo Santiago sur Maurice Blanchot.

517 Du grec *hupostasis*, ce qui est posé dessus.

transcendance instantanée par l'espace ne fait pas sortir de la solitude. La lumière qui permet de rencontrer autre chose que soi, la fait rencontrer comme si cette chose sortait de moi. La lumière, la clarté, c'est l'intelligibilité même, elle fait tout venir de moi, elle ramène toute expérience à un élément de réminiscence. La raison est seule. Et dans ce sens, la connaissance ne rencontre jamais dans le monde quelque chose de véritablement autre. C'est là la profonde vérité de l'idéalisme. » [519] Le « parle déjà » est dans l'idéalisme un « pouvoir s'adresser ». La « lumière est donnée dans la jouissance, c'est-à-dire à l'existence matérielle » voici la « transcendance quotidienne ». Transcender cette transcendance quotidienne est « transcendance de l'espace » qui est « assurée comme réelle » en tant que « profonde vérité » : transcender l'espace est réminiscence, dépassement de l'existence matérielle vers l'essence même de l'Autre : le Moi dans sa solitude, le toujours déjà là d'une existence universelle (expérience non partageable mais de tous)[520] ; le Moi est le Prochain de l'Autre (le prochain est la transcendance du moi dans l'expérience universelle de la solitude). Elle n'est pas fondée sur un « retour au point de départ » car il n'y a pas de retour au départ mais une transcendance du point de départ par l'expérience même de ce départ. Faire l'expérience de l'autre est *se transcender*. Il s'agit d'autre chose que d'un retour à soi comme point de départ. Levinas parle d'un sujet qui « s'embourbe en lui-même » dans « l'identité pure et simple de l'hypostase » :

« Ce sont les nourritures qui caractérisent notre existence dans le monde. Existence extatique – être hors de soi – mais limitée par l'objet. Relation avec l'objet qu'on peut caractériser par la jouissance. Toute jouissance est une manière d'être, mais aussi une sensation, c'est-à-dire lumière et connaissance. Absorption de l'objet, mais distance à l'égard de l'objet. Au jouir appartient essentiellement un savoir, une luminosité. Par là, le sujet, devant les nourritures qui s'offrent, est dans l'espace, à

518 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, 1979, P.U.F. Quadrige, 2009, p. 48-49.

519 Ibid., p. 53.

520 « On peut tout échanger entre êtres sauf l'exister. Dans ce sens, être, c'est s'isoler pas l'exister. Je suis monade en tant que je suis sans portes ni fenêtres, et non pas par un contenu quelconque qui serait en moi incommunicable. S'il est incommunicable, c'est qu'il est enraciné dans mon être qui est ce qu'il y a de plus privé en moi. De sorte que tout élargissement de ma connaissance, de mes moyens de m'exprimer demeure sans effet sur ma relation avec l'exister, relation intérieure par excellence. <…> L'exister se refuse à tout rapport, à toute multiplicité. Il ne regarde personne d'autre que l'existant. La solitude n'apparaît donc pas comme un isolement de fait d'un Robinson, ni comme l'incommunicabilité d'un contenu de conscience, mais comme l'unité indissoluble entre l'existant et son œuvre d'exister. » Ibid., p. 21-22.

distance de tous les objets qui lui sont nécessaires pour exister. Alors que dans l'identité pure et simple de l'hypostase, le sujet s'embourbe en lui-même, dans le monde, à la place du retour à soi, il y a ''rapport avec tout ce qui est nécessaire pour être''. Le sujet se sépare de lui-même. La lumière est la condition d'une telle possibilité »[521]. « Sa solitude n'est pas initialement le fait qu'il soit sans secours, mais qu'il est jeté en pâture en lui-même, qu'il s'embourbe en lui-même. »[522] Il ne s'agit pas d'un retour mais d'un *être jeté*. Le sujet ne « s'embourbe » pas dans lui-même mais « s'embourbe en lui-même » « dans le monde » et ce n'est pas le monde qui l'y jette, dans un retour, comme une balle rebondirait sur un mur et nous reviendrait. Ce « en lui-même » est un ''en sa présence dans le monde'' (la « présence terrestre » des portraits de Roland Fischer). Il est le *dans*, l'être-là. « J'appelle *hypostase* l'événement par lequel l'existant contracte son exister »[523]. Qu'il soit « jeté en pâture en lui-même » signifie qu'il entretient ce besoin, ce désir, cette faculté [524] de « contracter son exister ». Il ne s'agit pas d'un retour mais d'un départ et non pas d'un retour au départ (c'est ici que l'hypostase se détache de la réminiscence de la transcendance idéaliste) car nous sommes dans l'événement : « L'événement de l'hypostase, c'est le présent. Le présent part de soi, mieux encore, il *est* le départ de soi. Dans la trame infinie, sans commencement ni fin, de l'exister, il est déchirure. <…> Il ne s'agit pas d'un présent découpé dans le temps d'ores et déjà constitué, <…> c'est un événement, pas encore quelque chose, il n'existe pas »[525]. Attention, cela ne signifie pas que le sujet est maître de l'événement, que l'événement part du sujet qui ferait l'événement de penser, sentir, comme possibilité du partir : il part de soi sans que le soi ait fait « quelque chose », le soi « n'existe pas » : il n'y a pas de « je pense donc », de « je

521 Ibid., p. 46.

522 Ibid., p. 51.

523 Ibid., p. 22-23.

524 Définition de *Pâture* du Petit Larousse.

525 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, 1979, P.U.F. Quadrige, 2009, p. 32.

suis donc ». « L'événement de l'hypostase <…> est le départ de soi » comme départ *du* soi. Le départ ne vient pas de lui mais lui *est* le départ.

Pour que nous comprenions cette nuance, Levinas prend l'exemple de la mort : « l'inconnu de la mort signifie que la relation même avec la mort ne peut se faire dans la lumière ; que le sujet est en relation avec ce qui ne vient pas de lui. Nous pourrions dire qu'il est en relation avec le mystère. »[526] « La mort est dans ce sens la limite de l'idéalisme. <…> Ce n'est pas du néant de la mort dont précisément nous ne savons rien que l'analyse doit partir, mais d'une situation où quelque chose d'absolument inconnaissable apparaît ; absolument inconnaissable, c'est-à-dire étranger à toute lumière, rendant impossible toute assomption de possibilité, mais où nous-mêmes nous sommes saisis. » [527] « Nous venons de montrer dans la mort la possibilité de l'événement. Et nous avons opposé cette possibilité de l'événement où le sujet n'est plus maître de l'événement, à la possibilité de l'objet dont le sujet est toujours le maître et avec lequel, en somme, il est toujours seul. »[528] « Cette approche de la mort indique que nous sommes en relation avec quelque chose qui est absolument autre, quelque chose portant l'altérité, non pas comme une détermination provisoire, que nous pouvons assimiler par la jouissance, mais quelque chose dont l'existence même est faite d'altérité. Ma solitude ainsi n'est pas confirmée par la mort, mais brisée par la mort. »[529] Il ne s'agit pas de confirmation (par un retour à soi). « Ma solitude <…> est brisée » parce que le ''partir de moi'' m'implique malgré moi, je suis « saisis » et « jeté en pâture en <moi>-même » sans que ce soit moi qui me jette. L' « inconnu de la mort » renvoie à l'inconnu de la naissance et nous aide à comprendre l'événement de l'Autre comme le « départ de soi » à la différence d'un départ qui se fait de soi.

Dans *Etant donné*, Jean-Luc Marion écrit : La mort « est pour nous en tant que n'étant pas (effective), en tant que pur possible <…> et c'est comme telle qu'elle s'exerce sur nous sans y être, <…> ne cesse pas d'être pour nous < ; > la mort, comme

526 Ibid., p. 56.

527 Ibid., p. 59.

528 Ibid., p. 65.

529 Ibid., p. 63.

possibilité radicale, accomplit rien de moins que l'exposition intentionnelle, telle qu'elle ouvre le monde, donc finalement la donation elle-même. La mort se donne et me donne à moi-même comme la possibilité par excellence »[530]. « Comment concevoir une donation enfin absolument inconditionnée (sans limites d'horizon) et absolument irréductible (à tout *Je* constituant) ? Ne peut-on envisager des phénomènes, tels qu'ils inverseraient la limite (en débordant l'horizon, au lieu de s'y inscrire) et la condition (en reconduisant à soi le *Je*, au lieu de s'y réduire) ? » [531]. Phénomène de non-phénomène, l'événement de l'Autre comme « départ de soi » est cette « recondu<ction> à soi du *Je* ». Dans <u>*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*</u> Levinas parle d'une « non-phénoménalité <… > qui <…> m'affecte à mon insu ». C'est ici que nous en venons à l'illéité pour justifier la thèse avancée tout à l'heure qu'un *venir du dehors* comme départ reconduira toujours le dehors en nous-mêmes. « L'infini m'ordonne le ''prochain'' comme visage sans s'exposer à moi, et d'autant plus impérieusement que la proximité se resserre. Ordre qui n'a pas été la *cause* de ma réponse, ni même une question qui l'aurait précédé dans un dialogue ; ordre que je trouve dans ma réponse même, laquelle, comme signe fait au prochain, comme ''me voici'', m'a fait sortir de l'invisibilité, de l'ombre où ma responsabilité aurait pu être éludée. Ce dire appartient à la gloire même où il témoigne. Cette façon pour l'ordre de venir ''je ne sais d'où'', ce *venir* qui n'est pas *souvenir*, qui n'est pas le retour d'un présent modifié – ou vieilli – en passé, cette non-phénoménalité de l'ordre qui, par delà la représentation, m'affecte à mon insu '' se glissant en moi comme un voleur'' – nous l'avons appelé *illéité* : venue de l'ordre auquel je suis assujetti avant de l'entendre ou que j'entends dans mon propre Dire ; commandement *auguste*, mais sans contrainte ni domination qui me laisse hors de toute corrélation avec sa source ; aucune ''structure'' ne s'établit avec un quelconque corrélatif au point précisément que le dire qui me vient est ma propre parole. L'autorité n'est pas quelque part où un regard viendrait la chercher comme une idole ou qu'il assumerait comme un logos. Non seulement hors toute intuition, mais hors toute thématisassions, fût-elle celle d'un symbolisme. Pure trace de ''cause errante'', en moi inscrite. <…> En m'approchant d'Autrui, je suis toujours en retard sur l'heure du ''rendez-vous''. Mais cette singulière obéissance à l'ordre de se *rendre*, sans entente de l'ordre, cette obéissance antérieure à la représentation, cette allégeance d'avant tout serment, cette responsabilité préalable à l'engagement est précisément l'autre-dans-le-même, inspiration et prophétisme, le *se*

530 Jean-Luc Marion, *Etant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation,* 1997, P.U.F. Quadrige, 2005, p. 85.

531 Ibid., p. 264.

passer de l'Infini. »[532] Il serait trop long ici de s'arrêter sur chaque point de ce texte très dense mais qui nous parle très clairement puisqu'il nous évoque les problèmes que nous venons d'aborder (il nous faut à présent avancer ailleurs). Nous voulons seulement comprendre que ce dehors qui « m'ordonne le ''prochain'' comme » « non-phénoménalité » est événement, il est le « *se passer* » du dehors, l'*il y a* (*il* pour *se*, *y* pour *dehors*, *a* pour *passer*) : il est *l'appel de l'il y a*, *mon* appel. Le *venir du dehors* est le départ, *l'appel du dehors*. Cet *appel du dehors* n'est pas un ''moi ''dans l'espace face à un ''toi'' mais le *dans* même du ''moi'' (et pas le dans quoi du ''moi''). Ce n'est pas par hasard que le pronom *du* de l'appel du dehors ou du venir du dehors est ambigu : est-ce le dehors qui vient, le dehors qui appelle, ou bien le dehors qui est provenance, le dehors qui est appelé ? Le *du* marque à la fois une appartenance (contraction de *à le*) et un lieu (comme réponse à la question *d'où ?*), une provenance. Ce problème de *l'appel du dehors* renoue avec la question de l'espace. Revenons ici à l'expérience du sujet grimaçant devant son miroir et qui se fait prendre à son propre jeu. La peur dont parle Pierre Kaufmann, ou l'événement du fantastique, relève du problème de l'espace et c'est là que notre problème de l'esthétique du *où ?* comme *sentiment de l'espace* se précise car il n'est justement pas cet *appel du dehors* mais cette « désinsertion de l'espace ». Le sujet grimaçant devant son miroir se prenant à son propre jeu fait l'expérience du fantastique parce que l'appel même ne peut se faire et non pas parce qu'il n'y a pas de réponse à l'appel. Il n'est plus « jeté en pâture en lui-même » parce que le départ n'a pas seulement changé de place, ne partant plus de lui mais de l'image reflétée, de dehors. C'est le départ même qui manque.

L'esthétique du *où ?* comme *sentiment de l'espace* est bien cet impossible appel. Le point d'interrogation du *où ?* ne marque pas *l'appel* parce qu'il n'est pas un manque de réponse (même d'une impossible réponse) mais l'impossible départ du *où*. Les adolescents des photographies de Rineke Dijkstra ne posent pas la question ''*où ?''* car ce qui leur manque justement c'est l'appel même du dehors. Tomber dans le *où ?* n'est pas poser la question ''*où ?*'', n'est pas *se* poser une question. Le point d'interrogation est là pour dire qu'il ne s'agit pas du où mais de l'autre du où et de l'autre de l' il y a. Le point d'interrogation est l'absence du départ qui ne peut être appelé(e) (non pas une impossible réponse mais un impossible appel).

L'*il y a* est l'illéité de la donation. Il est ce qui ne part pas mais il est le ''ce qui'' de ce qui ne part pas. S'il n'a pas de départ d'où partir il est lui-même départ. Ce que nous donne la donation c'est l'expérience même de l'il y a comme expérience *du dehors* qui n'est pas un retour à soi comme départ mais qui fait de soi le départ de ce qui ne part pas. L'accueil de l'Autre dans sa non-phénoménalité est cette expérience *du* dehors où la donation, partant du dehors, est appel de l'Autre, où l'autre de l'Autre est toujours la

532 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1978, Livre de Poche biblio essais n°4121, 2006, p. 234-235.

possibilité de l'appel, cette « responsabilité préalable à l'engagement < qui > est précisément l'autre-dans-le-même, inspiration et prophétisme, le *se passer* de l'Infini ». Le *où ?* n'est pas ce qui ne part pas mais le *part pas* et pas le part pas de ce qui ne part pas. Voir les photographies de Rineke Dijksta c'est se prendre à son propre jeu de voyeur (jeu de l'expérience, de la donation, de l'accueil ou de la rencontre), c'est *tomber dans le où ?*, c'est *vivre le sentiment de l'espace comme « désinsertion de l'espace »*, c'est *perdre sa demeure* et même plus, c'est *perdre demeure sans soi*.

B) LA DEMEURE

1) La demeure, l'autre et l'espace, le seuil.

Les adolescents photographiés par Rineke Dijkstra sur la plage sont « des portraits d'absence, de personnes déplacées, d'un exil intérieur » parce qu'ils semblent avoir comme perdu leur demeure, c'est-à-dire l'encrage de leur corps comme présence dans l'espace. Ils ne se retrouvent pas exilés sur cette plage, ou alors ils sont exilés sans eux. Non pas qu'une partie d'eux-mêmes soit restée ailleurs mais c'est comme s'ils étaient faux, truqués. Ils ne sont pas non plus en quête d'identité puisqu'ils ne sont justement pas aptes à en ''porter'' une : la ''place'' n'est pas libre. Ce ''sans eux'' ne laisse pas un vide à combler, un changement en un autre ou un retour au même (ou un mi-même mi-autre). La place n'est pas libre parce qu'elle est occupée par le corps tout entier, corps qui ne se reconnaît plus et non pas parce qu'il a changé mais parce qu'il est comme « déplacé » d'un « exil intérieur » : il n'est plus demeure et n'a plus de demeure. En même temps qu'il n'est plus apte à porter une identité (comme inscription corporelle de cette identité), il n'est plus non plus porté par un espace comme appartenance (''je suis là donc je suis''). Ces adolescents ne nous apparaissent pas comme des fantômes. L'espace justement « déplace » le corps mais pas vers un autre lieu. Il le « déplace » dans cet « exil intérieur » qui n'est pas la privation d'une place, abandonnant le corps à l'errance. Errer, c'est encore appartenir à l'espace sans s'y poser, ne pas trouver son espace, cela même parce qu'avec l'errance, l'espace appartient déjà au corps. Le corps porte l'espace avec lui, sur son dos, et cette portée le soutient lui comme présence, présence errante qui ne sait pas ce qu'elle cherche justement parce qu'elle le possède déjà. L'errance est un repos forcé, sans résistance, un repos subit, qui lasse, un repos qui fatigue, qui ne conduit qu'à l'errance. Il ne s'agit pas de cela avec les photographies de Rineke Dijkstra. Le corps a perdu le repos de son appartenance à l'espace, il a perdu son ''déjà là'', le ''déjà là'' de la présence. Quel lien l'espace a-t-il avec cet « exil intérieur » ? Quel est ce sans demeure qui n'est pas une errance ? Où se situe alors l'étranger dans tout ça ?

Henri Michaux dans *Connaissance par les gouffres*, s'intéresse à l'impression qu'a l'homme « aliéné à lui-même » de son corps mais aussi au rapport de ce corps avec l'espace et ce que cela induit dans la relation avec l'autre. L'extrait qui suit a d'ailleurs pour titre : « L'impression d'étrange, d'étranger. De quoi elle est faite. Ses prolongations ».

« L'aliéné à lui-même par maladie, l'aliéné à lui-même pour avoir pris une drogue hallucinogène, l'un comme l'autre a subi une perte, la conscience qu'il avait de son corps a subi une perte, bizarre, abrupte, énorme. Après l'injection de mescaline, de L.S.D. 25, de psilocybine, l'homme, jusque-là sain, sent son corps rapidement se retirer de lui. C'est fait. Il lui échappe. Il ne peut plus en éprouver la variété, la masse, la présence, ce sûr et obscur compagnonnage qui, inconnu des autres, lui était propre. N'est plus un corps,

n'est plus évocable, n'est plus sien, n'est plus qu'un lieu. Et il en est exclu. Sans doute il est toujours là, mais ne comptant plus. Fini le bain réciproque, où l'on est dedans et qui est en soi. Surprise ! Stupéfaction ! Mais l'expérimentateur c'est vu partir. Il va se voir revenir. Surtout il connaît, il a retenu le point de départ. L'aliéné, lui, ne connaît et ne trouve aucune cause de cela et n'a pas pu vraisemblablement en observer le début. Il se sent sans raison devenu autre, autre parmi les hommes, autre à lui-même, son corps déplacé, presque d'un autre. <…> Il ne peut en faire l'occupation, l'occupation par la sensibilité, la seule qui l'intéresserait, son ''réel'' à lui, base de tout autre réel et de la vie même, et pourtant sa vie continue, inexplicablement, seule, énucléée. L'absence de son corps présent ne cesse d'être intrigante, d'être insupportable, d'être persécutante. Elle lui gratte l'esprit sans arrêt, absence qui ne permet plus à rien d'être normalement présent. Comment être encore devant quoi que ce soit ? Il faut être solide pour être devant. <…> Seul sans solitude. Il n'est plus préservé par le ''nous'', l'entre-nous de l'homme et de son corps. Lui, il est vraiment seul. En exil, sur place. <…> Ici, pas de nid. Solitude sans jouir d'être seul. Par impossibilité de rejoindre sa base. Isolement sans abris. <…> Avec son corps, il a perdu sa ''demeure''. Il a perdu toutes les demeures ; il a perdu la jouissance du phénomène ''demeure'', il en a perdu le recueillement et presque l'idée <…>, comme un ''tu ne rentreras pas'' proféré indéfiniment. Depuis des siècles, depuis des millénaires, en tout lieu, en tout pays, l'aliéné s'est plaint. Il dit qu'il est à côté de son corps. Que son corps est ailleurs. Qu'on le lui a volé. Qu'il porte un cadavre. Que son corps est creux. Qu'on le lui a changé. Qu'il est un mort vivant. <…> il dit qu'il ne pèse plus rien, qu'il est un ange, qu'il n'est plus qu'un ballon ou une balle et, plus juste encore (transposition frappante du manque d'opacité et de masse qu'il éprouve), qu'il est transparent, qu'il est en verre ! Et il a peur de se briser… Il dit aussi qu'il est vide, qu'il est changé en poupée, qu'il n'a plus d'organes, plus d'intestins, plus d'estomac, qu'il ne doit plus par conséquent manger, qu'il est artificiel, qu'il est truqué, qu'un autre occupe son corps… et ainsi de suite. »[533]

Perdre sa demeure c'est ne plus « l'occup<er> par la sensibilité » : *le sentiment de la demeure a fait place au sentiment de l'espace*. La « base < du > réel » n'est plus cette demeure mais l'espace, et l'espace non pas pour demeure mais pour exil. Le corps « n'est plus qu'un lieu » alors il est un corps trop présent pour laisser une place à la présence, au « phénomène demeure », il est lieu d'exil. L' « exil intérieur » des adolescents des photographies pose ainsi le corps comme lieu d'exil et non plus comme demeure. Si ce corps est ressentit comme « truqué » c'est bien parce que rien n'a changé d'un point de vue raisonnable, effectif. Non pas que l'apparence serait intacte tandis que ce qu'elle renfermerait aurait été altéré puisque c'est bien toujours ce même propriétaire qui est là à sentir ce corps. Ce n'est pas non plus le rapport de ce corps senti avec son propriétaire le

533 Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, 1967, Poésie Gallimard, 1988, p. 179-182.

sentant qui a changé : il le sens toujours de la même manière mais c'est cette même manière qui lui semble « truquée », comme si la manière était là aussi pour lui cacher la supercherie. Aucun signe, aucune preuve, ne peuvent témoigner de quoi que ce soit et cela car « l'exil intérieur » ne se situe pas au niveau d'un changement de n'importe quelle nature qu'il soit. Rien n'a donc changé du côté de l'homme aliéné à lui-même dans « l'absence de son corps présent » et pourtant, cette absence « ne permet plus à rien d'être normalement présent. Comment être encore devant quoi que ce soit ? ». Peut-être que le changement vient alors du dehors ? Ce serait le dehors qui ne le laisserait plus se poser devant, lui renvoyant une image, un sentiment, différents de l'ordinaire, le rendant donc lui aussi étranger dans son regard sur son dehors à lui ? Mais nous avons bien vu comment ce « venir du dehors » nous reconduisait toujours au départ comme *appel du dehors* : alors le dehors est « truqué » de la même manière c'est-à-dire sans aucune manière, sans aucun changement.

« L'étranger qu'il est à lui-même rend aussi les autres étrangers à lui. Il ne reconnaît plus les familiers. Il se sent étranger. Il sent ''étrangers'' ses parents, ses connaissances. On les lui a changés. Prodigieux, mais vrai. Impossible mais certain. Ses frères, sa mère, sa femme, ce ne sont plus eux. D'où vient qu'on lui propose toujours de faux parents, d'ailleurs assez bien imités, presque à s'y méprendre <…> ? Et pourquoi feignent-ils d'être ceux qu'ils ne sont pas ?... Qui, et dans quel but, monte cette immense histoire de faux ? Des agents provocateurs ? Mais… Le malheur, le problème de l'aliéné est que constamment il se trouve devant une énorme, prodigieuse affaire insensée, car enfin ces gens-là sont faux. Parents d'il ne sait qui, mais pas de lui en tout cas. Irrécusable impression (l'impression n'est-elle pas ce sur quoi en priorité tout le monde s'appuie, a raison de s'appuyer ? Ce n'est pas avec des raisonnements que l'on reconnaît quelqu'un, ni soi-même) »[534]. Reconnaître quelqu'un ou se reconnaître soi-même, comme authentique, est très proche du sentiment d'étrangeté complète (non pas celle du sosie, double ou reflet, mais d'un absolument autre). Peut-être pouvons-nous dire qu'il s'agit du même sentiment et que c'est donc pour cette raison qu'il ne peut s'agir de changement : cela est « truqué » mais tellement bien que absolument rien n'a été changé, enlevé ou ajouté (le corps aussi bien que l'âme ou l'esprit sont bien toujours là, inchangés). Le passage du familier à l'étranger, que ce soit pour soi-même ou pour son proche, ne peut pas appartenir à un changement. Et même le sentiment à l'égard de soi ou de l'autre n'a pas changé, il a subit un déplacement : *le sentiment de la demeure a fait place au sentiment de l'espace sans qu'il soit une autre manière de sentir.* Perdre sa demeure en tant que perdre le sentiment de demeure c'est avoir perdu la possibilité même du changement, c'est avoir perdu la possibilité d'être autre que soi.

534 Ibid., p. 184-185.

Pierre Kaufmann, dans *L'expérience émotionnelle de l'espace*, écrit : « Il faudra donc comprendre que c'est être que d'être autre que soi, ce qui veut dire que l'Autre est Etre, que dans l'arrachement du visible et dans l'enracinement en l'invisible, le fondement du dessaisissement subjectif se manifeste comme l'être du sujet. La connaissance par raison est alors elle-même dessaisie au bénéfice de l'intellect – mais avec l'intellection actuelle de la vérité entre en conflit la précarité effective de l'être temporellement existant : sanction de l'infirmité non encore résolue du vouloir »[535]. Perdre le sentiment de demeure, c'est perdre tout « dessaisissement subjectif », c'est *perdre demeure sans soi*. Il ne s'agit pas de « l'infirmité < du > vouloir ». Si dans le photographies de Rineke Dijkstra ces adolescents sont exilés sur cette plage sans eux car la place n'est pas libre, occupée par le corps tout entier, ce n'est pas que l'exil a pris la place du vouloir mais bien que le sentir en a pris la place sans passer par le vouloir sentir. L'arrivée (la sensation de ce corps dans l'espace) semble truquée parce qu'il n'y a pas de départ (le vouloir sentir). Pourtant, pensons à l'aliéné par lui-même du texte de Michaux, il voudrait bien en finir avec ce truquage ! Il voudrait bien se sentir ''authentique''. Mais ce vouloir cherchant à partir de l'arrivée (la seule chose qu'il possède) ne pourra jamais être départ car même arrivé au départ il ne ferait pas du départ le départ de toute façon : ce départ ne sera que faux départ, sera truqué lui aussi.

Continuons avec le texte de Pierre Kaufmann : « pour autant qu'elle est un phénomène d'expression, l'émotion nous est apparue comme appel impuissant du sujet à l'Autrui en vue d'obtenir de lui la marque de son inhérence spatiale. Nous comprenons donc qu'une expression affective dégagée des conditions particulières propres à chaque émotion, soit appelée à traduire la tension originelle entre l'Autrui qui est le lieu d'appel du sujet, et la pure et simple exigence d'insertion spatiale de l'individu ; expression dont nous pouvons dire qu'elle est celle de l'être au monde, en ce sens qu'elle consacre le dessaisissement d'une position d'individualité privilégiée à laquelle aucun substitut ne peut être donné »[536]. L'émotion est un « appel impuissant » pour que l'Autre soit garant de notre insertion dans l'espace comme présence (présence à nous-mêmes et à l'Autre comme sentiment de demeure, sentiment d'authenticité). Si l'aliéné, dans son émotion pour s'appréhender lui-même ou pour appréhender l'autre, n'a pas de sentiment de demeure, c'est qu'il n'y a plus cette « tension < de > l'appel ». Le sentiment est le même

535 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. Librairie Philosophique, Vrin, 1967, p. 212.

536 Ibid., p. 206.

mais plus en tension (il n'est plus appel ni appelé). Sans cette tension, le sentiment n'est plus conduit alors il n'est plus *sentiment de demeure* (espace reconnu comme sien, comme appartenance, comme lieu de sa présence authentique, un présent à chaque seconde confirmé, son être-là dans l'instant, à chaque instant, à la fois nouveau et identique). Dès qu'il y a conduite il y a demeure, affirmation de l'instant présent comme insertion spatiale. L'appel est cette relation « originelle » à l'instant. Ajouter une tension au sentiment à la place d'un sentiment en « tension originelle » ne fera que changer le sentiment. Alors, puisque le sentiment est changé, il n'y gagne pas le sentiment de demeure mais bien la non-reconnaissance de soi et de l'autre comme authentique. Le passage du *sentiment de demeure* au *sentiment de l'espace* n'est pas un changement de sentiment (de son origine ou de sa nature), n'est pas une autre manière de sentir. Le *sentiment de l'espace* ne conduit pas à la non reconnaissance de soi comme un soi truqué. C'est le changement de sentiment qui y conduit comme nous avons vu que celui qui était perdu en forêt prenait peur « avec la pensée d'un point de départ, dans l'idée du retour au lieu de perdition. Revenir sur ses pas : alimenter la peur »[537]. Le *sentiment de l'espace* n'a pas manqué la tension parce que cette « tension originelle » n'est pas du domaine de ce qui réussi ou pas car il ne peut y avoir de relation avec elle. Elle est *la* relation (tension entre autrui comme lieu d'appel et l'exigence d'insertion spatiale). Elle n'a pas affaire au ''se produire ou ne pas se produire'' mais bien au ''ce qui ne se passe pas''. Elle appartient au domaine de *l'il y a*.

Alors, *le sentiment de l'espace* aurait affaire avec le ''passe pas'' et non pas le ''passe pas de ce qui ne se passe pas'', et même, il n'est pas question pour lui d'y avoir affaire justement. Comme la tension ne peut pas avoir affaire à la relation (il ne peut pas y avoir de relation avec elle) parce qu'elle est *la* relation, le ''passe pas qui n'est pas le passe pas de ce qui ne passe pas'' n'a pas affaire au *sentiment de l'espace* parce que ce n'est pas le *sentiment de l'espace* qui ne se passe pas. Ce n'est pas non plus le ''passe pas'' qui provoque le *sentiment de l'espace* car lorsque le ''passe pas'' provoque, il provoque le *sentiment de demeure*. Les adolescents des photographies de l'artiste nous donnent leur étrangeté, leur étrangéité, parce que nous les accueillons dehors et non pas *de* dehors. Accueillir dehors n'est pas accueillir comme dedans mais dehors. Ce n'est pas la manière ni l'intention qui se changent en autre manière et autre intention. Nous les accueillons dehors parce qu'ils *sont dehors sans venir à nous de dehors* ; impossible appel, impossible convocation (de *vocis*, voix), impossible provocation (latin *provocare*, appeler dehors, de *pro*, en avant, et *vocare*, appeler). Ils ne nous appellent pas dehors et nous ne les appelons pas dehors. Nous ne partageons pas ce dehors avec eux et pas seulement parce que ce dehors ne nous appartient pas mais parce qu'aucun partage ne peut se faire sans le *sentiment de demeure*. Le *''passe pas'' ne provoque pas* signifie que

537 Opus cité p. 203. (Emmanuel Hocquard, *Aerea dans les forêts de Manhattan*)

l'autre ne nous donne pas ce *sentiment de l'espace* (hors de sa demeure ou parce qu'il n'a plus de demeure) et nous ne le créons pas nous-mêmes en le donnant à l'autre (hors de notre demeure ou parce que nous n'avons plus de demeure). Perdre sa demeure n'est pas l'avoir perdu dehors, quelque part. Perdre sa demeure c'est l'avoir perdu en nous mais ce ''en nous'' n'est plus demeure. L'étrangeté des photographies de Rineke Dijkstra tient dans « l'exil intérieur » de ces portraits et non pas parce qu'ils convoqueraient notre propre (ou la possibilité de notre) « exil intérieur » (nous en renvoyant l'image) parce qu'ils ne le partagent pas avec nous justement et à la fois ne le gardent pas comme impartageable (ce qui revient au final au partage). Mais d'où vient alors le *sentiment de l'espace* puisque, n'étant pas une autre manière de sentir, il n'est pas provoqué par ce que nous voyons ni même par « ce qui nous regarde »[538] ? Nous ne pouvons pas poser cette question de cette manière puisqu'il ne vient pas. D'où vient le non-venir du sentiment de l'espace ? Non plus, nous avons dit du fait qu'il ne vient pas : même sa non-venue ne vient pas. La question est bien plutôt celle-ci : Comment sortir du venir ? Comment sortir de l'événement ? Comment sortir du *il y a* ? Mais y a-t-il un comment ? Alors comment sortir du comment ? Mais y a-t-il un sortir ? Alors, c'est qu'avec *le sentiment de l'espace*, il ne s'agit pas d'une question. Alors, sortir de *l'il y a,* c'est sortir de la question. Et c'est bien cela sortir de l'*appel*. Et c'est bien cela *tomber dans le où ?*. *Tomber dans le où ?* ne se pense pas, *tomber dans le où ?* c'est *penser où ?*.

Revenons à cet énoncé : ''le *sentiment de l'espace* n'est pas provoqué par ce que nous voyons ni même par « ce qui nous regarde »'' pour nous attarder maintenant sur les propositions ''ce que nous voyons'' et ''« ce qui nous regarde »'' avec cette idée de « l'entre » que propose Didi Huberman. L'*entre* « c'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde <…> c'est le moment où s'ouvre

538 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* 1992, Ed. de Minuit, collection critique, 2001. Trois approches des structures minimalistes : la tautologie, la croyance et l'entre. Pour l'homme de la tautologie, ce que nous voyons est ce que nous voyons, il y a un refus du vide qui nous regarde : un volume n'est rien d'autre qu'un volume ; un contentement. L'homme de la tautologie prétend éliminer toute image : « ne rien voir d'autre au-delà de ce qu'il voit » (p.27) : l'objet ne nous regarde pas, réduit à la représentation formelle, il reste objet, emprisonné dans sa forme, dans sa propre spatialité qui nous exclus de son espace. Pour l'homme de la croyance, il faut « dépasser – imaginairement – et ce que nous voyons et ce qui nous regarde < pour > faire de l'expérience du voir un exercice de la croyance ». Dans le volume, il y a un « invisible à prévoir » (p.21). Entre la croyance et la tautologie il y a *l'entre* : « c'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde <…> c'est le moment où s'ouvre l'entre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons » (p.51-52).

l'entre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons »[539] . Le problème avec le *sentiment de l'espace*, c'est qu'il n'est pas un « moment où ». Ce « qui nous regarde » n' « atteint » pas « ce que nous voyons » parce qu'il n'y a pas de changement du voir. Pouvons-nous penser cet « entre » comme la non-rencontre de ce que nous voyons avec ce qui nous regarde (non pas pour un dépassement de l'un et de l'autre pour un invisible, ce que l'auteur appelle la croyance, ni pour le ''ne nous regarde pas'' de la tautologie) ? Oui, les adolescents des photographies de l'artiste nous regardent, ils ne nous excluent pas, mais ce regard est autre chose qu'un appel lancé par notre propre regard : il n'y a pas d'inclusion non plus (la non-rencontre vient de l'absence d'appel comme insertion dans l'espace). L' « entre » n'est pas un entre-deux pour passer d'un côté à l'autre côté : *il n'y a pas d'autre côté*. L'Autre n'est plus l'autre côté. L'homme grimaçant pris à son propre jeu devant le miroir tombe dans l'étrange car l'Autre n'est plus l'autre côté. Ce n'est pas qu'il n'est plus l'autre côté de soi. Il ne s'agit plus *d'un autre côté de quoi*. Ce n'est pas juste un problème de non-dualité. L'espace est encore plus en jeu que les choses (ou comportements de choses) ne pouvant plus être en dualité dans cet espace. Didi-Huberman parle d'un « seuil absolument », d'un seuil « interminable » au sujet du *cube* de Tony Smith : le cube de Tony Smith est peint à l'extérieur à l'image même de ce qu'il est à l'intérieur. C'est une hésitation entre l'acte de voir la forme extérieure et l'acte de prévoir son intériorité dépliée, vide, invisible en soi. Ce cube est un objet de « l'inévidence »[540]. L'œuvre est « sans proche ni lointain »[541], « nous ne savons plus exactement ce qui est ''devant'' nous et ce qui ne l'est pas, ou bien si le lieu vers lequel nous nous dirigeons n'est pas déjà ce ''dedans'' quoi nous serions depuis toujours prisonnier »[542]. Ce cube est à la fois un obstacle et une trouée visuelle, entre un devant et un dedans telle une porte. Cette porte est un seuil mais « pas un ''seuil'' au sens instrumental – un seuil pour passer, pour entrer quelque part – mais un seuil absolument,

539 Opus cité dans la note précédente.

540 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* 1992, Ed. de Minuit, collection critique, 2001, p. 76.

541 Ibid., p. 122.

542 Idid., p. 182.

c'est-à-dire interminable »[543]. Comme l'image fantastique de la porte qui s'ouvre sur une porte qui s'ouvre sur une porte… indéfiniment, ce seuil n'est pas une proposition d'un ''entrez'' ou d'un ''sortez''. Ce seuil n'est pas un lieu de passage parce que la relation au lieu lui manque mais également le lieu même lui manque. Ce seuil n'établit pas un rapport entre l'ici et le nulle part.[544] Le nulle part n'est pas rapatrié ici : ce seuil n'est pas insertion spatiale. Certes, avec la cube de Tony Smith il pourrait l'être et il y aurait déjà une étrangeté dans cette confrontation avec notre insertion spatiale comme faisant du nulle part l'ici même, il y aurait même une sorte de vertige à sentir cela, mais un vertige avec lequel nous retombons toujours sur nos pieds parce qu'il nous exclu justement en nous donnant ce retour à nous-mêmes : nous y sommes pris, oui, mais sans danger : c'est un jeu comme une grimace devant le miroir. C'est se prendre au jeu. Ce n'est pas se faire prendre. Penser *où ?* c'est ne pas faire du *où ?* la question ''où ?'' et il ne s'agit pas de changer la question ''où ?'' en *où* sans point d'interrogation. Notre *où ?* n'est pas la réponse à la question avant même qu'elle ne se pose comme Michel Serres dit de la sculpture qu'elle « invente le question où ? en y répondant avant qu'elle ne se pose »[545]. La différence entre ''se prendre au jeu'' et ''se faire prendre au jeu'' n'est pas que, dans un cas, cela prend fin, tandis que dans l'autre non (la folie). Dans les deux cas, nous y sommes vraiment, c'est-à-dire que nous ne pensons pas que cela n'est qu'un jeu au moment où nous en faisons l'expérience. Il n'y a pas quelque chose de plus ou de moins dans le sentiment de ''prise'' au jeu. Justement, cela ne vient pas du sentiment que nous en avons : cela ne *vient* pas de nous. La question ne vient pas du ''nous'' mais du

543 Ibid., p. 195.

544 Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* parle d'un rapport entre ici et nulle part en ce qui concerne l'image qu'il compare au cadavre : « La mort suspend la relation au lieu <…> le lieu est en défaut, le cadavre n'est pas à sa place. Où est-il ? Il n'est pas ici et pourtant il n'est pas ailleurs ; nulle part ? mais c'est qu'alors nulle part est ici. La présence cadavérique établit un rapport entre ici et nulle part. <…> Ici est le cadavre, mais ici à son tour devient cadavre : ''ici-bas'', absolument parlant, sans qu'aucun ''là-haut'' ne s'exalte encore » (Ed. Folio essais n° 89, 2000, p. 344).

545 Michel Serres, *Statues*, Champs Flammarion n°195, 1989, p. 334. (« La sculpture invente la question où ? en y répondant avant qu'elle ne se pose. Ci-gît tel ou tel, bandit, berger ou roi, terre en terre, cendres dans les ténèbres noires, ancêtre autonome ou transposé, vite invisible puisque dissous, qu'importe son nom, sa qualité, son corps propre, son titre, indéfiniment substituables, car ce qui gît, en fait, c'est l'ici < ; > ci-gît tout court, où ci devient le sujet du verbe gésir »).

‘’venir’’. Nous ne sommes pas pris *dans* le jeu. Le jeu n’a plus de *dans*. Il est sans limites, « seuil absolument », seuil « interminable ».

Finissons-en avec la différence entre se prendre au jeu et s’y faire prendre avec ce texte de Maurice Blanchot qui indique tout à fait la profondeur du problème. Se prendre au jeu c’est perdre sa demeure mais pour devenir « l’impersonnel » « Quelqu’un » qui n’est personne dans le sens qu’il est « Non-vrai », « Non-réel », c’est un temps mort qui ne peut pas réaliser la présence mais réalise quelque chose à vivre intensément, réalise l’expérience même de ce qui est à vivre au lieu d’y être présent. Il y a dans la présence comme une perte que le hors temps nous rend en nous faisant venir de dehors et non plus de nous-mêmes. La grimace dans le miroir, lorsque nous nous prenons vraiment au jeu de la grimace nous prive du ‘’connaître’’ de l’expérience de soi et de son insertion dans l’espace pour une « reconnaissance qui ruine en moi le pouvoir de connaître, le droit de saisir » alors celui qui vient, dans le miroir, « appartient à la dispersion, à la fissure où l’extérieur <…> est la nudité, est le froid de ce en quoi l’on demeure à découvert, où l’espace est le vertige de l’espacement ». Voici le texte de Blanchot : « Dans l’absence de temps <…> ce qui est présent ne présente rien, se représente, appartient d’ores et déjà et de tout temps au retour. Cela n’est pas, mais revient, vient comme déjà et toujours passé, de sorte que je ne le connais pas, mais le reconnais, et cette reconnaissance ruine en moi le pouvoir de connaître, le droit de saisir, de l’insaisissable fait aussi l’indessaisissable, l’inaccessible que je ne puis cesser d’atteindre, ce que je ne puis prendre mais seulement reprendre, -- et jamais lâcher. Ce temps n’est pas l’immobilité idéale qu’on glorifie sous le nom d’éternel. Dans cette région que nous essayons d’approcher, ici s’est effondré dans nulle part, mais nulle part est cependant ici, et le temps mort est un temps réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d’arriver, comme si, en arrivant, elle rendait stérile le temps par lequel elle peut arriver. Le présent mort est l’impossibilité de réaliser une présence, impossibilité qui est présente, qui est là comme ce qui double tout présent, l’ombre du présent, que celui-ci porte et dissimule en lui. <…> Le fait d’être seul, c’est que j’appartiens à ce temps mort qui n’est pas mon temps, ni le tien, ni le temps commun, mais le temps de Quelqu’un. Quelqu’un est ce qui est encore présent quand il n’y a personne. Là où je suis seul, je ne suis pas là, il n’y a personne mais l’impersonnel est là : le dehors comme ce qui prévient, précède, dissout toute possibilité de rapport personnel. Quelqu’un est le Il sans figure, le On dont on fait partie, mais qui en fait partie ? Jamais tel ou tel, jamais toi et moi. Personne ne fait partie du On. ‘’On’’ appartient à une région qu’on ne peut amener à la lumière, non parce qu’elle cacherait un secret étranger à toute révélation, ni même parce qu’elle serait radicalement obscure, mais parce qu’elle transforme tout ce qui a accès à elle, même la lumière, en l’être anonyme, impersonnel, le Non-vrai, le Non-réel et cependant toujours là. <…> Là où je suis seul, le jour n’est plus que la perte du séjour, l’intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait

que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination. »[546] Se prendre au jeu, voilà la fascination : nous sommes devenus le héros du jeu, nous avons perdu notre identité, notre temps, notre lieu pour celle du héros et le nulle part du héros est l'ici même. Notre temps, notre lieu, nous-mêmes, sont d'une certaine manière exclus. L'ici est devenu le nulle part comme ici même. Il ne s'agit pas de cela avec le ''se faire prendre au jeu''. Se faire prendre au jeu c'est s'y faire prendre tout entier. Il n'y a aucune perte : cela ne vient pas de nous et ne vient pas à nous, c'est le venir même qui est concerné. Nous ne sommes pas fascinés mais *étranger*. Dans la fascination, il y a bien cette idée d'une immobilisation qui à la fois prive de réaction et transporte.

Revenons donc encore une fois au lieu. Jean-Marc Ghitti dans *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration* écrit : « Le lieu à la différence de la place, n'offre pas un sol fixe, une demeure. Etre sis n'est pas trouver une assise mais s'exposer, c'est-à-dire subir l'instabilité d'un transit. <…> Le véritable lieu n'est pas une demeure, il est un transport. A l'instar du vide, il précipite les corps à ce point où ils perdent consistance. Mais, alors que dans le vide les corps ne tiennent plus, le lieu les soutient en dehors de leur consistance propre : *il les transit*. <…> Etre ici, c'est être saisi et emporté hors de soi dans une double pulsion. »[547] Etre fasciner c'est tomber dans le « véritable lieu » qui n'est pas un « point » mais la « tension de la spatialité », le nulle part qui est l'ici même. « Le lieu, loin d'être un point, est la tension de la spatialité »[548]. Etre *étranger* et non pas fasciné c'est non seulement perdre le *dans* de l'espace (sa place dans l'espace) mais aussi ne pas gagner de cette perte quelque chose, il n'y a pas d'échange. Nous n'avons pas perdu notre demeure mais *perdu demeure sans nous,* ou même, *perdu demeure avec nous*, nous nous sommes suivis dans cette perte, elle ne nous a pas abandonnée, nous l'avons accompagnée. *Perdre demeure avec nous* n'est pas un changement de corps, un passage à une sorte de second corps (corps transit). Nous ne sommes là ni dans la connaissance ni dans la « reconnaissance < qui > ruine en moi le pouvoir de connaître, le droit de

546 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, folio essais n°89, 2000, p. 27-28.

547 Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration,* Editions de Minuit, 1998, p. 151.

548 Ibid., p. 153.

saisir »[549]. *Perdre demeure avec nous* c'est *tomber dans le ou ?*, c'est *penser où ?*, c'est plonger corporellement dans la pensée sans changer de corps car la pensée n'est pas un autre corps dans lequel plonger[550]. C'est plonger corporellement dans le corps au lieu d'y plonger en penser, plonger dans le *où ?* de son corps au lieu d'un corps comme demeure (c'est le corps qui nous tient et non plus le lieu), c'est grimacer devant son miroir et se faire prendre à son propre jeu. C'est bien l'autre qui prend mais c'est lui qui est perdu. Se faire prendre à son propre jeu c'est *faire perdre l'autre dehors*, c'est *accueillir dehors*. Pour bien sentir ce retournement nous allons lire cette nouvelle de Rabindranath Tagore : *L'invité* [551].

Târâpada, jeune brahmane, « ne pouvait supporter les entraves, fussent-elles d'amour ; sa destinée avait fait de lui un sans-attache. Lorsqu'il apercevait, halés, les bateaux étranger passant sur la rivière, un renonçant venu de loin qui prenait ombrage assis sous le grand banyan, ou encore des nomades installés sur la berge dans un terrain vague, occupés à tresser de petites nattes, et à préparer des paniers à l'aide de tiges de bambou taillées, la pensée de ce monde inconnu le troublait par son indépendance, et sa liberté à l'égard de toute son affection. Impuissants à empêcher ses fugues répétées, sa famille et les gens du village finirent par renoncer à l'espoir de le garder auprès d'eux »[552]. Ce « garçon, du fait de son indifférence à toute sorte d'attachement, jouissait d'une extraordinaire faculté d'entrer en relation intime avec son entourage, avec autant de promptitude que d'aisance. Il avait déjà conquis, quelques jours plus tard, l'affection de tous les villageois »[553].

549 Opus cité note 537.

550 Nous ne sommes pas ici dans une sorte de pensée corporelle, un penser corporellement.

551 Nous ne pouvons relever ici seulement que quelques passages.

552 Rabindranath Tagore**,** *L'invité*, 1895, Ed. L'entre-dire, Marete (Ampus, Var), Janvier 2002 (Traduction de Nicolas Go), p. 5-6.

553 Ibid., p. 14.

Voici la fin de la nouvelle. Il est prévu de marier Târâpada. « Le jour suivant fut celui où la mère de Târâpada et ses frères aînés débarquèrent à Kânthâliya, celui où, venant de Calcutta, trois gros bateaux débordants de diverses marchandises accostèrent les ghats où se trouvaient les bureaux de zamindar, celui où, très tôt à l'aube, Sonâmani, présentant un peu de mangue dans un fragment de papier et quelques légumes macérés dans un paquet de feuilles végétales, s'approcha craintivement de la chambre d'étude de Târâpada au seuil de laquelle elle se teint silencieuse ; ce fut le jour où Târâpada avait disparu. Juste avant qu'il ne fût assiégé de toutes parts dans les entraves conspiratrices de l'affection, l'amour et l'amitié, dérobant son cœur au village tout entier dans la nuit assombrie par les nuages de la mousson, ce jeune brahmane s'en était allé seul, de par la Mère nature universelle, dans le détachement et le renoncement… »[554].

Cette histoire parle des liens entre le lieu, l'autre, l'amour, le voyage. Le héros « ne pouvait supporter les entraves, fussent-elles d'amour ; sa destinée avait fait de lui un sans-attache », alors, dès qu'il est aimé, il part. La demeure (en tant qu'insertion spatiale) c'est l'Autre. Il y a dans le livre, à la suite de cette nouvelle, une lettre de Nicolas Go à Tagore. En voici un extrait : « Consentir un glissement, / de la peau du monde vers son souffle organique, / de l'intellect à l'intuition, de la vue à la vision, / de la parole au silence, du trajet à l'errance. / Comme Tarapada savoir ''l'intimité de ces eaux, ces terres et ces cieux''. / Comme Tagore, se savoir invité, simplement invité. / Parmi les hommes »[555]. Cette errance, n'est pas l'errance dont nous parlions au tout début de notre partie ''La demeure'' car Târâpada ne cherche pas quoi chercher ne pouvant le chercher le possédant déjà. Il sait, non pas ce qu'il cherche, mais ce qu'il recherche : n'être accueilli que dehors.

Ne pouvons-nous pas, en ce sens, dire que *penser où ?,* dans la question de l'accueil de l'Autre (accueillir dehors), est alors comme *aimer où ?* ; « se savoir invité, simplement invité. Parmi les hommes » mais dehors, ne pas faire de l'Autre un *chez soi* [556], ne pas *faire demeure* ensemble, mais être invité tous deux (mais non ensemble)[557] dehors. *Perdre demeure avec soi* ne nous conduit pas à un *sans-soi* mais à un *soi sans demeure*, un soi tombé dans le *où ?*. Il n'y a que l'extérieur à proposer à l'autre. Nous ne séjournons pas à l'extérieur comme si le corps avait perdu sa fonction de *chez soi*, le corps est dehors lui aussi. Ce *soi sans demeure* est *un soi tombé de tout son corps dans le où ?*. Tomber de tout son corps dans le *où ?* n'est pas seulement perdre le « sentiment de localisation » mais la « localisation de < sa > sensibilité ». Levinas écrit : « Le corps, la

554 Ibid., p. 25-26.

555 Ibid., p. 21.

position, le fait de se tenir <…> ne ressemble nullement à la représentation idéaliste. Je suis moi-même, je suis ici, chez moi, habitation, immanence au monde. Ma sensibilité est ici. Il n'y a pas dans ma position de sentiment de la localisation, mais la localisation de ma sensibilité »[558]. Alors, *aimer où ?*, c'est aimer sans la « localisation de < sa > sensibilité ». C'est en cela qu'il ne peut y avoir de venir jusqu'à soi ou de partir de soi vers l'autre. Comment alors ne pas retomber dans la logique des *intouchables* (pour reprendre un terme utilisé au tout début pour les photographies de religieux de Roland Fischer) ? Nous entendons, avec cette idée de non-localisation de la sensibilité, la *voix* de *L'Innommable* de Beckett : « je ne me sens pas de bouche, <…> je ne me sens pas de bras, si je pouvais me sentir quelque chose, ce serait un point de départ »[559] . Non, cette *voix* ne prend pas le support de notre bouche pour dire, elle ne prend pas les mots de Beckett pour parler. Elle n'est pas l'autre qui s'incarne en nous, qui incarne le nulle part dans l'ici et maintenant. Ce n'est pas elle non plus qui nous donne le dire en nous donnant à dire, qui fait du nulle part l'ici même. La *voix* (ou l'écriture) de *L'innommable* est entrain de vivre ce que le livre fait arriver en le lisant, c'est-à-dire quelque chose qui n'arrive pas (qui n'arrive pas dans le livre et qui n'arrive pas non plus ailleurs, en nous, hors du livre, elle ne vit pas ce qui nous arrive en lisant ce qui lui arrive à elle car nous,

556Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p.26 : « L'identification du Même dans le Moi ne se produit pas comme une monotone tautologie : ''Moi c'est Moi''. <…> Il faut partir de la relation concrète entre un moi et le monde. Celui-ci, étranger et hostile, devrait, en bonne logique, altérer le moi. Or, la vraie et l'originelle relation entre eux, et où le moi se révèle précisément comme le Même par excellence, se produit comme *séjour* dans le monde. La *manière* du Moi contre l'''autre'' du monde, consiste à *séjourner,* à *s'identifier* en y existant *chez soi*. <…> Habiter est la façon même de *se tenir* <…> comme le corps qui, sur terre, à lui extérieure, se tient et peut. Le ''chez soi'' n'est pas un contenant, mais un lieu où *je peux*, où, dépendant d'une réalité autre, je suis, malgré cette dépendance, ou grâce à elle, libre. Il suffit de marcher, de *faire* pour se saisir de toute chose, pour prendre. »

557 Ce paradoxe du ''tous deux mais pas ensemble'' sera développé dans la sous-partie suivante, c) *Sortir du désir. La « phénoménologie de la volupté »*.

558 Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 146.

559 Samuel Beckett, *L'innommable*, 1953, Les Editions de Minuit, 2004.

nous nous sentons une bouche en lisant le livre : ce n'est pas à nous que cela arrive mais bien à lui quand nous nous lisons ce livre), un seuil interminable.

2) Sortir du désir.

Il n'est pas question que quoi que ce soit puisse être dit *intouchable* car il ne reste rien derrière (la *voix* ne donne pas tout ce qu'elle peut donner en gardant ce qui ne se donne pas). « Croient-ils que je crois que c'est moi qui parle ? Ca, c'est d'eux aussi. Pour me faire croire que j'ai un moi et que je peux en parler, comme eux du leur »[560]. « Où suis-je ? »[561] « Quelquefois je me dis que moi aussi je suis dans une tête, c'est l'effroi qui me le fait dire, et le désir d'être en sûreté, entouré de toutes parts d'os épais »[562] ; « moi je dis ce qu'on me dit de dire, un point c'est tout, et encore, je ne sais pas, je ne me sens pas une bouche, je ne sens pas les mots se bousculer dans ma bouche, < …> je ne me sens pas une tête, est-ce que je me sens une oreille, répondez franchement, si je me sens une oreille, eh bien non, tant pis, je ne me sens pas une oreille non plus » [563]. Si nous nous sentons une bouche en lisant le livre c'est que nous ne nous sommes pas pris au jeu mais bien que nous nous sommes fait prendre au jeu : ce n'est pas à nous que cela arrive mais bien à lui quand nous nous le lisons. Mais, au lieu d'exercer un pouvoir sur lui plutôt que ce soit lui qui exerce un pouvoir sur nous, c'est l'exercice même du pouvoir qui est empêché par le fantastique de la non-situation. Nous ne lui retirons pas la localisation de sa sensibilité pour récupérer la localisation de la notre.

« Tous les jours, là-haut, dans les jours, plusieurs fois par jour, depuis l'heure convenue jusqu'à l'heure convenue, tout étant convenu sauf ce qu'il convient de faire de moi, ils se réunissent, à mon sujet. <…> Je pourrais me taire, définitivement. Non, tout cela n'est pas sérieux, je suis libre, abandonné. Voilà qui gâche tout à nouveau. Mahood lui-même m'a quitté, je suis tranquille. Toute cette histoire de tâche à accomplir, pour

560 Ibid., p. 98.

561 Ibid., p. 104.

562 Ibid., p. 106.

563 Ibid., p. 159.

pouvoir m'arrêter, de mots à dire, de vérité à retrouver, pour pouvoir la dire, pour pouvoir m'arrêter, de tâche imposée, sue, négligée, oubliée, à retrouver, à acquitter, pour ne plus avoir à parler, plus avoir à entendre, je l'ai inventée dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer, de me croire quelque part, mouvant, entre un commencement et une fin, tantôt avançant, tantôt reculant, tantôt déviant, mais en fin de compte grignotant toujours le terrain. A balayer. Je n'ai rien à faire, c'est-à-dire rien de particulier. J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait »[564]. Il est libre, seul, au point où il est « ''perdu'', non repérable dans le champ de l'Autre, absent de son espace »[565] nous disait Pierre Kaufmann. L'autre ne lui donne plus sa propre insertion dans l'espace, dans l'espace du livre, dans l'écriture même du livre. Pierre Kaufmann pense cette perte en relation avec la question de l'autre. L'autre, ici, c'est l'espace même. La *voix* cherche un autre mais ce n'est pas cet autre qui l'abandonne, et elle le sait bien, au fond : « Toute cette histoire de tâche à accomplir <…> je l'ai inventée dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer, de me croire quelque part, mouvant, entre un commencement et une fin, tantôt avançant, tantôt reculant, tantôt déviant, mais en fin de compte grignotant toujours le terrain ». La *voix* n'est pas seulement « non repérable dans le champ de l'Autre » mais non repérable dans le champ de l'espace : l'Autre alors c'est l'espace et non pas un autre que lui dans l'espace. Cette *voix* nous exclut, nous lecteur, et elle ne nous exclu pas de son espace à elle, elle nous exclus de notre espace à nous, mais pour nous insérer dans son non-espace à elle. Mais alors, ne retombons-nous pas ici dans l'exercice d'un pouvoir de l'un (un héros, une pensée) sur l'autre (le lecteur) ? Non parce qu'il ne s'agit pas pour nous, lecteur, d'être « non repérable dans le champ de l'Autre, absent de son espace » parce qu'il ne s'agit plus d'un rapport à l'autre mais bien d'un rapport à l'espace lui-même : nous sommes « simplement invité <p>armi les hommes » mais pas ensemble. Ce ''pas ensemble'' ne signifie pas être chacun seul dans ce non-espace mais marque une absence de ''futur'' c'est-à-dire d'un futur en lien avec un présent. Ce « sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais, ils vont s'arrêter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, ce sera le silence, un petit moment, un bon moment, ou ce sera le mien, celui qui dure, qui n'a pas duré, qui dure toujours, ce sera moi, il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faux continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me

564 Ibid., p. 45-46.

565 Opus cité note n° 493.

trouvent, jusqu'à ce qu'il me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »[566]. Point final du livre. Il n'y a pas de futur à *la voix*, à l'écriture, pas de vouloir, pas de désir de faire, elle ne peut que se faire. Il y a un lien entre cette idée d'absence de futur, qui n'est pas pour autant ouverture sur le néant, c'est-à-dire absence d'un futur en lien avec un présent, et le problème du ''ne pas *faire demeure* ensemble mais être invité tous deux (mais non ensemble) dehors''. Comment sortir de l'interactivité, de l' ''interinsertionspatiale'', entre soi et l'autre sans que l'un d'eux soit exclu de *dehors* ? Qu'est-ce ''ne pas pouvoir continuer et continuer'' ?

Perdre demeure avec soi n'est pas seulement « ne pas être repérable dans le champs de l'Autre » mais ne pas être repérable dans le champ de l'espace avec l'Autre. C'est perdre tout futur avec l'Autre, impossible rencontre de l'autre, non pas qu'il soit intouchable mais touché d'un toucher qui n'est pas rencontre, ne vient pas buter contre, n'est pas arrêté par l'autre, un toucher qui n'est pas l'arrivée d'un mouvement qui a pris son départ et non pas parce que l'arrivée n'arrive jamais même quand elle semble l'être, où l'arrivée se déroberait dans le contact même, non, c'est le mouvement de départ qui n'a pas lieu. Et il n'est pas déjà arrivé avant d'avoir pu partir. Non, parce qu'il ne s'agit pas d'un futur déjà présent qui annulerait le futur. L'Autre alors n'est pas cet espace dans lequel nous ne nous repérons plus, l'Autre n'est plus demeure. Il n'est pas non plus un dehors où nous serions avec mais avec lui dehors donc pas ensemble. Le *dehors* rend impossible l'être ensemble. Le soi et l'autre sont *étrangers dehors*, non pas étrangers l'un envers l'autre. Il n'y a plus d'envers *dehors*. L'autre n'a pas perdu demeure sans lui mais bien avec lui. Et il n'y a pas de partage de l'impartageable fait d'exister parce qu'ils ne partagent pas ensemble cet impartageable. Ils se moquent (n'en font aucun cas) de l'existence (ils se moquent de ce ''ensemble''), ils ne la vivent pas, ils ne l'existent pas. Ils la font, parce qu'ils ne touchent pas chacun l'autre pour avoir la possibilité d'être un autre. Le soi n'a pas de futur autre, toujours le même mais autre, n'a pas de futur existence. ''Ne pas pouvoir continuer et continuer'' [567] c'est ne pas exister l'existence mais la faire à sa manière toujours étrangère à l'existence elle-même. Exister l'existence, c'est l'exister à la manière de l'existence, qui n'a pas de manière particulière, donc

566 Samuel Beckett, *L'innommable*, 1953, Les Editions de Minuit, 2004, p. 212-213.

567 Dans le texte de Beckett cité note n° 557.

toujours d'une certaine manière. La faire à sa manière n'est pas une certaine manière mais de la même manière qui n'a pas commencé à avoir une certaine manière d'être faite. Perdre demeure avec soi n'est pas incarner l'existence s'existant elle-même. Et l'Autre dans tout ça ? L'Autre n'est pas une autre manière de faire à sa manière comme la possibilité au Soi d'être Autre. Il n'est pas un pouvoir faire. Il n'est pas un pouvoir toucher. Sortir de l'interactivité, de l' ''interinsertionspatiale'', dans le *sentiment de l'espace*, c'est sortir du pouvoir faire, du pouvoir toucher, du pouvoir exister. Et c'est justement ne pas exclure l'Autre de dehors mais aussi ne pas l'y inclure. C'est « simplement l'inviter » *dehors*. C'est ne pas proposer de futur car c'est ne pas proposer de futur ensemble.

Nous rejoignons certainement ici le concept d' « avenir authentique » de Levinas dans son idée d'une « phénoménologie de la volupté ». Dans *Le temps et l'autre* il écrit : « seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort, se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible. Relation avec l'autre qui ne sera jamais le fait de saisir une possibilité. Il faudrait la caractériser en des termes qui tranchent sur les relations qui décrivent la lumière. Je pense que la relation érotique nous en fournit le prototype. L'Eros, fort comme la mort, nous fournira la base d'analyse de cette relation avec le mystère. A condition de l'exposer dans des termes tout à fait différents de ceux du platonisme qui est un monde de la lumière. <…> L'anticipation de l'avenir, la projection de l'avenir, accréditées comme l'essentiel du temps par toutes les théories de Bergson à Sartre, ne sont que le présent de l'avenir et non pas l'avenir authentique ; l'avenir, c'est ce qui n'est pas saisi, ce qui tombe sur nous et s'empare de nous. L'avenir c'est l'autre. La relation avec l'avenir, c'est la relation même avec l'autre »[568] . Cette « crispation de la solitude » est le dépassement de la solitude[569] qui embourbe le sujet en lui-même, comme existant qui contracte son exister, qui s'isole par l'exister, qui s'isole de l'autre autant que de l'existence pour faire de l'autre le départ de soi, de l'existence le départ du soi. L'autre est départ de l'existence, possibilité de contraction de l'exister par l'existant. L'autre n'est pas l'autre, il est possibilité. Il n'y a pas de relation à l'autre mais de relation à la relation de l'autre, à l'autre comme relation. Mais, la « crispation de la solitude » n'est pas non plus sortir de cette solitude pour un dehors de soi qu'est la lumière, possibilité pour le sujet de se séparer de lui-même pour

568 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, 1979, P.U.F. Quadrige, 2009, p. 64.

569 Ibid., p.19 : « En remontant ainsi à la racine ontologique de la solitude, nous espérons entrevoir en quoi cette solitude peut être dépassée. Disons tout de suite ce que ce dépassement ne sera pas. Il ne sera pas une connaissance, car par la connaissance l'objet, qu'on le veuille ou non, est absorbé par le sujet et la dualité disparaît. Il ne sera pas une extase, car, dans l'extase, le sujet s'absorbe dans l'objet et se retrouve dans son unité. Tous ces rapports aboutissent à la disparition de l'autre ».

mettre l'autre au-devant de lui. Il n'y a pas une mise à distance de la solitude pour aller vers l'autre. ''Crisper'' la solitude n'est pas s'en emparer mais c'est elle qui s'empare de nous. Elle ne nous donne pas le présent de notre solitude mais nous le retire pour être seul dehors. La relation avec l'autre se fait alors un avec l'autre dehors et ce n'est pas l'être dehors qui est partagé avec l'autre (comme nous pouvons partager l'être seul vis-à-vis de l'existence mais non l'exister). Ce qui est partagé avec l'autre, c'est le dehors comme l'autre de l'être ensemble, de l'être seul ensemble, le dehors comme l'autre de l'être dehors ensemble, parce que nous ne sommes pas seul ensemble dehors. La solitude qui s'empare de nous nous retire toute « projection de l'avenir » parce qu'elle nous retire le « présent de l'avenir », l'être avec nous dans l'avenir, donc aussi l'être avec l'autre dans l'avenir, donc l'être ensemble. La « crispation de la solitude » ne conduit pas au présent de l'avenir parce qu'elle ne *conduit* pas à l'avenir, elle fait de l'avenir autre chose qu'une direction, autre chose qu'un mouvement vers, qu'un vers où. Elle fait de l'avenir non pas un *vers où* aller, ni quelque chose qui viendrait à nous, parce qu'il n'y a pas de lien avec le présent. L' « avenir c'est l'autre ». Ce que Levinas met sous le terme de mystère nous l'avons appelé l'étranger, l'autre comme étranger.

« L'avenir que donne la mort, l'avenir de l'événement n'est pas encore le temps. Car cet avenir qui n'est à personne, cet avenir que l'homme ne peut pas assumer, pour devenir un élément du temps doit tout de même entrer en relation avec le présent »[570] ; « l'avenir tranche sur toute anticipation, sur toute projection, sur tout élan. <…> Quand on enlève au présent toute anticipation, l'avenir perd toute connaturalité avec le présent »[571]. Enlever au présent toute anticipation c'est ne pas seulement concevoir l'avenir comme l'autre mais également le présent comme l'autre, dans le sens où le présent n'est plus désir, élan. Autre ne signifie pas que nous sommes exclus mais que nous n'avons plus le « pouvoir de pouvoir » : « Comment du sujet peut-on donner une définition qui réside en quelque manière dans sa passivité ? Y a-t-il dans l'homme une autre maîtrise que cette virilité, que ce *pouvoir de pouvoir*, de saisir le possible ? »[572]. Le présent n'est plus notre demeure d'où tendre la main pour saisir l'avenir qui devient présent d'où nous pourrons à nouveau tendre la main vers un avenir. Le présent et

570 Ibid., p. 68.

571 Ibid., p. 71.

572 Ibid., p. 73.

l'avenir ne se confondent pas dans le mouvement du ''pouvoir'', mouvement du désir, mouvement de création du possible. L' « avenir authentique » n'est pas la création d'un autre, création du « mystère », création de l'étranger. C'est ''ne pas pouvoir continuer et continuer''.

Levinas prend l' « Eros » ou la « relation érotique » comme l'autre du désir, l'autre du pouvoir créer et en même temps l'autre de l'inspiration au désir ou à la création (il n'y a pas d'appel du désir). L'autre ne fait pas naître quelque chose en nous et nous, nous ne donnons pas naissance au mystère de l'autre. L' « éros <…> n'est ni une lutte, ni une fusion, ni une connaissance. Il faut reconnaître sa place exceptionnelle parmi les relations. C'est la relation avec l'altérité, avec le mystère, c'est-à-dire avec l'avenir, avec ce qui dans un monde, où tout est là, n'est jamais là avec ce qui ne peut pas être là quand tout est là. Non pas avec un être qui n'est pas là, mais avec la dimension même de l'altérité. Là où tous les possibles sont impossibles, là où on ne peut plus pouvoir, le sujet est encore sujet par l'éros. L'amour n'est pas une possibilité, il n'est pas dû à notre initiative, il est sans raison, il nous envahit et nous blesse et cependant le *je* survit en lui »[573]. Cette ''survivance'' du ''je'' marque bien l'idée que nous soutenons depuis le début que rien n'a changé. Cette « relation <…> avec ce qui ne peut pas être là quand tout est là » marque bien cela car « tout est là », rien n'a changé : l'avenir n'a pas de pouvoir sur le présent et, *perdre demeure avec soi* n'a pas de pouvoir sur le présent puisque c'est justement le *vers où* qui est perdu. Ce qui est difficile à comprendre, c'est que ce *vers où* perdu n'est pas lié au présent et n'a donc aucun pouvoir sur lui. Nous avons déjà essayé de bien sentir cela lorsque nous disions que dans le ''se faire prendre au jeu'' rien n'a changé puisque absolument tout est pris, et même le déplacement ne peut se faire car, absolument tout déplacer, ne déplace rien, dans le sens où le lieu ne change pas. Le lieu n'a pas pris la place d'un autre comme le ''je'' n'a pas pris la place du héro.

Revenons au texte de Levinas : « Une phénoménologie de la volupté, que je ne vais qu'effleurer ici, -- la volupté n'est pas un plaisir comme un autre, parce qu'elle n'est pas un plaisir solitaire comme le manger ou le boire, -- semble confirmer nos vues sur le rôle et la place exceptionnelle du féminin, et sur l'absence de toute fusion dans l'érotisme. La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact. Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière. Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler. Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce ''ne pas savoir'', ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre,

573 Ibid., p. 81-82.

toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu »[574]. L' « absence de toute fusion » rejoint notre problème du ''être invité tous deux mais non ensemble dehors''. La caresse n'est pas un « contact en tant que sensation » parce qu'il y a ce « ne pas savoir » « ce qu'elle cherche ». Ce « ne pas savoir » n'est pas une errance. La main qui caresse n'est pas en train de errer ne sachant pas ce qu'elle cherche car ce qu'elle cherche est le geste même qu'elle est en train de faire, donc elle ne peut pas le trouver et erre indéfiniment. Non. La main qui caresse, caresse l'immobilité (qui n'est pas une atteinte), comme la *voix* de *L'innommable* est dans le silence : « ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »[575] . La *voix* n'atteint pas le silence comme la main n'atteint pas l'immobilité. Ce n'est pas une atteinte car la main ne touche pas (comme un contact en tant que sensation), la *voix* ne parle pas (elle n'a pas de bouche pour le faire) car ils sont dans le « ne pas savoir » : « là où <ils sont>, <ils> ne sa<vent> pas, <ils> ne le saur<ont> jamais, dans le silence on ne sait pas », dans l'immobilité « on ne sait pas », non pas parce qu'il n'y a personne pour savoir mais parce qu'il n'y a pas de lieu d'où savoir, pas d'avoir lieu, pas d'il y a, c'est-à-dire pas de présent pour l'avenir. C'est un « jeu absolument sans projet ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir ». C'est un jeu où nous ne nous prenons pas au jeu car nous ne nous y projetons pas. Nous nous faisons prendre au jeu, privé de toute projection : le ''je'' est sans projet, sans désir, il ne peut pas continuer, il va continuer et il ne peut pas faire marche arrière, ne s'étant pas projeté, le ''je'' ne peut pas se retirer. La caresse ne touche pas ce qu'elle touche étant en relation « avec quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible, toujours à venir » car le contact n'a pas de moment où se faire car il est en quelque sorte un ''après autre que l'après de l'avant'' comme nous avions parlé d'un ''avant autre que l'avant de l'après'' avec la sens premier de la géopoétique. La caresse est immobilité non pas parce qu'elle serait sans avenir, bloquée dans un présent qui n'en finirait jamais d'être présent (instant sans cesse renouvelé) mais parce qu'il ne s'agit pas d'absence d'avenir mais d'absence dans un « horizon d'avenir », privée de lien avec le présent et donc absence dans un horizon de retour : n'étant pas

574 Ibid., p. 82.

575 Opus cité note n° 557.

partit ailleurs elle ne peut pas revenir sur ses pas, retrouver le quelque part de son départ : dans la caresse, la main a *perdu demeure avec elle*.

Et il ne s'agit pas d'une irréversible fusion. Levinas écrit : « J'ai voulu contester que la relation avec l'autre soit fusion. La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre ; non pas absence pure et simple, non pas absence de pur néant, mais absence dans un horizon d'avenir, une absence qui est le temps »[576]. Cette relation n'est pas une relation avec un autre absent (il n'y a pas de relation avec l'absence de l'autre), c'est la relation même qui est absence (et non pas absente). Cette absence de l'autre est l'impossibilité d'être ensemble, d'inclure l'autre dans un projet. Ce n'est pas tant le mouvement vers l'autre qui ne peut se faire que le *vers où* de ce mouvement car, l'autre n'est pas à l'arrivée, il est l'absence même de l'arrivée et même du mouvement considéré lui-même comme arrivée. L'autre n'est pas le *vers où* du mouvement et il n'est pas non plus le *vers* du pur mouvement. Le mouvement n'a pas perdu seulement sa direction mais aussi son élan[577]. La caresse ne caresse pas un corps absent mais un corps qui ne laisse pas de place à la main de la caresse pour vouloir venir car il n'y a pas de place libre pour cela, la place est occupée par le corps tout entier. Le corps ne laisse pas de place au lieu. Cela ne signifie pas que le lieu est le corps lui-même (nous en avons déjà parlé) car le corps ne laisse pas de place à l'être-lieu. Ce corps n'est pas non plus abandonné à l'errance car ce n'est pas qu'il *n'a pas* de lieu : il ne laisse pas de place au lieu, la place est occupée par le corps tout entier. Il a perdu le déjà-là de la présence. Le corps est « indécence » et la caresse touche la « démesure exorbitante de cette indiscrétion »[578]. La caresse est la

576 Ibid., p. 83-84.

577 Levinas dans Totalité et infini, essai sur l'extériorité, (1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001) p. 288-289 écrit : « La caresse consiste à ne se saisir de rien, <…> à solliciter ce qui se dérobe comme s'il *n'était pas encore*. <…> La caresse cherche par-delà le consentement ou la résistance d'une liberté – ce qui n'est pas encore, un ''moins que rien'', enfermé et sommeillant au-delà de l'avenir, et, par conséquent, sommeillant tout autrement que le possible, lequel s'offrirait à l'anticipation. La profanation qui s'insinue dans la caresse répond adéquatement à l'originalité de cette dimension de l'absence. Absence autre que le vide d'un néant abstrait : absence se référant à l'être, mais s'y référent à sa manière, comme si les absences de l'avenir n'étaient pas avenir, toutes au même niveau et uniformément. L'anticipation saisit des possibles ; ce que recherche la caresse ne se situe pas dans une perspective et dans la lumière du saisissable. Le charnel, tendre par excellence et corrélatif de la caresse, l'aimée – ne se confond ni avec le corps – chose du physiologique, ni avec le corps propre du ''je peux'', ni avec le corps-expression, assistance à sa manifestation, ou visage. Dans la caresse, rapport encore, par un côté, sensible, le corps déjà se dénude de sa forme même, pour s'offrir comme nudité érotique. Dans le charnel de la tendresse, le corps quitte le statut de l'étant. »

relation avec l'étrangeté ou l'étrangéité de l'autre, relation qui n'est pas connaissance ni désir, relation qui est la *perte de la demeure avec soi*.

578 Ibid., p. 291-292 : « La nudité érotique dit l'indicible, mais l'indicible ne se sépare pas de ce dire, comme un objet mystérieux étranger à l'expression se sépare d'une parole claire qui cherche à la circonvenir. La façon de ''dire'' ou de ''manifester'' elle-même, cache en découvrant, dit et tait l'indicible, harcèle et provoque. Le ''dire'' – et non seulement le dit – est équivoque. L'équivoque ne se joue pas entre deux sens de la parole, mais entre la parole et le renoncement à la parole, entre la signifiance du langage et la non-signifiance du lascif que dissimule encore le silence. La volupté profane elle ne voit pas. *Intentionnalité sans vision*, la découverte ne fait pas la lumière : ce qu'elle découvre ne s'offre pas comme *signification* et n'éclaire aucun horizon. Le féminin offre un visage qui va au-delà du visage. Le visage de l'aimée n'exprime pas le secret que l'Eros profane – il cesse d'exprimer ou, si l'on préfère, il n'exprime que ce refus d'exprimer, que cette fin du discours et de la décence, cette interruption brusque de l'ordre des présences. Dans le visage féminin, la pureté de l'expression se trouble déjà par l'équivoque du voluptueux. L'expression s'investi en indécence, déjà toute proche de l'équivoque qui dit moins que rien, déjà rire et raillerie. <…> L'amour <…> ne saisit rien, <…> n'*aboutit* pas. <…> La non-signifiance de la nudité érotique ne précède pas la signifiance du visage, comme l'obscurité de la matière informe précède les formes de l'artiste. Elle a déjà les formes derrières elle, elle vient de l'avenir, d'un avenir situé au-delà de l'avenir où scintillent les possibles, car la chaste nudité du visage ne s'évanouit pas dans l'exhibitionnisme de l'érotique. L'indiscrétion où il demeure mystérieux et ineffable, s'atteste précisément par la démesure exorbitante de cette indiscrétion ».

C) L'ETERNEL RETOUR

Perdre demeure avec soi rend impossible le *vers où*. Que signifie ''pas de *vers où*" ? Que rien ne peut changer ? Que signifie que rien ne puisse changer ? Qu'il n'y a pas de devenir autre ? Ne pas devenir autre est-ce ne jamais avoir été autre une première fois ? Ou bien, être toujours déjà autre ? Alors comment l'autre pourrait-il encore devenir autre que l'autre ? Il deviendrait le même, c'est-à-dire toujours l'autre, donc ne changerait pas. Est-ce la même chose de penser le ''jamais avoir été autre une première fois'' et le ''être toujours déjà autre'' ? C'est avec ce problème que nous allons tenter de comprendre comment *penser où ?* est un penser sans *vers où.* [579]. Pouvons-nous dire que *penser où ?* est une pensée de l'éternel retour ? Ou peut-être, devons-nous plutôt poser la question ainsi : pouvons-nous penser l'éternel retour *comme* un *penser où ?* ? Ou même, le *comme* ne convenant pas, ne devrions-nous pas dire : pour penser l'éternel retour ne faut-il pas *penser où ?* ? L'éternel retour ne serait-il pas alors non pas un concept à penser mais une *manière* même de penser ?

1) Plus de *vers où.*

« Estragon. – Endroit délicieux (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public*.) Aspects riants. (*Il se retourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en.
Vladimir. – On peut pas.
Estragon. – Pourquoi ?
Vladimir. – On attend Godot.
Estragon. – C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ?
Vladimir. – Quoi ?
Estragon. – Qu'il faut attendre.
Vladimir. – Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre*.) Tu en vois d'autres ? »[580]

« Estragon. – Je suis fatigué. (*Un temps*.) Allons-nous-en.

579 Peut-être pourrons-nous aller jusqu'à dire que penser une telle distinction ne peut pas se penser mais bien se *penser où ?*.

580 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952, Ed. de Minuit, 2005, p. 16.

Vladimir. – On ne peut pas.
Estragon. – Pourquoi ?
Vladimir. – On attend Godot.
Estragon. – C'est vrai. (*Un temps.*) Allons comment faire ?
Vladimir. – Il n'y a rien à faire. »[581]

« Estragon. – Allons-nous-en.
Vladimir. – On ne peut pas.
Estragon. – Pourquoi ?
Vladimir. – On attend Godot.
Estragon. – C'est vrai. (*Vladimir reprend son va-et-vient..*) Tu ne peux pas rester tranquille ?
Vladimir. – J'ai froid.
Estragon. – On est venu trop tôt.
Vladimir. – C'est toujours à la tombée de la nuit.
Estragon. – Mais la nuit ne tombe pas.
Vladimir. – Elle tombera tout d'un coup, comme hier.
Estragon. – Puis ce sera la nuit.
Vladimir. – Et nous pourrons partir.
Estragon. – Puis ce sera encore le jour. (*Un temps*.) Que faire ? Que faire ? »[582]

« Estragon. – Si si, allons-nous-en loin d'ici !
Vladimir. – On ne peut pas.
Estragon. – Pourquoi ?
Vladimir. – Il faut revenir demain.
Estragon. – Pour quoi faire ?
Vladimir. – Attendre Godot.
Estragon. – C'est vrai. (*Un temps.*) Il n'est pas venu ?
Vladimir. – Et maintenant il est trop tard.
Estragon. – Oui, c'est la nuit. »[583]

581 Ibid., p. 88.

582 Ibid., p. 92.

583 Ibid., p. 121-122.

« Vladimir. – Alors, on y va ?
Estragon. – Allons-y.

Ils ne bougent pas.
RIDEAU »[584]

Estragon pose les questions ‘’où ?’’, ‘’comment ?’’, ‘’quand ?’’, ‘’quoi ?’’, ‘’pourquoi ?’’, à cette attente qui est en fait l’impossibilité ‘’d’y aller’’ et c’est à cet ‘’aller’’ que les questions s’adressent : attendre équivaut à y aller. Vladimir et Estragon n’ont pas perdu leur chemin mais le *vers où* même du chemin. Dans *Le réel, Traité de l’idiotie* Clément Rosset écrit : « Beckett n’est pas l’écrivain des labyrinthes mais celui de l’insignifiance, de la confusion des chemins. Ses séries n’appartiennent pas à l’ordre du labyrinthe ; elles ne suggèrent pas une signification insaisissable et cachée, promesse d’un sens lointain et mystérieux, mais offrent au contraire une signification immédiate, muette et plate, sans aucune promesse d’écho ni de reflet, qui s’évapore dans le temps même où elle se révèle »[585]. Le « C’est vrai » d’Estragon qui précède chaque interrogation ainsi que la réplique « – Voilà. »[586] qui revient tout au long de la pièce, ne marquent pas l’acquiescement de la réponse ou de l’état de la situation comme une conclusion, un point d’arrivée, mais comme une signification <…> qui s’évapore en même temps qu’elle se révèle », non pas pour amener à poser une meilleure question. Toutes les questions sont équivalentes non pas parce que la question ne se pose pas mais bien parce que la question en revient toujours à la question : la réponse ne change rien mais affirme la question comme équivalente à la réponse. « Le site de l’insignifiance, lieu où coexistent et se confondent tous les chemins, ne peut apparemment pas être décrit comme un état, car il est plutôt la négation de tout état, mais peut tout à fait être aussi décrit comme la négation d’état par excellence : possèdant en effet la vertu qui fait défaut à la plus tenace des stabilités, à la plus durable des organisations – celle de *n’être susceptible d’aucune modification*. Il y a, ici du moins, assurance totale sur l’avenir : rien ne s’y produira qui

584 Ibid., p. 124.

585 Clément Rosset, *Le réel, Traité de l’idiotie*, 1997, Les Editions de Minuit, 2004, p. 20.

586 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952, Ed. de Minuit, 2005. Estragon aux pages 21,27 et 82 ; Vladimir aux pages 38 et 83 ; Pozzo à la page 54 ; et à la page 109 Vladimir dit : « -- Ah, voilà ».

puisse jamais contredire le principe d'insignifiance (ce qui se produira sera toujours quelque chose, à la fois déterminé et quelconque). Les chemins du futur appartiennent déjà à la confusion présente des chemins. Il y a en effet comme nous l'avons indiqué ailleurs, une antinomie insurmontable entre les notions de hasard et de modification : si ce qui existe est essentiellement hasard, il s'ensuit que ce qui existe ne peut être modifié par aucun aléa, aucun ''événement'' (dans la mesure où aucun ''événement'', au sens de quelque chose faisant irruption et exception dans un champ de hasard, ne saurait jamais se produire). En changeant de manière imprévisible le réel ne fait que se confirmer dans son état : il n'a pas changé. Jamais le hasard ne sera changé par le hasard <…> : *quelque chose* peut modifier *quelque chose* mais *rien* ne peut modifier *rien*. Or, le réel n'est rien – c'est-à-dire rien de stable, rien de constitué, rien d'arrêté. Donc le réel n'est en soi pas modifiable »[587]. Peut-être attendre Godot est attendre rien alors lorsque le rien sera venu il ne changera rien, non pas que ce qui est attendu ne peut être trouvé parce qu'il est déjà là, et ce n'est pas non plus l'attente même qui serait, comme une quête, ce dans quoi ce qui est attendu se trouverait contenu. Lorsque le rien sera venu, rien n'aura fait événement. Godot ne fait pas événement, ne met pas fin à l'attente, ne la remplace pas par autre chose. Qu'attendront-ils s'ils n'attendent pas Godot, un autre Godot dans une même attente ? Non parce que cette attente n'attend rien et n'est pas pure attente car elle n'est pas tournée vers un futur en relation avec le présent et n'est pas non plus l'affirmation du présent : attendre Godot est ''ne pas s'en aller''. Cette attente n'est pas non plus l'affirmation du présent car elle n'est pas affirmation de l'attente comme attente : attendre Godot n'est pas attendre, attendre Godot plutôt que rien ou autre chose. C'est ne pas pouvoir s'en aller mais parce que l'aller est autre qu'un pouvoir (ou ne pas pouvoir) et non pas parce que le pouvoir d'y aller est empêché par l'attente de Godot. Nietzsche écrit : « Le monde persiste ; il n'est rien qui devienne, rien qui passe. Ou mieux : il devient, il passe, mais il n'a jamais commencé à devenir ni ne cessera de passer – il se conserve dans les deux processus… Il vit de lui seul : ses excréments sont sa nourriture… »[588]. Cette persistance, comme l'attente de Godot, n'est pas l'affirmation du présent puisque ce présent n'a jamais eu lieu et n'est pas non plus attendu comme possibilité de l'avoir lieu. Qu'il ne « cessera de passer » ne signifie pas qu'il leur ''passera sous le nez'' comme s'il était toujours trop tard pour commencer (pour y aller). Ses possibilités ne sont ni à venir ni déjà présentes en lui, prête à être exploitées, combinées, à ''évoluer'', car le déjà

587 Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, 1997, Les Editions de Minuit, 2004, p. 21.

588 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, 1880-1888, Edition Allia, 2006, p. 91.

présent en revient toujours à un à venir. Le monde de Vladimir et d'Estragon est sans pouvoir sur aucun autre monde car il est sans pouvoir sur lui-même. Ses « excréments sont sa nourriture » parce qu'il ne crée pas de nourriture ce qui signifie qu'il ne se consomme pas lui-même ce qui signifie qu'il n'a pas affaire à lui. Nous ne pouvons pas dire que ses « excréments » ne sont ni lui-même ni un autre que lui sans retomber dans une exploitation ou un pouvoir des possibles. Ses « excréments » sont l'affirmation de sa « persistance » tout comme dans la pièce de Beckett le « tu lui diras que tu m'as vu et que tu m'as vu » de Vladimir :

« Garçon. – Qu'est-ce que je dois dire à monsieur Godot, monsieur ?

Vladimir. – Tu lui diras – (*il s'interrompt*) – tu lui diras que tu m'as vu et que – (*il réfléchit*) – que tu m'as vu. »[589]

En ce sens, nous pouvons dire qu'il ne s'agit pas d'une attente ni d'une éternelle attente (l'affirmation du présent se situerait ici) mais bien de l'éternel retour de l'attente. Le problème que posent ce « monde <qui> persiste » et cette attente qui n'en fini pas mais n'est pas une éternelle attente, est bien le problème du Tout car si aucune possibilité d'extérieur à ce monde ou aucune possibilité d'après à cette attente ne sont possibles ils ne sont pas pour autant l'affirmation de leur propre possibilité ‘’intérieure’’.

Dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Levinas écrit : « La philosophie occidentale coïncide avec le dévoilement de l'Autre où l'Autre, en se manifestant comme être perd son altérité. <…> C'est pour cela <…> qu'elle devient philosophie de l'immanence et de l'autonomie, ou athéisme. Le Dieu des philosophes, d'Aristote à Leibnitz, à travers le dieu des scolastiques -- est un dieu adéquat à la raison, un dieu compris qui ne saurait troubler l'autonomie de la conscience, se retrouvant elle-même à travers toutes ses aventures, retournant chez soi comme Ulysse qui, à travers toutes ses pérégrinations, ne va que vers son île natale »[590]. Pensé religieusement ou de manière athée l'Autre « perd son altérité »« en se manifestant comme être » puisqu'il est exclusion et tout ce qu'il a exclu tend vers lui comme un *vers où*. L'Autre est alors la propre possibilité de tout ce qu'il exclu. Ulysse « qui, à travers toutes ses pérégrinations, ne va que vers son île natale » ne signifie pas que l'origine est l'arrivée mais que tout

589 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952, Ed. de Minuit, 2005, p. 120.

590 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1949, Vrin, 2001, p. 263.

ramènera toujours Ulysse à l'origine, c'est à dire à l'arrivée qui n'est pas un point à atteindre quelque part à l'intérieur du Tout mais le nulle part même de cette arrivée : l'Autre perd toujours son altérité en se manifestant comme être. Ce Tout est l'Unité d'un *vers où*. « L'Un de Platon dans la première hypothèse du Parménide est étranger à la définition et à la limite, au lieu et au temps, à l'identité avec soi et à la différence par rapport à soi, à la ressemblance et à la dissemblance, étranger à l'être et à la connaissance dont d'ailleurs tous ces attributs constituent les catégories. Il est autre chose que tout cela, *autre* absolument et non pas par rapport à quelque terme relatif. Il est l'Irrévélé ; irrévélé non pas parce que toute connaissance serait trop limitée ou trop petite pour en recevoir la lumière. Mais irrévélé parce que *Un* et parce que se faire connaître implique une dualité qui jure déjà avec l'unité de l'Un. L'Un est au-delà de l'être non pas parce qu'enfoui et abscons. Il est enfoui parce qu'il est au-delà de l'être, tout autre que l'être »[591]. L'Autre est Unité et « se faire connaître implique une dualité qui jure déjà avec l'unité de l'Un ». Entre l'Autre et l'accueil de l'Autre il y a une discontinuité. L'Autre est à distance de sa propre donation. L'Autre est attente éternelle de l'Autre mais cette attente n'est pas l'Autre car l'Autre est toujours transcendant. La discontinuité se situe entre l'expérience de l'Autre et l'Autre. L'Autre est attente éternelle parce qu'il est ce qui fait que nous accueillons l'Autre comme altérité perdue quand nous l'accueillons et non pas comme un objet à accueillir, il est l'expérience même de l'altérité. Comme l'Un, pour Platon, n'est pas un objet à voir, à penser, à comprendre, mais ce qui fait que nous comprenons quand nous comprenons, que nous comprenons ce que comprendre veut dire lorsque nous comprenons, l'Autre comme l'*étranger* ou comme l'*étrange* même ne serait-il pas ce qui fait que nous ne comprenons pas lorsque nous ne comprenons pas ? Oui, dans l'éternelle attente. Mais, l'éternel retour de l'attente de Vladimir et Estragon, tout comme l'étrangeté de l'Autre, est autre chose. L'éternelle attente retombe dans l'Unité du ‘’pas comprendre’’ alors qu'avec l'éternel retour de l'attente nous ne pouvons pas *re-tomber*, nous *tombons*. L'attente n'est pas alors une voix d'accès à ce ‘’pas comprendre’’, à l'*étrange*, car, avec l'*étrangeté* de l'Autre, si nous ne savons pas ce que comprendre veut dire, nous ne savons pas non plus ce qu'est ne pas comprendre. Dans l'éternel retour de l'attente, l'Autre n'est pas ce qui fait que nous accueillons l'Autre comme altérité perdue quand nous l'accueillons, ce qui fait que nous accueillons l'Autre comme toujours Autre. Si « l'hypothèse platonicienne sur l'Un qui est Un au-dessus de l'être et de la connaissance, n'est pas le développement d'un sophisme, n'y en a-t-il pas une expérience, mais différente de celle où l'Autre se transmue en Même ? <…> Expérience qui reste encore mouvement du Même, mouvement d'un Moi ; <…> Peut-il y avoir quelque chose d'aussi étrange qu'une expérience de l'absolument extérieur, d'aussi contradictoire dans les

591 Ibid., p. 265.

termes qu'une expérience hétéronome ? »[592] Si l'expérience reçoit de l'extérieur les lois régissant sa conduite au lieu de les trouver en elle il y aura dans ce ''recevoir'', dans cet accueil, toujours un retour à l'Unité (l'Un de Platon est justement ce qui vient de l'extérieur où philosopher est chercher à faire entendre la voix de la philosophie, où ce qui pourrait expliquer le monde n'est pas le monde, lui est extérieur etc.). Nous avons déjà vu comment le problème venait du *venir*. Pour sortir de l'Unité, il faut sortir du *venir*, alors, la relation avec l'Autre sera son exhibition, son débordement, sa « profanation »[593], la profanation du Tout, de l'Un.

L'Autre n'est pas la chose visée, c'est la visée elle-même qui est absolument autre, mais il ne s'agit pas de l'expérience de l'absolument extérieur puisqu'elle est comme déjà dehors, mais sans que ce dehors soit un dans quoi l'expérience puisse partir vers, avoir un mouvement : il n'y a pas d'au-delà, pas de transcendance, parce qu'il n'y a justement pas ce mouvement. Il n'y a pas une autre manière d'expérimenter. Il ne s'agit pas d'une autre expérience. C'est l'expérimentation qui se fait *manière*, mais sans qu'il s'agisse de l'expérience même, de l'expérience de l'expérience. Pour Platon par exemple, le Beauté nous touche car elle aspire au fait de vouloir dire (qui est l'idée d'Idée ; l'Idée est ce qui fait que ça ressemble). La chose ressemble au fait que cela veuille dire, ressemble à l'idée de ressemblance. Lorsque nous disons que tomber dans le *où ?* est le *sentiment de l'espace, sentiment de l'étrange*, nous ne voulons pas dire que l'étrange nous touche parce qu'il ne veut pas dire, qu'il aspire au fait du ''pas vouloir dire'', qu'il ressemble à l'idée de non-ressemblance, qu'il ressemble au fait que cela ne veuille pas dire. Il ne s'agit pas d'inverser le système de Platon. La chose, l'œuvre d'art, le monde, n'accueille pas l'étrange, n'accueille pas l'Autre. Ils *font étranges*, ils *font Autre*, mais ne les font pas. Et ce n'est pas le fait qu'ils fassent étranges qui est étrange. Justement, ils ne peuvent arriver au ''est étrange'' car ils n'y tendent pas car ils ne vont pas *vers* tout court, ils n'ont pas de *vers où*. « L'existence privée de toute possibilité de se placer par la pensée derrière elle-même, privée de toute relation avec son fondement, de tout substitut idéaliste de l'idée de création, n'existe pas non plus comme une matière ou une chose, ne

592 Ibid., p. 265.

593 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 287 : « A côté de la nuit comme bruissement anonyme de l'il y a, s'étend le nuit de l'érotique ; derrière la nuit de l'insomnie, la nuit du caché, du clandestin, du mystérieux, patrie du vierge, simultanément découvert par l'*Eros* et se refusant à l'*Eros* – ce qui est une autre façon de dire la profanation ». Nous reviendrons sur cette citation dans le point c) de L'eternel retour.

repose pas tranquillement dans son présent. Elle est pouvoir. Mais que l'existence soit pouvoir – cela serait compréhensible dans un être qui par la pensée se place déjà dans le parfait et l'infini. Quel sens peut avoir la notion de pouvoir si on la sépare de celle de la pensée ? Comment exister peut-il signifier pouvoir, si exister c'est ne pas pouvoir se placer derrière l'exister ? »[594]. C'est que ce pouvoir se fait autonomie et non pas pouvoir : il ne s'agit même pas de possibilité ''intérieure''. Nous retrouvons ici le concept de « persistance » de l'éternel retour nietzschéen. Cette autonomie n'est pas évolutive. Sortir du *vers où* c'est changer le pouvoir en autonomie et il ne s'agit pas de supprimer l'Autre mais bien ne pas donner à l'Autre la place du Néant (nous ne voulons pas dire que dans le système de l'Un (ou du Tout) l'Autre est Néant mais que son extériorité le place dans le Néant comme lorsque nous disions que le retour d'Ulysse à l'origine marquait le nulle part même de l'arrivée et non pas l'arrivée comme point à atteindre quelque part à l'intérieur du Tout). Lors d'une conférence[595] Yves Bonnefoy nous dit : « le concept nous coupe de notre être en profondeur. La poésie est la reconquête de l'expérience du ''je'' comme l'autre qui est en nous. Le poétique est l'*indéfait* du monde ». Cette reconquête n'est pas un pouvoir de recoller en quelque sorte les morceaux pour un retour à une origine comme Tout, mais la reconquête de l'autonomie. L'*indéfait* n'est pas le Tout à retrouver mais la continuité du monde comme autonomie totale des parties : il n'y a pas de discontinuité entre le monde et sa signification, entre notre ''je'' et notre identité. L'infini ne commence pas là où la totalité s'arrête, il est extériorité absolu : non seulement rien ne peut lui être extérieur mais rien ne peut lui être intérieur non plus (il n'est pas la somme des parties). Jusque là, il en va ainsi de l'Un et avec l'Un nous ne sommes pas en rapport car cela « implique une dualité qui jure déjà avec l'Unité de l'Un » c'est pour cela qu'il reste « irrévélé »[596]. Qu'est-ce qui diffère avec l'*indéfait* ? C'est justement qu'il n'est pas irrévélé mais toujours révélé comme lui-même, comme Autre, à chaque fois, et Autre parce que révélé, à chaque fois lui-même comme « l'autre qui est en lui ». Il est à chaque fois fini et c'est cette finitude qui est infini puisqu'autonome, déjà toute extérieure absolument. Il n'y a pas une infinitude de finis

594 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1949, Vrin, 2001, p. 146.

595 Conférence d'Yves Bonnefoy donnée le Vendredi 27 novembre 2010 à la Cité du Livre d' Aix-en-Provence.

596 Opus cité note n° 582.

comme une infinitude de possibilité mais une infinitude du fini. Le *visage,* dans la pensée de Levinas, comme manifestation de l'infini, est peut-être bien cela : *le visage est l'autre qui est en lui* (non pas l'autre de l'individu qui serait dans son visage ou l'Autre qui se manifesterait dans le visage), la « reconquête de l'expérience du ''je'' comme l'autre qui est en nous » comme nous le dit Bonnefoy. Le visage est infini parce qu'il n'a pas de relation avec des ''attitudes'' qui se rattacheraient à son identité (ou individualité), des manières d'être qui lui ressembleraient. Il n'est pas non plus possibilité d'accueil de tous les possibles, structure d'accueil, parce qu'il n'a pas de relation avec lui-même : il n'accueille pas.

« Incapable de se tourner vers l'absolu qui est l'acte par lequel elle remontait vers sa condition, c'est-à-dire essentiellement accomplissant l'équivalent d'un mouvement vers le passé et au-delà de ce passé -- (et l'absolu dans son intemporalité même signifie ''déjà'' – renvoie à un lieu situé derrière le passé, remonte vers le principe) – essentiellement réminiscence d'un ''profond jadis, jadis jamais assez'' – l'existence est un mouvement vers l'avenir. Et ce mouvement vers l'avenir qui conservera la transitivité de la pensée, sera la négation de la pensée dans la mesure où précisément cet avenir lui-même sera la négation de l'absolu, sera le non-être, sera le néant. *Le pouvoir qui n'est pas une pensée -- c'est la mort*. Le pouvoir de l'être fini – c'est le pouvoir de mourir. Sans la transitivité vers la mort, la philosophie de l'existence serait revenue fatalement vers une philosophie de la pensée ». Ce pouvoir qu'est la mort n'est pas un pouvoir mourir parce qu'il n'est pas « une pensée » car il n'est pas « négation de la pensée < , > négation de l'absolu < , > le non-être, <…> le néant ». Il est « le pouvoir de mourir » qui n'a pas de relation avec un présent donc l'impossibilité de mourir dans le pouvoir de mourir lui-même[597], parce que *déjà mort* par le fait de cette *continuité* dont nous parlions précédemment (« le pouvoir de mourir » est autre chose qu'une possibilité ''intérieure'' en même temps qu'il est autre chose qu'une possibilité ''extérieure'', possibilité se situant dans le néant). Peut-être pouvons-dire qu'il y aurait un éternel retour de la finitude qui ferait sortir l'expérience (peut-être ne pouvons-nous pas garder ce terme d'expérience, il nous faudrait dire *sentiment* dans le sens que nous essayons de donner à ce mot) non seulement du système de l'Un, mais aussi de la pensée du flux avec cette idée de *l'instant* du pur présent et de l'éternelle attente ?

Maurice Blanchot pose ce problème dans *L'espace littéraire* : « Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif. C'est le temps où

597 Nous nous sommes déjà penchés sur ces mots de Blanchot dans *L'instant de ma mort* : « Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance. », Fata Morgana, 1994, p. 20.

rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible, où, avant l'affirmation, il y a déjà le retour de l'affirmation. Plutôt qu'un mode purement négatif, c'est au contraire un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire en son image et que le ''je'' que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un ''Il'' sans figure. Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. Ce ''sans présent'' ne renvoie cependant pas au passé. <…> Le souvenir est la liberté du passé. Mais ce qui est sans présent n'accepte pas non plus le présent d'un souvenir. Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement. C'est sans avenir »[598]. Sans doute devons-nous comprendre ici le terme « solitude » dans le sens de l'*autonomie*. L'initiative n'est pas possible car elle est déjà réalisée avant d'être possible, déjà réalisée avant d'être réalisée, parce qu' « avant l'affirmation, il y a déjà le retour de l'affirmation ». Il n'y a pas de négation parce qu'il n'y a pas de décision et cela même parce qu'il ne s'agit pas d'exploiter des possibilités ''intérieures'' ou ''extérieures'': il n'y a rien à exploiter, c'est « sans avenir ». Ecrire, c'est mimer un premier degré qui n'a jamais eu lieu, et ce n'est pas ''peine perdue'' parce que justement il n'y a rien à gagner (« il y a déjà le retour de l'affirmation »). Ce ''je'' qui se reconnaît rejoint l'idée de cette « reconquête du ''je'' comme l'autre qui est en nous » dont nous parlait Yves Bonnefoy. Il y a un lien entre l'éternel retour, l*'indéfait* et l'idée d'un *faire* qui ne peut être désir de faire, un faire sans avenir. L'attente de Vladimir et d'Estragon dans la pièce de Beckett est bien un faire sans avenir, le « temps de l'absence de temps <…> sans présent, sans présence ». Godot est la pièce que les acteurs sont en train de jouer. Le Godot, tant attendu par les personnages, ils sont entrain de le faire. Souvenons-nous de ce passage où le public fait partie intégrante de la pièce : « Estragon. – Endroit délicieux (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public*.) Aspects riants. (*Il se retourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en. » Godot n'est pas extérieur à la pièce ni même extérieur à la scène mais il n'est pas non plus créé par la pièce en train de se jouer, il est joué, et les spectateurs sont les témoins « riants » de ce jeu.

Mais ne retombons-nous pas dans un pur présent ? Dans son cours à la Sorbonne du 14 décembre 1959[599], Jankélévitch pense le devenir comme l'éternel retour de l'immédiat. Et « l'immédiat nous réduit à faire du sur-place, à bégayer. Toutes les

598 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, folio essais n°89, 2000, p. 25-26.

599 Jankélévitch, Cours du 14 décembre 1959, à la Sorbonne, intitulé : *L'immédiat le retour.*

relations s'annulent à la limite de la proximité ». « L'immédiat n'est pas hors de la temporalité mais le temps lui-même parce que le temps lui-même est l'objet d'une intuition immédiate. Le temps n'est pas un retard négatif qui nous sépare de l'absolu, un lieu d'exil, la marge qui baille entre le fait et l'idéal, le décalage qui existe entre l'état de fait et l'état de droit, le décalage à combler, la marge à dépasser, la déficience. Le temps est au contraire le milieu absolument positif et absolument naturel de l'être humain ». Cette idée du milieu nous place hors du système de la discontinuité de l'Un de Platon. L'éternel retour de l'immédiat est la possibilité du possible qui ne cesse de se produire et reproduire. Il est un *vers où* éternel. Il n'y a pas d'extériorité pour instaurer la discontinuité car le *vers où* ne fait que revenir sans être venu une première fois, comme dans une intériorité absolu, où le monde est l'affirmation de sa propre possibilité ''intérieure'', sans médiation. Estragon et Vladimir sont-ils « réduit<s> à faire du sur-place, à bégayer », pris dans l'éternel retour de l'immédiat, dans l'instant de l'attente sans cesse renouvelée ? Ne serait-ce pas justement cet instant qui manque à l'attente ? Car leur attente ne parvient pas à se placer, elle n'est pas attente mais impossibilité de ''s'en aller'' non pas qu'ils soient retenus par l'attente mais parce que l'attente équivaut à ''y aller'' mais pas l'inverse : ''y aller'' n'équivaut pas à attendre. Leur attente n'est pas une manière ''d'y aller'', éternel retour du *vers où*, comme l'éternel retour de l'immédiat. Estragon et Vladimir sont comme empêchés d'y aller par l'aller même et non pas par l'attente ni par un déjà toujours entrain d'y aller. Ce n'est pas qu'ils ne peuvent pas y aller car ils sont déjà en train d'aller car il n'est pas question d'un sans chemin de l'aller, d'un « milieu » : c'est bien le *y aller* du chemin qui est impossible et non pas le chemin. Ce n'est donc pas que Godot est toujours déjà là dès que la pièce est jouée mais qu'il est toujours déjà impossible d'être présent et non pas présent par son absence, non pas présent lorsque son absence est jouée. Les acteurs jouent ce qui n'a jamais eu lieu et ne fait pourtant que revenir. Ils ne jouent pas l'impossibilité du venir mais un venir qui n'a jamais eu lieu et ne peut donc même pas avoir de rapport avec lui-même en plus de ne pas en avoir avec ce qui pourrait lui être extérieur.

L'éternel retour est le retour du retour et n'a pas de *vers où*. Nietzsche dans *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, écrit : « Pensons cette pensée sous sa forme la plus effroyable : L'existence, telle quelle est, dénuée de sens et sans but, mais revenant inexorablement, sans chute dans le néant : ''l'éternel retour''. Voilà la forme la plus extrême du nihilisme : le néant (le ''non-sens'') éternel ! Forme européenne du bouddhisme : l'énergie du savoir et de la force *pousse* une telle croyance. »[600]. Si nous restons bloqué dans une pensée du néant, il y aura ''éternel retour'' de ce néant qui est croyance (athée ou religieuse d'ailleurs) et non pas éternel retour (du retour) car le retour n'est pas le néant mais justement son impossibilité, ce qui ne peut être nié et c'est cette

600 Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, 1880-1888, Edition Allia, 2006, p. 82.

impossible négation qui est tragique et non pas une existence allant toujours vers le non-sens et le non-but d'elle-même. Ce qui est tragique c'est que l'existence ne va pas vers elle-même. Pour Nietzsche « vaincre le nihilisme <…> signifie surmonter l'homme, détruire l'homme, même le meilleur. La critique de Nietzsche ne s'attaque pas à un accident, mais à l'essence même de l'homme ; c'est dans son essence même que l'homme est dit ''maladie de la peau de la terre''»[601], nous dit Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*. Et cette maladie est cette croyance au néant. Pour sortir de cette croyance il faut non seulement sortir de la pensée de l'Un mais aussi de celle du flux, sortir de l'éternel retour de l'immédiat. Le retour n'est pas l'immédiat car il n'est pas temps mais *mouvement* non pas dans un sens temporel ou de pure temporalité, ni dans le sens du sentiment de l'informe permanent (comme nous l'avons vu en étudiant la notion de sublime) ou du « changement » pour reprendre un terme de Herman de Vries, mais dans le sens de *manière*. Tout comme le sens premier de la géopoétique, le *mouvement* serait ici un sens. Alors « surmonter l'homme, détruire l'homme », c'est arrêter de croire pour sentir, non pas seulement avec ces cinq sens que sont la vue, l'ouï, l'odorat, le toucher et le gout, mais en cessant ne nier le reste comme sens. L'existence n'est pas non-sens mais est toujours sens au pluriel, impossibilité du Non, impossibilité d'exclusion. La « *course circulaire* » dans la pensée de l'éternel retour nietzschéen est cette impossible exclusion et l'affirmation du ''sens du Oui'' : « Défendons-nous de penser la *loi de ce cercle* en tant qu'*advenant*, selon la fausse analogie du mouvement circulaire *propre* à l'anneau : il n' y a *pas* eut d'abord un chaos puis peu à peu un mouvement harmonieux, et enfin un état circulaire définitivement fixe de toutes les forces : mieux, tout est éternel, non-advenu : s'il y avait eu un chaos des forces, le chaos lui-même serait éternel et reviendrait dans chaque anneau. La *course circulaire* n'est rien d'*advenu*, elle est le présupposé originel, de même que *l'ensemble des forces* est originel, sans exception ni transgression. Tout être en devenir est immanent à la course circulaire et à l'ensemble des forces ; en somme, il ne faut pas concevoir l'éternelle course circulaire selon la fausse analogie du cours circulaire qui apparaît et disparaît, celui que symbolisent p. ex. l'astre ou le flux et le reflux, le jour et la nuit, les saisons. »[602] Si la « *course circulaire* n'est rien d'*advenu* < et > est le présupposé originel » cela signifie que le présupposé est une *manière* mais une manière qui n'exclut aucune manière, qui n'est pas la manière ni les possibles manières de (nous retomberons ici dans l'*advenu*, dans l'exclusion), mais la *manière comme un sens*. La « course circulaire » n'est pas une ''manière circulaire'', celle du « flux et du

601 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, PUF Quadrige, 2003, p. 192.

602 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, 1880-1888, Edition Allia, 2006, p. 24-25.

reflux, < du > jour et de la nuit, < des > saisons ». Elle n'est pas non plus n'importe quelle manière donc d'une certaine manière. Elle n'est pas ''pur manière'', la manière-même de la manière, l' ''Il y a''. Mais *la manière comme un sens*. Ce n'est pas que la *manière* soit le sens originaire mais que la « *course circulaire »* soit le présupposé originel qui fait que la *manière* soit un sens. « Je vous enseigne la solution de l'éternel retour : le fleuve revient toujours de nouveau à sa source, et vous, toujours de nouveau, vous entrez dans le même fleuve, car vous êtes identiques à vous-même »[603]. Cette ''identiquité'' ne signifie pas que nous avons toujours tout en nous-mêmes comme étant nous-mêmes notre propre possible mais rejoint l'idée d'une autonomie qui n'est pas l'affirmation de notre propre possibilité ''intérieure'' mais l'exclusion de l'exclusion même. Cette autonomie est la « reconquête de l'expérience du ''je'' comme l'autre qui est en nous » nous disait Yves Bonnefoy. La « course circulaire » rejoint, en ce sens, « l'indéfait du monde ».

Jean-Luc Nancy dans <u>*La pensée dérobée*</u> écrit que l'éternel retour « n'est pas une même donnée qui tiendrait lieu de fin en se répétant sans cesse, et ce n'est pas non plus une répétition cyclique dont l'inanité se résoudrait en rien. Au contraire : le néant ou le rien n'offrent même pas de ''finale''. <…> L'affirmation du retour affirme donc ''le rien de final'', et *pas même* un ''finale dans le rien'' : pas même un catastrophisme, pas même l'apocalypse d'un engloutissement. Mais peut-être exactement le contraire : l'existence sans réserves et *en ce sens sans fin*. L'existence : le Dasein, l'être-là éternellement revenant à son ici-et-maintenant, ce qui veut dire ici et maintenant *sans fin*. »[604] Ce problème de la finalité rejoint ici celui de l'éternel retour de l'immédiat. Le retour est en quelque sorte celui de l'existence sur elle-même comme affirmation du présent, d'un présent non pas pris entre un passé et un futur mais un milieu absolu, sans comparaison, sans extériorité, sans fin, un présent qui n'est pas un point mais mouvement, flux qui n'est pas en relation avec le reflux. Et Nancy continue ainsi : « On ne peut aboutir au néant puisque ça serait encore aboutir quelque part, et se dérober ainsi au rien du rien. <…> L'éternel retour est une structure du présent : l'instant, le bref passage de l'existant, et son retour dans notre affirmation de son passage < ; > cette affirmation n'est pas une acceptation de tout ce qui vient comme si tout était digne d'être affirmé. Elle est digne seulement de ce qui n'obéit pas à la règle, à l'ornementation ou à l'appétit du ''finale'' »[605] . Faut-il nécessairement penser l'éternel retour comme « structure du présent » pour sortir du néant ? Ne pouvons-nous pas penser le problème de la finalité

603 Ibid., p. 53.

604 Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Ed. Galilée, 2000, p. 161-162.

que pose l'éternel retour non pas comme aboutissant au présent/instant qui se dérobe et dont notre affirmation en fait le retour (retour de ce qui n'a jamais eut lieu) mais comme l'affirmation du retour qui n'a jamais eu lieu dans autre chose que l'avoir lieu de cette affirmation. En sortant du système du néant, l'éternel retour ne peut-il pas aussi sortir de l'*Il y a* sans retourner au néant ?

Heidegger dans *Temps et Etre* écrit : « Espacer, cela apporte la localité qui prépare chaque fois une demeure. <…> Dans ''espacer'' parle et s'abrite d'un même coup un avoir-lieu. <…> D'abord emplacer accorde quelque chose. Il laisse se déployer de l'ouvert qui, entre autres, accorde l'apparition dans la présence de choses auxquelles l'habitation humaine se trouve renvoyée. Ensuite emplacer prépare pour les choses la possibilité de s'appartenir les unes aux autres, chacune à sa place et à partir de celle-ci. Dans ce dépli duel de cet *emplacement* a lieu ce qui donne lieu. Le caractère de cet avoir-lieu est un tel donner lieu. <…> Le lieu ouvre chaque fois une contrée, en ce qu'il rassemble les choses sur leur co-appartenance au sein de la contrée. Nous devrions apprendre à reconnaître que les choses elles-mêmes sont les lieux – et ne font pas seulement qu'être à leur place en un lieu »[606] . Dire que les « choses sont les lieux » nous fait sortir du système de l'Un. Alors il n'y a plus de discontinuité entre les choses et leur signification, entre les choses et leur présence, et leur avoir lieu, puisqu'elles sont le lieu, elles « reposent en elles-mêmes »[607]. Alors faire l'expérience de la chose comme s'appartenant à elle-même, comme l'Autre, est affirmer l'avoir lieu « de ce qui donne lieu » et « ce qui donne lieu » n'a pas lieu, il est le lieu lui-même, donc c'est affirmer l'avoir lieu qui n'a pas lieu, affirmer un premier degré qui n'a jamais eut lieu. Il n'y a donc pas de *venir* de *l'avoir lieu* mais toujours un *retour.* Toutefois, ce retour n'ayant pas de venir est le *vers où* même. Peut-être pouvons-nous dire que ce *vers où* est ''horizon de retour'' comme ''horizon d'avenir''. Nous avons dit que le *sentiment de l'espace* comme *perte de la demeure avec soi* (relation avec l'étrangeté ou l'étrangéité de l'autre, qui n'est pas connaissance ni désir) était l'impossibilité du *vers où*. Ce n'est pas seulement l'avoir lieu qui n'a jamais eu lieu, dans la *perte de demeure avec soi,* mais le lieu même du retour qui n'a pas lieu car la chose ne laisse pas de place au lieu. Alors le « *sans fin* » (du

605 Ibid., p. 162-163.

606 Martin Heidegger, *Temps et Etre* in *Questions IV*, Tel Gallimard n°172, 1990, p. 272-273.

607 Martin Heidegger, *Sérénité* in *Question III*, 1948, Gallimard, p. 194 : les choses « reposent dans le retour à la durée de l'étendue de leur appartenance à elles-mêmes. »

texte de Nancy) n'est plus l' « ici et maintenant *sans fin* » mais un retour qui n'arrive jamais, non pas dans l'attente éternelle mais dans un éternel retour de l'attente. « Garçon.
– Qu'est-ce que je dois dire à monsieur Godot, monsieur ?
Vladimir. – Tu lui diras – (*il s'interrompt*) – tu lui diras que tu m'as vu et que – (*il réfléchit*) – que tu m'as vu. »
L'attente est toujours en retour mais n'est pas le retour.

L'idée de « communication des contraires », présente dans le livre <u>*La parole et le lieu*</u> de Jean-Marc Guitti, nous éclaire sur la différence, dans le problème de l'éternel retour, entre le *en* retour où le retour n'arrive jamais sans retomber pour autant dans la négation (retour à un système nihiliste) et *le* retour : « l'éternel retour est attaché à deux lieux : le sentier de montagne et le portique. Le premier représente le conflit entre ce qui veut monter et ce qui tend à descendre. La montagne et l'éternel retour disent la même chose : ce qui va vers le haut va aussi vers le bas, car au sommet la course s'inverse et retourne à son altitude primitive. Le portique, comme le sommet, désigne l'endroit où les deux voies inverses se rencontrent ; il est le lieu de la communication, de l'échange. Il semble ainsi que l'éternel retour indique, aussi bien dans le temps que dans l'espace, la communication des contraires. Dans ''Le convalescent'', Nietzsche écrit : ''Autour de chaque Ici roule la sphère là-bas''. C'est donc que l'éternel retour fait de chaque lieu un centre, comme chaque instant est une éternité. A partir de l'éternel retour, se situer devient impossible. Nulle distinction spatiale ne peut être maintenue. Dans le temps comme dans l'espace, l'éternel retour dit que chaque point (l'Instant ou l'Ici) ne peut être distingué des autres, dans la mesure où il les comprend tous. »[608] Ce qui nous intéresse dans l'éternel retour est justement qu'il n'aboutit pas à une synthèse en un centre ou un milieu, à un instant ou l'immédiat, parce qu'il n'aboutit pas, ne conclut pas la pensée ou la relation. Avec l'éternel retour nous ne retombons pas, nous tombons dans le *où ?*. La finitude est déjà finie et ne peut pas finir, retomber dans le fini. Ce n'est pas l' « Ici < qui > roule <…> là-bas » car ici et là-bas sont équivalent mais pas interchangeables. Ils ne reviennent pas au même car il n'y a justement pas de même où revenir car le *où* même du revenir manque. L'éternel retour est un ''revenir sans le *où* de son revenir'' non pas parce qu'il a perdu le chemin pour revenir mais parce que tous les chemins sont équivalents et en même temps tous différents : il n'y a pas de bon chemin. Par exemple, nous pouvons dire si ce chemin de montagne monte ou descend tant que le point de départ ou celui d'arrivée est déterminé. Alors, si nous sommes sur le chemin et que nous savons que le bon chemin est celui qui monte sans savoir si cette montée part de notre position ou du bas de cette pente ou du sommet de la montagne, nous ne savons pas où aller. Nous

608 Jean-Marc Guitti, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Les Editions de Minuit, 1998, p. 195.

voyons bien ici comment ce problème se dégage d'une pensée du milieu : ce n'est pas que la montée ajoutée à la descente est égale au milieu. L'équivalence ne donne pas de résultat. Ce n'est pas se situer qui devient impossible mais le fait que se situer n'a plus aucune importance, n'a plus aucune consistance, plus aucun poids, aucune influence, aucune direction, aucun *vers où*, aucune *demeure*. Nous sommes le 7 mars 2011 à Aix en Provence, à l'Université de Lettres et de Sciences Humaines, en salle D 248. Il n'y a pas, dans l'expérience ou le *sentiment* de l'éternel retour, de la folie comme un fou ne sait plus où, quand, qui il est, ou se croit ailleurs, quelqu'un d'autre, à une autre époque. Le problème ne vient pas de ne pas se situer, que ce soit dans le temps ou dans l'espace, mais que le fait de se situer ne change rien au problème : « ''Autour de chaque Ici roule la sphère là-bas'' ».

La relation à l'étrangeté de l'Autre est étrangère à notre ''situation''. Il n'y a pas de retour, elle est toujours *en* retour, sans que manque quoi que ce soit. C'est que ce ''quoi que ce soit'' n'y change rien, a perdu tout pouvoir. L'éternel retour ne peut pas entrer dans le système du nihilisme. Il est affirmation tragique du manque de rien et de l'impuissance de tout ce qui ne manque pas. Si nous voulons voir, nous voyons. Si nous voulons penser, nous pensons. Si nous voulons comprendre nous comprenons etc.… Mais aucune vue, aucune pensée, aucune compréhension, n'auront de pouvoir sur ce qui leur est « in-adéquat » pour prendre un terme de Levinas et il n'y a pas à chercher quelque chose d'adéquat qui fonctionnerait (aurait un *pouvoir*) car c'est au fonctionnement même, au *pouvoir* même, que l'inadéquation s'adresse : « La Thèse principale entrevue dans ''Le Temps et l'Autre'' consiste <…> à penser le temps non pas comme une dégradation de l'éternité, mais comme relation à *ce* qui, de soi inassimilable, absolument autre, ne se laisserait pas assimiler par l'expérience ou à *ce* qui, de soi infini, ne se laisserait pas comprendre ; si toutefois cet Infini ou cet Autre, devait encore tolérer qu'on le désigne du doigt dans le démonstratif ce, comme un simple objet ou qu'on lui accroche un article défini ou indéfini pour qu'il prenne corps. Relation avec l'In-visible où l'invisibilité résulte, non pas de l'incapacité de la connaissance humaine, mais de l'inaptitude de la connaissance comme telle – de son in-adéquation – à l'Infini de l'absolument autre, de l'absurdité qu'aurait ici un événement tel que la coïncidence. Impossibilité de coïncider, in-adéquation, qui ne sont pas des notions simplement négatives, mais qui ont un sens dans le *phénomène* de la non-coïncidence *donné* dans la dia-chronie du temps. Le temps signifie ce *toujours* de la non-coïncidence, mais aussi ce *toujours* de la *relation* – de l'aspiration et de l'attente : fil plus ténu qu'une ligne idéale et que la diachronie ne coupe pas ; elle le préserve dans le paradoxe d'une relation, différente de toutes les autres relations de notre logique et de notre psychologie, lesquelles, en guise d'ultime communauté, confèrent, au moins, la synchronie à leurs termes »[609]. L'attente de Vladimir

609 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, 1979, P.U.F. Quadrige, 2009, p. 9-10.

et Estragon est ce « *toujours* de la non-coïncidence ». Et cette « non-coïncidence » n'est pas la discontinuité (du système de l'Un) mais c'est parce qu'il y a continuité (ce « fil plus ténu qu'une ligne idéale ») qu'il y a « non-coïncidence ». L'attente n'a pas de fin car elle n'a pas de coïncidence avec cette fin, pas de présent, aucun accomplissement n'est en pouvoir de la réaliser. Ce n'est pas comme attendre un train là où il n'y a ni gare ni rails, ou attendre un train qui est déjà passé ou qui ne partira jamais. Car dans ces cas, il suffit de changer quelques paramètres (aller à une gare, avoir attendu le train plus tôt, prendre un autre train qui lui part) et l'attente arrive à sa fin. L'éternel retour de l'attente c'est prendre le train et l'attendre toujours, non pas que nous croyons ne pas l'avoir pris alors nous attendons encore (comme dans une éternelle l'errance). Prendre le train ne résout pas l'attente du train parce que ça n'est plus l'attendre. L'attente ne peut pas être brisée par sa fin. L'attente du train n'est pas l'attente de rien, elle est bien l'attente du train, mais le train n'a aucun pouvoir sur l'attente car cette attente n'est pas désir du train comme fin ou comme pur désir du train sans le train. Il n'y a aucun pouvoir du train parce que nous ne sommes pas dans le vouloir. Cette attente est une expérience qui n'a plus de *vers où*, une expérience désespérée. Le *sentiment de l'espace* ou *sentiment de l'étrange*, est une expérience désespérée. Tomber dans le *où ?* c'est tomber dans le *tragique*.

2) La finitude et le désespoir.

« *Intérieur sans meuble.*
Lumière grisâtre.
Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés. <…>
Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm.
Immobile à côté du fauteuil, Clov le regarde. Teint très rouge. <…> Il va vers Hamm, enlève le drap qui le recouvre, le plie soigneusement et le met sur le bras. En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage, un sifflet pendu au cou, un plaid sur les genoux, d'épaisses chaussettes aux pieds, Hamm semble dormir. Clov le regarde. Rire bref. Il va à la porte, s'arrête, se retourne, contemple la scène, se tourne vers la salle.

CLOV (*regard fixe, voix blanche*). – Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (*Un temps*.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (*Un temps*.) On ne peut plus me punir. (*Un temps*.) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (*Un temps*.) Ce sont de jolies dimensions, je m'appuierai à la table, je regarderai le mur, en attendant qu'il me siffle. »[610]

« HAMM. – A part ça, ça va ?

CLOV. – Je ne me plains pas.

HAMM. – Tu te sens dans ton état normal ?

CLOV (*agacé*). – Je te dis que je ne me plains pas.

HAMM. – Moi je me sens un peu drôle. (*Un temps*.) Clov.

CLOV. – Oui.

HAMM. – Tu n'en as pas assez ?

CLOV. – Si ! (*Un temps*.) De quoi ?

HAMM. – De ce… de cette… chose.

CLOV. – Mais depuis toujours. (*Un temps*.) Toi non ?

HAMM (*morne*). – Alors il n'y a pas de raison pour que ça change.

CLOV. – Ca peut finir. (*Un temps*.) Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses.

HAMM. – Prépare-moi. (*Clov ne bouge pas*.) Va chercher le drap. (*Clov ne bouge pas*) Clov.

CLOV. – Oui.

---

610 Samuel Beckett, *Fin de partie*, 1957, Les Editions de Minuit, 2004, p. 11-14.

HAMM. – Je ne te donnerai plus rien à manger.

CLOV. – Alors nous mourrons.

HAMM. – Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim.

CLOV. – Alors nous ne mourrons pas. (*Un temps*.) Je vais chercher le drap.

Il va vers la porte.

HAMM. – Pas la peine. (Clov s'arrête.) Je te donnerai un biscuit par jour. (*Un temps*.) Un biscuit et demi. (*Un temps*.) Pourquoi restes-tu avec moi ?

CLOV. – Pourquoi me gardes-tu ?

HAMM. – Il n'y a personne d'autre.

CLOV. Il n'y a pas d'autre place. »[611]

« CLOV. – (*ayant réfléchi*). Moi non plus. (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors*.) Voyons voir… (*il regarde, en promenant la lunette*.) Zéro… (*il regarde*)… zéro… (*il regarde*)… et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm*.) Alors ? Rassuré ?

HAMM. – Rien ne bouge. Tout est…

CLOV. – Zér –

HAMM (*avec violence*). – Je ne te parle pas ! (Voix normale) Tout est… tout est… tout est quoi ? (*Avec violence*.) Tout est quoi ?

CLOV. – Ce que tout est ? En un mot ? C'est ça que tu veux savoir ? Une seconde. (*Il braque la lunette sur le dehors, regarde, baisse la lunette, se retourne vers Hamm*.) Mortibus. (*Un temps*.) Content ? »[612]

Les personnages de la pièce *Fin de partie* de Beckett sont comme pris dans un lieu à l'image de leur impossibilité de pouvoir et de vouloir : « il n'y a pas de raison pour que ça change ». Clément Rosset dans *Le réel, Traité de l'idiotie* écrit : « On remarque volontiers, chez Beckett, la réduction de tout vivant à l'état de paralysé, de mort en interminable attente, sans toujours s'aviser que l'avantage revient finalement non à la mort mais à la vie : le plus étonnant n'étant pas que les hommes soient vivants déjà pris dans la mort, des vivants-morts (ce n'est là qu'une banalité philosophique), mais bien des morts-vivants, c'est-à-dire des morts qui n'en continuent pas moins de vivre, des morts *vivants*. Beckett n'est pas un poète de la mort mais de la vie, de la vie continuée au sein

611 Ibid., p. 17-18.

612 Ibid., p. 43-44.

même de la mort »[613]. Ces morts vivants ne sont pas une âme dépourvue de corps ni un corps ayant perdu son âme mais un corps qui ne se sent pas à sa place :

HAMM. – Ramène-moi à ma place. (*Clov ramène le fauteuil à sa place, l'arrête*.) C'est là ma place ?

CLOV. – Oui, ta place est là.

HAMM. – Je suis bien au centre ?

CLOV. – Je vais mesurer.

HAMM. – A peu près ! A peu près !

CLOV. – Là.

HAMM. – Je suis à peu près au centre ?

CLOV. – Il me semble.

HAMM. – Il te semble ! Mets-moi bien au centre !

CLOV. – Je vais chercher la chaîne.

HAMM. – A vue de nez ! A vue de nez ! (*Clov déplace insensiblement le fauteuil*.) Bien au centre !

CLOV. – Là.

Un temps.

HAMM. – Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps*.) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu*.) Je me sens un peu trop en avant. (*Même jeu*.) Maintenant je me sens un peu trop en arrière. (*Même jeu*.) Ne reste pas là (*derrière le fauteuil*), tu me fais peur. »[614]

Cette « vie continuée au sein même de la mort » n'a pas perdu une âme ni un corps mais perdu le centre, perdu son ''milieu'' car cette « vie continuée » l'est au sein même de la mort et non de la vie. Ce n'est pas que tout se soit figé autour tandis que le mort vivant continu de vivre mais que rien ne puisse changer, se figer ou bouger, puisqu'il n'y a pas de ''autour '' possible puisqu'il n'y a pas de ''milieu'' (comme centre ou comme confusion avec le milieu). Nous retrouvons ici les questions que nous posions au départ : Que signifie que rien ne puisse changer ? Qu'il n'y a pas de devenir autre ? Ne pas devenir autre est-ce ne jamais avoir été autre une première fois ? Ou bien, être toujours déjà autre ? Alors comment l'autre pourrait-il encore devenir autre que l'autre ? Il deviendrait le même, c'est-à-dire toujours l'autre, donc ne changerait pas. Est-ce la même chose de penser le ''jamais avoir été autre une première fois'' et le ''être toujours déjà autre'' ?

613 Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, 1997, Les Editions de Minuit, 2004, p. 74.

614 Samuel Beckett, *Fin de partie*, 1957, Les Editions de Minuit, 2004, p. 40-41.

Nous comprenons bien que le mort vivant n'est pas pensé comme mort après la vie ni vivant après la mort. Le mort vivant ne peut pas mourir parce qu'il vit mort, c'est-à-dire sans projet de vie donc sans projet de mort. Le drap de Hamm destiné à recouvrir son cadavre le recouvre déjà mais pour rien, comme une préparation à cette mort qui se fera toujours ''pour de faux'', c'est-à-dire qui continuera au lieu d'être un événement comme franchissement d'un état de vie à un état de mort, c'est-à-dire en changeant des paramètres qui changeront le court des choses, c'est-à-dire un pouvoir changer, un devenir autre : « Prépare-moi. <…> Va chercher le drap » demande Hamm à Clov. Mais la mort n'arrive pas et ce n'est pas qu'elle n'arrive pas qui désespère Hamm mais c'est parce qu'il est désespéré que la mort ne peut ni arriver ni ne peut pas arriver, que la mort n'est pas la Mort, n'est plus croyance en la Mort. La mort n'est plus possibilité de Néant, la mort ne donne plus à l'homme le pouvoir de penser la Mort, de penser la fin de la pensée, de penser l'impossible, de penser le néant, de penser la pensée qui se pense pensante. Lorsque la mort arrive, elle arrive, mais en attendant, elle ne peut pas arriver, elle ne peut rien changer, elle n'est pas un *moment où*, car elle n'est pas la possibilité de se faire rejoindre le temps et l'espace : la mort continue le retour.[615] Le « désespoir est alors, comme le dit admirablement Kierkegaard, cette mort continuée, cette mort qui ne peut mourir et qui pourtant est déjà morte, qui ne peut prendre sur soi ni assumer la mort, puisque la décision même du suicide suppose toujours l'ipséité et un projet de monde – ce qui s'effondre justement dans le grand désespoir ; <…> en lui, nous nous éprouvons comme *déjà morts*, comme déchus en deçà de toute ipséité <…> et de tout projet du monde, et donc comme incapables *d'assumer* la mort, incapables de suicide »[616] écrit Claude Romano dans <u>*Il y a*</u>. Nous n'avons aucun pouvoir avec la mort dans le désespoir car notre mort n'a pas de pouvoir sur le ''rien ne change'', elle ne confirme que son impuissance à finir, elle ne nous fait plus croire au Néant. Le désespoir c'est avoir perdu la croyance en le Néant. Cette croyance en le Néant est bien la croyance en une pensée qui se pense pensante. Perdre cette croyance c'est perdre toute ipséité. Le désespoir est une pensée tragique en ce sens là. *L'éternel retour nous enseigne le désespoir* ou peut-être *le désespoir nous enseigne l'éternel retour* dirait Nietzsche.

Nous devons nous arrêter quelques instants sur cette « incapa<cité> de suicide ». Peut-être pourrons-nous alors en arriver à distinguer le ''jamais avoir été autre une

615 La mort continue le retour et non pas son retour. Il ne s'agit pas de l'éternel retour de la mort comme il ne s'agissait pas tout à l'heure d'une éternelle attente. Elle ne continue pas non plus l'éternel retour mais cette mort continuant le retour est éternel retour, éternel retour du retour.

616 Claude Romano, *Il y a*, P.U.F. Epiméthée, 2003, p. 100.

première fois'' et le ''être toujours déjà autre''. Levinas, dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, décrit comment, dans la pensée de Platon sur la finitude, il y a l'idée d'une « impossibilité du suicide » et comment la mort est un pouvoir. Il distingue ensuite ce ''pouvoir'' de la mort avec le pouvoir que lui accorde Heidegger dans son idée de la mort comme « possibilité de l'impossibilité ». Puis, il en vient à la pensée de Descartes de l'homme qui « *pense plus qu'il ne pense* ». Lisons ces quelques extraits avant de réfléchir à la place que prend l'idée du désespoir dans ce ''pouvoir'' de la mort.

« Heidegger développe jusqu'au bout la thèse kantienne qui fondait la pensée dans la finitude irréparable de l'existence. C'est une opposition radicale à Platon et, en premier lieu, au *Phédon*. La philosophie du *Phédon* est une victoire sur la mort par la pensée ; mieux encore, c'est une conception de la mort comme condition de la pensée. Elle suppose que l'homme peut mourir pour son corps ; que quelque chose peut mourir en lui et que, par conséquent, l'homme peut se détacher de sa condition. Un principe supérieur à l'homme est accessible à l'homme et c'est pourquoi la mort n'est pas le suicide, n'est pas un pouvoir de l'homme. < Il y a > une impossibilité du suicide. <…> La vrai mort pour Platon n'est pas le néant. La mort est le contraire et non pas la contradictoire de la vie. Elle est encore de l'être. L'avenir de la mort est déjà moment d'un mouvement cyclique, c'est-à-dire dans un certain sens un passé. La transcendance vers le néant est la caractéristique fondamentale de la philosophie de l'existence. C'est par elle qu'exister sa douleur où exister sa faim ou exister sa joie ne veut pas dire ni penser sa douleur, sa faim ou sa joie, ni en prendre conscience, ni s'identifier avec elles, mais se transcender en elles c'est-à-dire mourir en elles et, en fin de compte, pouvoir sur elles ou plutôt pouvoir en elles. A la pensée qui se détache de l'être fini en apercevant sa condition, s'oppose l'existence qui se détache de sa finitude en l'assurant dans la mort. C'est pourquoi enfin la formule heideggérienne ''la mort est la possibilité de l'impossibilité'' est admirablement précise et ne doit pas être confondue avec celle qui pose la mort comme l'impossibilité de la possibilité. La première pose le néant comme assurant le pouvoir de l'homme, l'autre comme heurtant simplement la liberté humaine. <…> Le pouvoir de l'existence ne consiste pas à défaire son impuissance sur l'origine en remontant par un acte de réminiscence en deçà de cette origine, mais à pouvoir dans le fini même, à pouvoir finir. »[617] Pour Platon, la mort est un pouvoir de penser et non pas un pouvoir de l'homme. L'homme n'a aucun pouvoir sur la mort mais la mort lui donne le pouvoir car penser la mort est un pouvoir de penser, une « pensée qui se détache de l'être fini en apercevant sa condition ». Pour Heidegger, la mort est un pouvoir mourir, une capacité

617 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1949, Vrin, 2001, p. 147-148.

« à pouvoir dans le fini même, à pouvoir finir », à pouvoir l'impossible, peut-être pouvons-nous aller jusqu'à dire à pouvoir le néant.

« Chez Descartes, le moi qui pense entretient avec l'Infini une relation. Cette relation n'est ni celle qui rattache le contenant au contenu – puisque le moi ne peut contenir l'Infini ; ni celle qui rattache le contenu au contenant puisque le moi est séparé de l'Infini. Cette relation décrite aussi négativement – est l'idée de l'infini en nous. Certes des choses aussi nous avons des idées ; mais l'idée de l'infini a ceci d'exceptionnel que son *idéatum* dépasse son idée. La distance entre idée et idéatum n'équivaut pas, pour l'idée de l'infini, à la distance qui sépare dans les autres représentations, l'acte mental de son objet. L'abîme qui sépare l'acte mental de son objet n'est pas assez profond pour que Descartes ne dise pas que l'âme peut rendre compte par elle-même des idées des choses finies. L'intentionnalité qui anime l'idée de l'infini ne se compare à aucune autre : elle vise ce qu'elle ne peut embrasser et dans ce sens, précisément, l'Infini. Pour prendre le contrepied des formules dont nous avons usé plus haut – l'altérité de l'infini ne s'annule pas, ne s'amortit pas dans la pensée qui le pense. En pensant l'infini – le moi d'emblée *pense plus qu'il ne pense*. L'infini ne rentre pas dans l*'idée* de l'infini, n'est pas saisi ; cette idée n'est pas un concept. L'infini, c'est le radicalement, l'absolument autre. La transcendance de l'infini par rapport au moi qui en est séparé et qui le pense, constitue la première marque de son infinitude. L'idée de l'infini est donc la seule qui apprenne ce qu'on ignore. Elle a été *mise* en nous. Elle n'est pas une réminiscence. Voilà l'expérience au seul sens radical de ce terme : une relation avec l'extérieur, avec l'Autre, sans que cette extériorité puisse s'intégrer au même. Le penseur qui a l'idée de l'infini est *plus que lui-même*, et ce gonflement, ce surplus, ne vient pas de dedans, comme dans le fameux *projet* des philosophes modernes, où le sujet se dépasse en créant. »[618] L'idée de l'infini est en quelque sorte ainsi désir de l'infini et l'idée de ce « *plus que lui-même* » ne rejoint pas ce que nous avons appelé ‘'notre part de hors de nous'' car l'idée de « mise en nous » renvoie à un départ dans l'extériorité et nous avons vu comment le dehors de ‘'l'accueillir dehors'' n'était pas cette extériorité. Ce désir est un vouloir, est un *vers où*, il est la possibilité même de l'extériorité, « possibilité de l'impossibilité », possibilité même du vouloir et ce vouloir est le pouvoir même. Si ce désir ne laisse pas de place pour être comblé (et c'est dans ce non-comblement que se situe l'impossibilité comme pouvoir), il est un pouvoir de « creuser » : « L'infini n'est pas objet d'une contemplation, c'est-à-dire n'est pas à la mesure de la pensée qui le pense. L'idée de l'infini est une pensée qui à tout instant pense plus qu'elle ne pense. Une pensée qui pense plus qu'elle ne pense est Désir. Le Désir ‘'mesure'' l'infinité de l'infini. <…> Désir inassouvissable non pas parce qu'il répond à une faim infinie, mais

618 Ibid., p. 238-239.

parce qu'il n'appelle pas de nourriture. <…> Le vrai Désir est celui que le Désiré ne comble pas, mais creuse. <…> Il ne se réfère pas à une patrie ou à une plénitude perdues, il n'est pas le mal du retour – il n'est pas nostalgie. Il est le manque dans l'être qui *est* complètement et à qui rien ne manque »[619]. Ce « manque dans l'être qui *est* complètement et à qui rien ne manque » nous rappelle l'affirmation tragique du manque de rien et de l'impuissance de tout ce qui ne manque pas, de cette inadéquation s'adressant au *pouvoir* même, dont nous parlions pour l'idée de la perte de *vers où*. Cependant, nous ne dirions pas que la pensée devient « une pensée qui pense plus qu'elle ne pense » mais que la pensée ne part plus d'elle pour penser, n'a plus de *vers où*, une pensée qui ne *devient* pas, qui n'est pas non plus « Désir ». Si le « Désir est celui que le Désiré ne comble pas » puisqu'il n'y a pas de place pour ''combler'', le désespoir ne laisse pas non plus de place pour ''creuser''. Peut-être est-ce ici qu'une distinction entre le ''jamais avoir été autre une première fois'' et le ''être toujours déjà autre'' commence à apparaître. Le ''jamais avoir été une première fois'' ne serait-il pas ce ''creux'' « dans l'être qui est complètement et à qui rien ne manque » ?

Dans *L'événement et le monde*, Claude Romano prend la mort comme l'advenir, l'expérience par excellence : « L'événement de la mort, en son sens *événemential*, et ce qui ne se produit *jamais* comme fait : <…> *il est l' ''avoir lieu'' du fait qui n'a jamais ''lieu'' lui-même dans le monde* <…> : il ne s'est *rien* passé, rien qui soit expérimentable comme un fait dans le monde, et ce ''rien'' est la mort. » Il « y a en effet, une ex-périence de ma propre mort, expérience limite qui est, en tant que telle, *ex-pér-ience des limites de l'expérience elle-même*. »[620] L'« ex-pér-ience est fondamentalement a-venture, c'est-à-dire *ouverture à ce qui nous advient*. <…> En tant qu'événement exempt de toute effectuation, pure possibilisation de l'aventure humaine, la mort comme mort subie, est aussi l'ex-pér-ience par excellence, épreuve de soi à l'avancée du rien, traversé de l'intraversable, où nous n'allons pas quelque part mais où c'est bien plutôt l'avenir qui vient à nous »[621]. « Ir-représentable, la mort est sans ''contenu'' assignable, *pur événement*, et *rien d'autre*. »[622] La mort n'est pas l'événement de quelque chose mais « *pur événement* ». Elle est le *vers où* même. *Perdre demeure avec soi*, c'est perdre le *vers où*, c'est tomber dans l'impossibilité de mourir qui n'est pas non plus la même chose

619 Ibid., p. 242-243.

620 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P.U.F Epiméthée, 1999, p. 242-244.

621 Ibid., p. 246.

que « l'impossibilité du suicide » de Platon car ce n'est pas une « victoire sur la mort par la pensée » mais un impossible repos. Arrêtons-nous là sur un texte d'Henri Michaux dans *Face aux Verrous* :

« Je rêvais que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre, sachant que j'étais éveillé, jusqu'au moment où, me réveillant, je me rappelais que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre jusqu'au moment où, m'endormant, je me rappelais que je venais de me réveiller d'un sommeil où je rêvais que je dormais. Naturellement, je ne me laissais pas prendre jusqu'au moment où, perdant toute foi, je me mis à me mordre les doigts de rage, me demandant malgré la souffrance grandissante si je me mordais réellement les doigts ou si seulement je rêvais que je me mordais les doigts de ne pas savoir si j'étais éveillé ou endormi et rêvant que j'étais désespéré de ne pas savoir si je dormais, ou si seulement je… et me demandant si…

Et ainsi d'insomnies en inutiles sommeils, je poursuis sans m'abandonner jamais au repos qui n'est pas un repos, dans un éveil qui n'est pas un éveil, indéfiniment au guet, sans pouvoir franchir la passerelle quoique mettant le pied sur mille, dans une nuit aveugle et longue comme un siècle, dans une nuit qui coule sans montrer de fin. »[623]

Perdre demeure avec soi c'est ne plus « pouvoir franchir la passerelle ». Le repos est dans le franchissement. L'insomnie dont parle Michaux n'est pas « *l' ''avoir lieu'' du fait qui n'a jamais ''lieu'' lui-même dans le monde* ». La mort est à la fois l'événement même, le franchissement mais un franchissement avec lequel nous ne pouvons pas avoir de rapport, un franchissement qui creuse comme un « manque dans l'être qui est complètement et à qui rien ne manque ». Elle est donc à la fois l'impossibilité de mourir car elle ne donne pas le franchissement mais son impossibilité (la « possibilité de l'impossibilité » de Heidegger se situerait ici). Elle est en cela encore un pouvoir. Tomber dans le *où ?* comme expérience tragique du désespoir comme impossibilité de mourir (parce que mort vivant) est l'impossibilité de la creusée de ce franchissement avec lequel nous ne pouvons pas avoir de rapport, l'impossibilité de la « possibilité de l'impossibilité » même. Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, écrit : l'« ambiguïté <…> de la blessure mortelle, nul ne l'a montré comme Maurice Blanchot : la mort est à la fois ce qui est dans un rapport extrême ou décisif avec moi et avec mon corps, ce qui est fondé en moi, mais aussi ce qui est sans rapport avec moi, l'incorporel et l'infinitif, l'impersonnel, ce qui n'est fondé qu'en soi-même. D'un côté, la part de l'événement qui se réalise et s'accomplit ; de l'autre côté, ''la part de l'événement que son

622 Ibid., p. 252.

623 Henri Michaux, *Face aux Verrous*, 1951, Poésie Gallimard, 1992, p. 101-102.

accomplissement ne peut pas réaliser''. Il y a donc deux accomplissements, qui sont comme l'effectuation et la contre-effectuation. C'est par là que la mort et sa blessure ne sont pas un événement parmi d'autres. Chaque événement est comme la mort, double et impersonnel en son double. ''Elle est l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en elle *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir''. »[624] Le « *pur événement* », la mort, est à la fois le franchissement et l'impossibilité de mourir (« ce vers quoi je ne puis m'élancer »). Ne serait-elle pas un *pouvoir mourir sans nous* comme la creusée même du pouvoir ? Nous sommes alors mort vivant dans le sens comme mort mais vivant, ayant laissé notre ''nous'' derrière nous, ne pouvant mourir, et n'en finissant pas de mourir sans nous, d'un mourir qui meurt plus qu'il ne meurt, d'une mort qui creuse son impossibilité, qui creuse le ''pouvoir l'impossible'', l'impossible possibilité de finir. Nous ne sommes pas dans le désespoir mais dans l'espoir même. Cet espoir ne signifie pas une victoire de la pensée sur la mort (comme dans la pensée de Platon) mais une victoire de la mort sur la pensée comme espoir de vie car elle est le repos même de la pensée. Cette pensée au repos n'est pas la négation de la pensée mais la continuité même entre la pensée et la vie, entre l'existence et sa signification. L'insomnie de Michaux ne conduit pas à ce repos et ce n'est pas là que nous voulons en venir avec notre proposition d'une *esthétique du où ?*.

Revenons à Samuel Beckett avec cet autre texte de Claude Romano : « Ainsi se dévoile également le rapport du désespoir, du sentiment de fond, à la naissance comme non-fond de l'aventure. Dans le désespoir, en effet, où le monde ne se mondanise plus pour un moi, et où les possibles ouverts par les événements ne peuvent plus être ramenés à la mesure d'un projet, <…> ne luit plus que le passif d'une naissance inappropriable : « J'ai renoncé avant de naître, écrit <…> Beckett, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour, il est impossible que j'ai une voix, il est impossible que j'ai des pensées, et je parle et je pense, je fais l'impossible, ce n'est pas possible autrement… » < *Pour finir encore*, Ed. de Minuit, 1976, p. 26 > Dans cette litanie de l'impossible appropriation, dans l'impossibilité même de reconnaître celui à qui est survenu cet événement immémorial, celui qui a eu à en endurer la charge sans jamais pouvoir l'assumer lui-même en première personne, la naissance, le non-fond du monde, l'im-monde d'un non-fond réfractaire à tout projet, est ce qui luit soudain dans le monde effondré du désespoir, dans ce monde réduit à *rien* – ''rien'' qui n'est plus une modalité de l'être comme né-ant, non-étant, différence ontologique, présence <…> du présent <…>, irréductible, par conséquent, à une pensée de l'être comme présence. Ce non-fond de l'événement de naître, absolument immémorial, devant lequel nous ne sommes rien, absolument inappropriable, impossible

624 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 1969, Ed. de Minuit, 1997, p.178.

à rassembler en présence par un sujet, est ce qui se donne à éprouver dans le désespoir <…> : « Je suis mort, écrit Beckett, je vais naissant, sans avoir fini, sans pouvoir commencer, c'est ma vie » < *Nouvelles et textes pour rien*, Ed. de Minuit, 1958, p.178 > <…> : le non-fond de la naissance éprouvé, dans le désespoir, comme première mort, comme mort première, dont je suis toujours déjà séparé, dont je porte toujours déjà le deuil ; car cette *inscription* dans une pré-histoire transcendant toute reprise et toute assomption est justement ce qui rend mon aventure impossible à rassembler en présence par un sujet : aventure comme deuil continuel d'être, deuil de l'être en tant que tel <…> c'est de l'être comme présence qu'il s'agit de faire le deuil < ; > rendue manifeste par le désespoir, la naissance est toujours déjà deuil de l'être, rupture de la présence, absence incolmatable, abandon, impossibilité de recoller les morceaux, éparpillement originaire de l'être, non-présence et non-coïncidence à soi, perte plus ancienne que toute perte empirique, deuil de tout ''Soi'' comme permanence dans la représentation. »[625] Faire l'impossible n'est pas la « possibilité de l'impossibilité » de Heidegger et ne mène pas à l'espoir mais au désespoir. La « non-présence et la non-coïncidence à soi » est la perte de « l'être comme présence », perte avec laquelle il ne s'agit pas d'espérer un retour, perte avec laquelle le désespéré ne ressent aucune nostalgie puisque l'être comme présence est perdu depuis le début, n'a jamais commencé. Le désespéré a perdu son « ''Soi'' comme permanence dans la représentation ». Que devient ce ''Soi ''? Si *faire l'impossible* n'est pas la « possibilité de l'impossibilité » que signifie-t-il ?

Dans *Enfance et histoire* Giorgio Agamben écrit qu'il « y a donc des expériences qui ne nous appartiennent pas, qui ne sont pas ''nostres'', mais qui pour cette raison même – parce qu'elles sont expériences de ce qui échappe à l'expérience – constituent la limite ultime que peut approcher notre expérience dans sa tension vers la mort »[626]. Une expérience qui n'est jamais notre, jamais l'expérience de quelqu'un d'autre non plus (la mort ou la naissance), mais que nous pouvons encore nommer expérience, ne serait-elle pas une expérience faite avec ce ''Soi'' qui n'est plus « permanence dans la représentation » ? Ce ''Soi'' ne serait-il pas un ''Soi'' indépendant d'un Moi, un Soi autonome, un Soi ayant perdu toute croyance en son ipséité, un Soi ne se pensant plus comme un sujet pensant, un Soi *pensant où ?* ?

L'idée d'un « Moi sacrifié », que propose Levinas, conduit le problème du désespoir à celui de la perte d'un « ''chez soi'' » comme lieu où ''je'' peux et lieu où ''je'' veux et renvoie ainsi au problème de l'accueil de l'Autre. Le « Moi s'approche de

625 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P.U.F Epiméthée, 1999, p. 146-148.

626 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire,* Petite Bibliothèque Payot, 2000, p. 51.

l'Infini en allant généreusement vers le Toi, encore mon contemporain, mais qui, dans la trace de l'Illéité, se présente à partir d'une profondeur du passé, de face, qui m'approche. Je m'approche de l'Infini dans la mesure où je m'oublie pour mon prochain qui me regarde ; je ne m'oublie *qu'en rompant la simultanéité indéphasable de la représentation, en existant au-delà de ma mort*. Je m'approche de l'infini en me sacrifiant. <…> L'anachronisme par excellence d'un passé qui ne fut jamais un maintenant et l'approche de l'Infini par le sacrifice voilà le mot de l'Enigme. Le visage ne peut apparaître comme visage <…> que s'il vient énigmatiquement à partir de l'Infini et de son passé immémorial »[627]. Si « je <…> m'oublie <…> en existant au-delà de ma mort » je tombe dans l'impossibilité de mourir du désespoir, comme les personnages ''morts vivants'' de Beckett. Rompre la « simultanéité indéphasable de la représentation » est bien rompre avec « l'être comme présence », avec le « ''Soi'' comme permanence dans la représentation » dont nous parlait Claude Romano. « L'identification du Même dans le Moi ne se produit pas comme une monotone tautologie : ''Moi c'est Moi''. <…> Il faut partir de la relation concrète entre un moi et le monde. Celui-ci, étranger et hostile, devrait, en bonne logique, altérer le moi. Or, la vraie et l'originelle relation entre eux, et où le moi se révèle précisément comme le Même par excellence, se produit comme *séjour* dans le monde. La *manière* du Moi contre l'''autre'' du monde, consiste à *séjourner,* à *s'identifier* en y existant *chez soi*. <…> Habiter est la façon même de *se tenir* <…> comme le corps qui, sur terre, à lui extérieure, se tient et peut. Le ''chez soi'' n'est pas un contenant, mais un lieu où *je peux*, où, dépendant d'une réalité autre, je suis, malgré cette dépendance, ou grâce à elle, libre. Il suffit de marcher, de *faire* pour se saisir de toute chose, pour prendre »[628]. Le « sacrifice » qui rompt la « simultanéité indéphasable de la représentation » est le sacrifice du Moi pour un Soi comme Moi sacrifié, sacrifié de son pouvoir mourir. Alors, la « *manière* du Moi » ne *fait* plus « contre ''l'autre'' du monde » car le Moi a sacrifié son « séjour<…> », le « *chez soi* » de son existence comme « identifi<cation> » de Soi. Ce n'est pas la *manière* du Moi qui a changé dans ce sacrifice mais le *contre* du « contre l'''autre'' du monde » qui est alors, dans le sacrifice, un *avec*, c'est à dire un *dehors*. La *manière*, ou le *faire*, reste la même mais elle ne part plus de quelque part. Elle n'est plus un *faire pour* (ce *pour* est à la fois une *raison de* et une adresse à soi-même, un *pour soi*) mais un *faire l'impossible*, un *faire* « au-delà de la mort », c'est-à-dire un *faire* dans l'impossibilité de mourir, un *faire* sacrifié, abandonné, un *faire* dans le désespoir.

---

627 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1949, Vrin, 2001, p. 300-301.

628 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 26.

La courte pièce de Beckett intitulée *Pas Moi* nous livre tout à fait à ce ‘’*faire dans le désespoir* ‘’(texte en annexe). La Bouche et la Voix ont perdues la « simultanéité indéphasable de la représentation » (« …quoi ? … qui ? … non !... elle ! <…> … jamais entendues ailleurs… que dans sa bouche à elle <…> … n’y comprenant rien… <…> de ce qu’elle raconte !... si bien que la voilà… essayant de se faire accroire… qu’elle n’est point à elle… point sa voix à elle… <…> elle sent… ses lèvres remuées… imaginez ! … ses lèvres remuer <…> … flot de paroles… dans l’oreille… pratiquement dans l’oreille…n’y comprenant rien <…>… et ne peut arrêter… impossible arrêter… elle qui un instant d’avant… un instant !... rien pu sortir… pas un son <…> et pas de réponse… comme si elle n’entendait pas… la bouche… ou ne pouvait pas… pas une seconde… comme folle… la bouche devenue folle <…> plein délire là aussi… à vouloir y trouver un sens… ou y mettre fin »[629]). Le trouble que peut générer la pièce vient du fait de la mise en doute du « ‘’Soi’’ comme permanence dans la représentation », sentiment récurant dans l’Œuvre de Beckett. Les personnages, ici cette bouche, n’ont pas perdu leur Soi, ne le cherchent pas, ils *font l’impossible*. Peut-être pouvons-nous dire ils *font où ?* ? Revenons sur ces mots de Clément Rosset : « On remarque volontiers, chez Beckett, la réduction de tout vivant à l’état de paralysé, de mort en interminable attente, sans toujours s’aviser que l’avantage revient finalement non à la mort mais à la vie : le plus étonnant n’étant pas que les hommes soient vivants déjà pris dans la mort, des vivants-morts (ce n’est là qu’une banalité philosophique), mais bien des morts-vivants, c’est-à-dire des morts qui n’en continuent pas moins de vivre, des morts *vivants*. Beckett n’est pas un poète de la mort mais de la vie, de la vie continuée au sein même de la mort »[630]. Il ne s’agit ni de la mort du Soi ni du changement de ce Soi ‘’personnel’’ en un Soi ‘’impersonnel’’, une sorte de ‘’Il’’. Ce qui est « sacrifié », c’est le pouvoir et le vouloir du Moi. Alors le Soi est « continué <…> au sein même de la mort », un Soi qui ne peut pas, qui ne veux pas, mais qui fait. Mais il ne s’agit pas d’une aliénation du Soi au *faire* : le Soi fait le *faire* en même temps que le *faire* fait le Soi. Le Soi en est troublé parce que justement il est toujours et encore Soi mais comme s’il ne l’était pas. Non pas qu’une croyance chercherait à tromper le Soi ou le *faire* (un *faire* faisant croire au Soi qu’il est un Soi pour continuer à faire, ou bien un Soi qui ferait croire au *faire* qu’il part bien de quelque part, qu’il y a quelqu’un pour prendre soin de lui, quelqu’un pour continuer à faire, à faire le plus longtemps possible, *contre* la mort). Le Soi ne fait ni comme s’il n’était personne ni comme s’il était quelqu’un, il ne fait ni pour ni contre, il *fait*

629 Samuel Beckett, *Pas moi*, 1963-1974, Editions de Minuit, 2004, p. 86-89.

630 Clément Rosset, *Le réel, Traité de l’idiotie*, 1997, Les Editions de Minuit, 2004, p. 74.

l'impossible. Détacher le *faire* du *faire pour* ou *faire contre* sans tomber dans le *neutre* voilà le *faire où ?*. Pour ne pas tomber dans le neutre, ce *faire où ?* ne peut que *faire pour de faux* et le point d'interrogation est justement cette échappée au neutre. Ce *faire pour de faux* est un *faire* qui faute mais sans berner qui que ce soit. Un *faire* qui ne donne ni vrai ni faux car il ne donne pas mais *fait*.

Voici une expérience que décrit Henri Michaux sous l'effet de la mescaline : (en italique dans la marge) « Friction par le blanc cliquetis secret du blanc Dans la tempête du blanc En sortir comment en sortir ? blanc blanc . . . blanc de torrent qui ne me lâche plus . . . blanc qui reste, dont je ne ''reviens'' pas . . . le blanc frappant ma pensée de blanc . . . Que faire ? Mon hésitation même est blanche les mots deviennent blancs migraine de blanc cosensation copensée ». (Dans le texte) « Comme si chaque seconde disait ''à perte de vue'', ''à perte de vue''. Cliquetis secret du blanc. <…> Ce blanc est excessif, ce blanc m'affole, je n'y vois aucune forme. <…> Le blanc ne me laisse pas tranquille. Le blanc est à l'avant-plan. Le blanc pousse de tous les côtés. Je ne peux plus rien mettre entre le blanc et moi. Vais-je reprendre encore du Nicobion < (l'antidote) > ? <…> Oui ou non ? *Mon hésitation est blanche*. C'est inouï. Ce n'est pas un mot, une demi-vérité, c'est ça, mon hésitation est totalement blanche, comme est blanche ma constatation que mon hésitation est blanche. Le blanc frappe de blanc toute pensée. Je fais plus de blanc que de n'importe quoi. <…> Je n'en peux plus. Je voudrais un mot qui ne fasse pas blanc, qui ne ''prenne'' pas le blanc. »[631] Il n'est pas dans le blanc, il ne pense pas ses pensées en blanc, d'une manière blanche (si cela voudrait dire quelque chose), il ne fait pas non plus du blanc, ne rend pas les choses, le lieu, ou l'atmosphère blancs, il ne fait pas pour ou contre le blanc, mais *fait blanc* et *avec le blanc il ne peut plus*, non pas qu'il soit dans une indétermination, une indécision, une neutralité ''planante'', ''immobilisante'', ''imprégnante'', car il ne s'est pas perdu dans le blanc, il ne s'y abandonne pas, il *fait blanc* et *avec le blanc il ne peut plus*, il « n'en peu<t> plus », non pas qu'il soit lui-même la possibilité de son impossibilité de sortir du blanc, la possibilité de ce ''ne plus pouvoir'', car il ne produit pas ce ''ne plus pouvoir'' car *il ne peut plus* avant même de ne plus pouvoir ne plus pouvoir : la négation est impossible car il « ne peu<t> plus rien mettre entre le blanc et <lui> ». C'est par le sens de cette impossible négation que nous marquons la nuance entre ''ne jamais avoir été autre une première fois'' (où la négation vit par son impossibilité même) et le ''être toujours déjà autre''. *Faire blanc* n'est là ni faire pour ou contre le blanc ni faire le fait même de faire du blanc comme ''quelconquéité'' car il est un *faire où ?*, qui ne peut que *faire pour de faux* puisqu'il ne peut ni faire pour, ni faire contre, ni faire neutre, alors que pour faire il faut

631 Henri Michaux, *L'infini turbulent*, 1957, Mercure de France, 1971, p. 52-53.

bien faire soit l'un, soit l'autre, soit les deux ou aucun des deux (nous retombons avec ces deux dernières propositions dans un ''pur'' faire, dans le fait de faire même).

C'est sur ce *faire où ?* qui ne peut que *faire pour de faux* que nous devons maintenant nous pencher. Pour ce faire, nous allons interroger le problème de l'Enigme mais aussi celui de la Parole ou du Dire sans sortir de la question de l'éternel retour.

3) L'énigme, la parole, le faux.

Le *faire pour de faux* du *faire où ?* n'est pas une manière de faire. Il n'est pas faire comme en vrai mais affirme le vrai *comme* ''puissance'' du faux. Alors, ce qui est faux *est* vrai (sans que ce qui est vrai soit faux). Et ce qui est faux n'est pas *vrai lui aussi*, pas vrai comme le vrai est vrai. Affirmer le vrai *comme* ''puissance'' du faux n'est pas dire que le vrai est faux, c'est *le faire pour de faux*, pas faire le vrai pour de faux mais *dire pour de faux*, *affirmer pour de faux*, *être pour de faux*. Si *faire pour de faux* n'est pas une manière de faire, c'est qu'il n'est pas mis en comparaisons avec un faire pour de vrai. Faire est toujours un faire pour de vrai et même en faisant semblant de faire pour de vrai nous faisons toujours pour de vrai ce faire semblant. Le *Faire pour de faux* du *faire où ?* n'est pas un faire semblant, il est *l'autre du faire*.

1) Superficielle profondeur

Vers la fin de *L'innommable* de Beckett, la voix (ou l'écriture) dit (ou écrit) ceci : « si je bougeais, si je comprenais, s'ils se taisaient, s'ils s'en allaient, c'est possible, que voulez-vous que je sache, de ces choses là, que voulez-vous que je comprenne, à ce qu'ils disent, je ne bougerai jamais, je ne comprendrai jamais, je ne parlerai jamais, ils ne se tairont jamais, ils ne s'en irons jamais, ils ne m'auront jamais, ils n'y renonceront jamais, un point c'est tout, j'écoute. <…> c'est un spectacle, on paie sa place et on attend, ou c'est peut-être gratuit, ça doit être gratuit, un spectacle gratuit, on attend que ça commence, quoi ça, le spectacle, on attend que le spectacle commence, le spectacle gratuit, ou c'est peut-être obligatoire, un spectacle obligatoire, on attend que ça commence, le spectacle obligatoire, c'est long, on entend une voix, c'est peut-être une récitation, c'est ça le spectacle, quelqu'un qui récite, des morceaux choisis, éprouvés, sûrs, une matinée poétique, ou qui improvise, on l'entend à peine, c'est ça le spectacle, on ne peut pas partir »[632]. La question que pose cette voix est « que voulez-vous que je sache » pour de vrai. Puisque « je ne parlerais jamais, ils ne se tairont jamais », la question n'est pas ''qui parle ?'', car ici parler sera toujours parler *pour de faux*. Il ne s'agit pas d'un texte déjà écrit que des personnages récitent, devenant quelqu'un d'autre, pour de faux, donnant vie à cette voix. La voix ne se donne pas en spectacle mais c'est le spectacle qui se donne à la voix sans que cette voix puisse l'accueillir : il est « obligatoire » avant d'être possible et en plus il ne peut pas être vécu, il ne peut être que ''*mouru*'' mais pas par une mort comme une vie, pas comme un vécu pour de faux ou un semblant de vécu dans la mort.

632 Samuel Beckett, *L'innommable*, Les Editions de Minuit, p. 157.

Le problème du rapport du désespoir et de la mort que pose Claude Romano dans *L'événement et le monde* nous éclaire sur ce « spectacle obligatoire » que « je ne parlerai jamais » : « Tout autre <…> est le rapport du désespoir et de la mort : dans le désespoir, en effet, l'effondrement du monde et sa transformation en ''pur spectacle'' où l'advenant n'est plus impliqué *lui-même* dans ce qui lui arrive laisse se manifester l'anonymat profond de la mort : celle-ci n'est pas un ''possible'' *mien* librement re-présenté, mais l'épreuve continuée d'un événement *impersonnel* qui, dès ma naissance me surplombe depuis un avenir radicalement imprésentable. Dans le désespoir, dans le naufrage du monde et de l'ipséité, où *je* ne peux plus *faire face* à ce qui m'arrive, je m'éprouve en effet comme déjà mort. <…> Etant *déjà mort*, il < (le désespéré) > ne redoute ni anticipe la mort, il se contente de l'accueillir, car c'est à travers elle et depuis elle que le monde s'offre à lui comme ''pur spectacle'' auquel il ne participe plus, dans lequel il n'est plus impliqué, où ne subsiste pas d'ex-pér-ience, mais seulement cette vigilance anonyme et cette impersonnelle lucidité : il est là sans y être, *cela* souffre sans personne pour souffrir, pour témoigner de cette souffrance dans la parole plaintive, dans le silence ou dans le cri. » [633] Le *faire pour de faux* du *faire où ?* est cette absence de témoignage. Ouvrons ici une petite parenthèse en évoquant l'exemple des ''pleureuses'', dont nous avons déjà parlé avec le film de *Le vent nous emportera*. Les cris et pleurs de ces femmes accompagnant le défunt n'ont rien d'un témoignage de leur souffrance, ou d'un témoignage de compassion pour les proches du mort, mais c'est bien le cadavre qui pleure et cri *pour de faux*. Et les ''pleureuses'' ne sont pas non plus l'accueil de cette manifestation car il ne s'agit justement pas d'une manifestation de l'âme du défunt n'ayant plus de corps pour pleurer. La mort ne se donne pas en spectacle mais c'est « le monde < qui > s'offre à < l'homme > comme ''pur spectacle'' <…> où ne subsiste pas d'ex-pér-ience ». Le « *cela* souffre sans personne pour souffrir » de la citation de Claude Romano pourrait paraître en contradiction avec ce *sentiment* du *faire pour de faux*. Il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une anonyme manifestation du monde souffrant, d'un faire présence comme Autre, avec, dans le fond, un quelque chose appartenant à l'idée d'une essence dépassant la logique des possibles en se plaçant comme réelle avant d'être possible. Il n'y a pas de confusion avec un anonyme ou impersonnel quoi que ce soit ; c'est la « vigilance < qui est > anonyme » et la « lucidité » qui est « impersonnelle ».

Essayons de bien comprendre cette nuance avec ce que Pierre Kaufmann nomme « le phénomène d'expression qu'est l'émotion » dans *L'expérience émotionnelle de l'espace*. « Nous ne pouvons penser en son essence le phénomène d'expression qu'est l'émotion ; mais nous pouvons le laisser se développer dans l'universalité des catégories d'expression, et nous pouvons saisir dans l'inhérence sensible l'empreinte du

633 Claude Romano, *L'événement et le monde,* P.U.F Epiméthée, 1999, p. 252-253.

dessaisissement qu'elle nous signifie : tel est en effet le mode de présence de l'œuvre d'art, d'exprimer l'objet en tant que nous ne l'avons pas. Mais d'abord la formule ne prend son plein sens que du moment où nous l'interprétons comme équivalente à dire qu'il est, cet objet, présent à l'Autre en tant qu'Autre. Et il faut souligner en outre que cette manifestation demeure en sa condition même marquée du sceau de la singularité, qu'elle est, si l'on peut dire, le phénomène d'une destinée. »[634] Si le « phénomène d'expression qu'est l'émotion » ne peut être pensé en son essence c'est parce qu'il n'est pas déterminé par une origine (qu'elle soit extérieure, une information, ou intérieure, venant de nous, de notre mémoire ou nos penchants personnels à extérioriser telle manifestation émotive). Nous ne pouvons que décrire ses divers aspects parce qu'il n'est pas une manifestation mais un « développe<ment> » dans l'aspect même. Ce n'est pas que le phénomène est impersonnel dans le sens d'universel (Pierre Kaufman le souligne avec l'emploi du terme singularité) mais qu'il n'appartient pas au sujet parce qu'il n'y a pas de manifestation comme un prolongement du sujet au dehors de lui-même. Il ne s'agit pas d'appartenance mais bien d'un « dessaisissement ». Ce phénomène, nous ne « l'avons pas » parce qu'il n'est pas présent à l'Autre mais « présent à l'Autre en tant qu'Autre » : il n'est pas le prolongement de Soi posant le dehors comme Autre et nous renvoyant notre sentiment de Soi, possibilité même du faire face. Mais ce « dessaisissement » ne conduit pas à une sorte de confusion du Soi avec l'impersonnel et l'anonyme et c'est pour cela qu'intervient la pensée d'un « phénomène d'une destinée », qui n'est pas un *vers où ?* (dans le sens d'avoir déjà en soi ses propres possibilités), mais qui dit qu'il ne s'agit pas d'une sorte d'assimilation d'un dehors qui est rendue au dehors qui récupère ainsi son dût (ce qui, par extension, rejoint le ''donne à dieu il te le rendra''). Ce « phénomène d'une destinée » doit être compris de manière négative, il affirme le « dessaisissement » car il ne s'agit pas du destin d'un Soi. Le fait d'avoir sa propre vie ne signifie pas être un Soi sans pour autant mener à l'anonyme et l'impersonnel. Le « phénomène d'une destinée » ouvre une troisième voix. Pierre Kaufmann parle d'une « dimension d'existence » : « aucune catégorie de structure, aucune expression physionomique ne permettent d'épuiser cette dimension d'existence à laquelle le peintre a accès. C'est qu'il n'y accède précisément qu'en tant que peintre, en tant que créateur, ce créateur qu'il est essentiellement, et dont Van Gogh a évoqué d'un trait fulgurant la vocation : ''Ah ! mon cher frère, quelquefois je sais tellement ce que je veux. Je peux bien dans la vie et dans la peinture me passer de bon dieu. Mais je ne peux pas moi, souffrant, me passer de quelque chose de plus grand que moi, qui est ma vie, ma

634 Pierre Kaufman, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1967, p. 329.

puissance de créer''[635]. »[636] Il ne s'agit pas d'un accès en tant qu'homme (dans un sens impersonnel, général, aussi bien que dans celui d'un Soi individuel, qui aurait quelque chose de plus ou de moins que les autres). Ce n'est pas un accès par les sens ou l'esprit car il ne s'agit pas d'un accès par ou avec quoi que ce soit, car il n'y a pas d'information à décoder, mais il s'agit toujours d'un *faux* accès. Ce *faux* accès n'est pas la simulation d'un accès, ou un fantasme d'accès, mais le « phénomène d'expression qu'est l'émotion » nous dirait Pierre Kaufman, c'est-à-dire rien de caché, rien qui aurait à voir avec une essence. Alors la création n'a rien d'un prolongement de Soi ni d'une combinaison de ce qui se donne de l'extérieur (avec l'idée d'un don de voir ou de percevoir et de faire partager ce don en montrant aux autres cette vision). Créer n'est pas prendre, avoir, posséder et en même temps donner, faire sortir, ressortir, ou même faire don de soi. Créer est une « dépossession » mais pas un don car il ne s'agit pas de se dépochée de ce que nous avons et c'est bien pour cela qu'il s'agit toujours d'un *faux* accès. Ce *faux* n'a rien de nihiliste car, comme nous l'avons dit, il n'est jamais présent comme Autre mais toujours « présent à l'Autre en tant qu'Autre ». Ce doublement Autre rejoint la double affirmation de Nietzsche.

Relevons l'analyse de Deleuze dans <u>*Nietzsche et la philosophie*</u> : « Le lion devient enfant, mais le ''oui sacré'' de l'enfant doit être précédé par le ''non sacré'' du lion. La destruction comme *destruction active de l'homme qui veut périr et être surmonté* est l'annonce du créateur. Séparée de ces deux négations, l'affirmation n'est rien, impuissante elle-même à s'affirmer. »[637] La négation du « dessaisissement » ou de la « destruction active de l'homme » n'est pas l'affirmation de la négation de saisissement ou de l'homme, affirmation qui est « réactive » et non pas créative car elle reste dans la manifestation et donc dans la conservation, dans la négation elle-même, alors que nous avons vu que le « dessaisissement » était tout autre chose. « Nietzsche veut dire trois choses : 1° L'être, le vrai, le réel sont des avatars du nihilisme. Manière de mutiler la vie, de la nier, de la rendre réactive en la soumettant au travail du négatif, *en la chargeant des fardeaux les plus lourds*. Nietzsche ne croit pas plus à l'autosuffisance du réel qu'à celle du vrai : il les pense comme les manifestations d'une volonté, volonté de déprécier la vie,

635 *Lettres de Van Gogh à son frère Théo*, Ed. Grasset, p. 229.

636 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1967, p. 312.

637 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, P.U.F. Quadrige, 2003, p. 204.

volonté d'opposer la vie à la vie ; 2° L'affirmation conçue comme assomption, comme affirmation de ce qui est, comme véracité du vrai ou positivité du réel, est fausse cette affirmation. C'est le oui de l'âne. L'âne ne sait pas dire non, mais parce qu'il dit oui à tout ce qui est non. L'âne ou le chameau sont le contraire du lion ; dans le lion, la négation devenait puissance d'affirmer, mais chez eux reste au service du négatif, simple puissance de nier ; 3° Cette fausse conception de l'affirmation est encore une façon de *conserver* l'homme. Tant que l'être est à charge, l'homme réactif est là pour porter. Où l'être s'affirme-t-il mieux que dans le désert ? Et où l'homme se conservera-t-il mieux ? ''Le dernier homme vit le plus longtemps.'' Sous le soleil de l'être, il perd jusqu'au goût de mourir, s'enfonçant dans le désert pour y rêver longtemps d'une extinction passive »[638]. Le *faux* du *faire pour de faux* du *faire où ?* n'est pas une fausse affirmation. C'est un *faire* qui n'est pas « réactif » car autonome, c'est-à-dire qu'il ne se manifeste pas, qu'il n'est pas provoqué par quelque chose d'extérieur ni donné par un Soi ni même par un Il anonyme ou impersonnel et cela ne peut que se *faire pour de faux* parce qu'aucun désert ne pourra faire apparaître une différence ; ce *faux* n'a aucun fond. Ce n'est pas *fait pour de faux* parce impossible dans le vrai car ce faux n'est pas un autre monde que celui du vrai. Voici l'éternel retour : *l'aucun fond niant la négation de la différence*. C'« est le propre de l'affirmation de revenir, ou de la différence de se reproduire. Revenir est l'être du devenir, l'un du multiple, la nécessité du hasard : l'être de la différence en tant que telle, ou l'éternel retour. <…> C'est la volonté de puissance comme élément différentiel qui produit et développe la différence dans l'affirmation, qui réfléchit la différence dans l'affirmation de l'affirmation, qui la fait revenir dans l'affirmation elle-même affirmée < ; > où est l'être qui n'est pas un autre monde <… > ? Nietzsche appelle *transmutation* le point où le négatif est converti. <…> La transmutation rapporte le négatif à l'affirmation dans la volonté de puissance »[639]. La question serait tout aussi bien : où est l'autre qui n'est pas un autre monde ? Une réponse positive est impossible, nous ne pouvons que répondre que l'autre n'est pas là où il pourrait être. Mais cette négation ne dit pas non plus où il n'est pas : la réponse n'est pas non plus négative. Ne serait-ce pas la négation elle-même qui se retrouve niée au point de ne plus faire de différence non pas avec l'affirmation mais avec la négation ? Mais comment pouvons-nous dire que la négation ne fait plus la différence avec la négation ? C'est que nous sommes encore ici dans les mêmes circonstances que cette négation qui ne dit pas ce qu'elle n'est pas et qui pourtant ''utilise'' la négation. Nous allons revenir

638 Ibid., p. 211.

639 Ibid., p. 217-218.

sur ce problème de la différence et du semblable dans l'éternel retour et la question de l'affirmation de l'affirmation, mais avant arrêtons-nous quelques instants sur la pièce de théâtre de Beckett *Oh les beaux jours*.

(Winnie à Willie) « Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurai jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins. (*Un temps*.) Ca, Willie, j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça, ce n'est pas tous les jours que j'atteins de tels sommets. (*Un temps*.) Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout, c'est toi qui a raison, Willie. (*Un temps*.) L'ombrelle sera toujours là demain, à côté de moi sur ce mamelon, pour m'aider à tirer ma journée. (*Elle ramasse la glace*.) Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre – (*elle le fait*) – je la jette loin de moi – (*elle la jette derrière elle*) – elle sera de nouveau là demain, dans le sac, sans une égratignure, pour m'aider à tirer ma journée. (*Un temps*.) Non, on ne peut rien faire. (*Un temps*.) Ca que je trouve si merveilleux, la façon dont les choses… (*la voix se brise, elle baisse la tête*) … les choses… si merveilleux. »[640]

« Et maintenant ? (*Un temps long. Bas*) Etrange sensation. (*Un temps. De même*.) Etrange sensation que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant, dans l'œil de quelqu'un. (*Un temps. De même*.) Etrange ? (*Un temps. De même*.) Non, ici tout est étrange. (*Un temps. Voix normale*.) Je m'entends dire, tais toi maintenant Winnie, un peu, veux-tu, ne gaspille pas tous les mots de la journée, tais-toi et fais quelque chose, pour changer. »[641]

« Etrange, de tels revenants, à un tel moment. (*Un temps*.) Etrange ? (*Un temps.*) Non, ici tout est étrange. »[642]

« Dans le sac, hors le sac. (*Un temps.*) Ah oui, les choses ont leur vie, voilà ce que je dis toujours, les *choses* ont leur vie. (*Un temps*.) Ma glace, par exemple, elle n'a pas besoin de moi. »[643]

---

640 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, 1963-1974, Les Editions de Minuit, 2004, p. 46.

641 Ibid., p. 48.

642 Ibid., p. 51.

643 Ibid., p. 65.

Il y a dans cet extrait plusieurs choses notables : Comment cela pourrait-il être encore étrange alors que tout est étrange ? Les choses n'ont pas besoin d'être sues existantes pour être, tout comme nous, mais pourquoi cette « Etrange sensation que quelqu'un < nous > regarde » ? Comment « fair<e> quelque chose, pour changer » alors que faire quelque chose ne change rien à changer, ne faisant toujours que changer, et changer ''changer'' est encore changer car même s'immobiliser aura changé à changer ? C'est pour cela qu'il « semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout ». Dans *Logique du sens*, Gilles Deleuze présente l'éternel retour en tant que « fonctionnement du simulacre » : « Le cercle de l'éternel retour est un cercle toujours excentrique pour un centre toujours décentré. Klossowski a raison de dire de l'éternel retour qu'il est ''un simulacre de doctrine'' : il est bien l'Etre, mais seulement quand ''l'étant'' pour son compte est simulacre[644]. Le simulacre fonctionne de telle façon qu'une ressemblance est retrojetée nécessairement sur ses séries de base, et une identité nécessairement projetée sur le mouvement forcé. L'éternel retour est donc bien le Même et le Semblable, mais en tant que simulés, produit par la simulation, par le fonctionnement du simulacre (volonté de puissance). C'est en ce sens qu'il renverse la représentation, qu'il détruit les icônes : il ne présuppose pas le Même et le Semblable, mais au contraire constitue le seul Même de ce qui diffère, la seule ressemblance du dépareillé. Il est le phantasme unique pour tous les simulacres (l'être pour tous les étants). Il est puissance d'affirmer la divergence et le décentrement. Il en fait l'objet d'une affirmation supérieure. C'est sous la puissance du faux prétendant qu'il fait passer et repasser ce qui est. Aussi n'en fait-il pas *tout* revenir. Il est sélectif encore, il fait la différence, mais pas du tout à la manière de Platon. Ce qu'il sélectionne, c'est tous les procédés qui s'opposent à la sélection. Ce qu'il exclut, ce qu'il *ne fait pas* revenir, c'est ce qui présuppose le Même et le Semblable, ce qui prétend corriger la divergence, recentrer le cercle ou ordonner le chaos, donner un modèle et faire une copie. Si longue que soit son histoire, le platonisme n'arrive qu'une fois, et Socrate tombe sous le couperet. Car le Même et le Semblable deviennent de simples illusions, dès qu'ils cessent précisément d'être simulés. < Il > y a une grande différence entre détruire pour conserver et perpétuer l'ordre établi des représentations, des modèles et des copies, et détruire les modèles et les copies pour instaurer le chaos qui crée, qui fait marcher les simulacres et lever un phantasme – la plus innocente de toutes les destructions, celle du platonisme. »[645] Ce problème de la différence et du semblable dans un retour de ce qui

644 Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Gallimard, p. 226.

645 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 1969, Ed. de Minuit, 1997, p. 305-307.

diffère, donc un retour au même de ce qui n'est pas le même, dans une sélection de ce qui s'oppose à la sélection, qui exclut ce qui exclut, donc une exclusion de l'exclusion elle-même, propose une énigme. Si l'exclusion s'exclut en excluant, alors elle est ratée, rien ne s'exclut, tout comme la sélection qui sélectionne ce qui ne sélectionne pas ne sélectionne pas, tout comme le retour de ce qui diffère ne fait rien revenir de ce qui revient. Et pourtant. Ce n'est pas que la réussite se situe dans l'échec comme un ''fait exprès'' de rater qui serait la clé de la réussite véritable. Il ne s'agit pas de rater ''pour de faux'' mais bien de réussir ''pour de faux'' car les réussites « deviennent de simples illusions, précisément dès qu'<elles> cessent d'être simulé<es> ». La différence entre ''rater pour de faux'' et ''réussir pour de faux'' tient dans le *vouloir*. Le premier veut tromper le différent par le semblable et le semblable par le différent. Le second ne veut tromper personne parce qu'il ne s'adresse pas, il *ne veut pas*, il « surmonte », il *fait à sa manière*. Cela ne signifie pas qu'il occulte, qu'il ignore ou qu'il snobe le semblable et le différent car il ferait alors quelque chose de différent ou de semblable ; il fait du semblable et du différent une énigme en en faisant rien justement. L'éternel retour n'est que le retour du retour et non pas le retour de ce qui revient, il est le retour comme *manière*.

2) La manière

Comment penser la *manière* hors du vouloir ? Dans *Totalité et infini, essai sur l'extériorité* Levinas écrit : « La manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage »[646]. Cette *manière* de l'Autre, en « dépassant l'idée de l'Autre en moi », ne peut pas entrer dans le jugement du vrai ou du faux car nous ne nous en faisons pas une idée. Mais plus que cela, il n'a lui-même aucune intention et pourtant s'affirme bien tel qu'il est, c'est-à-dire authentiquement lui, authentiquement Autre. Mais cette authenticité ne peut être que fausse authenticité si non elle ne serait qu'intention et jugement car jugé vrai en comparaison au faux. Relevons ce passage de l'*Esthétique* de Hegel où les mots « abstraction, la plus extérieure », « perdre le contenu de soi-même », « fantastique », « énigme », nous ont intrigués. Dans le pré-art, « la conception de l'absolu comme être simplement universel, qui ne renferme en lui-même aucune distinction, aucune différence, et, par-là, est entièrement indéterminé. Cette abstraction, la plus extérieure <…> ne laisse aucune prise à l'imagination. < L'absolu > n'est même pas <…> un objet pour la pensée <, il est > un effort surnaturel pour

646 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 43.

s'absorber dans cette abstraction de l'être < et > c'est perdre le contenu de soi-même »[647]. L' « imagination saisie de vertige est incapable de maîtriser l'essor de la pensée, s'égare dans le fantastique, ou n'enfante que des énigmes qui n'ont aucun sens pour la raison » [648] . C'est bien la conception qui est indéterminée. Nous n'allons pas ici nous pencher sur le concept d'absolu mais sur la manière dont le pré-art ''s'entretient'' avec lui : il le fait par « abstraction, la plus extérieure », dans un « effort surnaturel ». Ce n'est pas « perdre » soi-même mais « perdre le contenu de soi-même » pour tomber dans le fantastique et l'énigme. L'imagination n'est pas débordée par quelque chose qu'elle ne peut plus contenir, qui la dépasse. Il n'y a « aucune prise < pour > l'imagination ». Nous ne sommes pas là dans un rapport sublime, dans la distance infranchissable où le fini, vestige et trace de l'infini, incarne la création elle-même. Non, là il ne s'agit pas de distance. La pensée est bien en « essor » mais pas dans le sens d'un développement, d'un progrès. Elle est en essor dans le sens ancien d'être ''lâchée dans les airs''. Et elle ne l'est pas dans un envol vers un au-delà. Elle n'a justement plus de *vers où*, c'est un envol ''absolu'', une « abstraction, la plus extérieure », une abstraction « fantastique », une abstraction comme « énigme ». Si nous nous penchons sur le sens d'abstraction comme ce qui est abstrait dans le sens de ce qui est isolé par la pensée, et que cet isolement nous le pensons avec l'extériorité, la pensée n'a plus un pouvoir d'isoler. Mais que reste-il alors puisque l'isolement n'est plus isolé ? La pensée qui n'isole plus, donc qui ne peut plus penser, ou plutôt, pour qui penser n'est plus un pouvoir penser ? Penser sans pouvoir penser, ne serait-ce pas cela penser *pour de faux* ? Le fantastique n'aurait alors rien d'un pouvoir de l'imagination mais aurait quelque chose à voir avec une sorte d'imagination sans pouvoir. Elle ne serait pas le pouvoir du faux. Comment penser un *penser pour de faux* sans en faire un pouvoir de penser pour de faux ? C'est là que l'énigme entre en jeu car ce *penser pour de faux* ne tend pas vers une résolution ni même une capacité à poser les bonnes questions et même de bonnes questions sans réponse. Car la bonne question sans réponse est la réponse même à la question posée avant même qu'elle ne pose. L'interrogation de l'énigme n'est pas une question. Elle ne recherche rien, ne demande aucun aveu. Elle ne demande que le *faux* mais sans appel. Elle ne demande aucun « contenu de soi-même » mais, pouvons-nous dire, l' « effort surnaturel » du ''faux authentique soi-même''.

Interrogeons-nous encore sur l'énigme en prenant appui sur la réflexion de Levinas dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. « Le phénomène,

647 Hegel, *Esthétique*, vol. I, Livre de poche n°4637, 2001, p. 438-439.

648 Ibid., p. 444.

l'apparition en pleine lumière, la relation avec l'être assurent l'immanence comme totalité et la philosophie comme athéisme. L'Enigme, intervention d'un sens qui dérange le phénomène, mais tout disposé à se retirer comme un étranger indésirable, à moins qu'on ne tende l'oreille vers ces pas qui s'éloignent, est la transcendance même, la proximité de l'Autre en tant qu'Autre. Autre que l'Etre. L'être exclut toute altérité. Il ne peut rien laisser au-dehors, se laisser ignorer. L'être de l'étant est le jour où toutes choses sont en rapport. Et sa nuit même est un sourd et solidaire martellement de toutes choses, l'obscur travail de la totalité, une ininterrompue poussée de la génération, de la croissance et de la corruption. Mais l'Autre se distingue absolument, en s'absolvant, en s'écartant, en passant ; en passant au-delà de l'être, pour céder sa place à l'être. Passer au-delà de l'être – suprême bonté qui se démentirait en se proclamant. »[649]. La transcendance de l'énigme qui « passe au-delà de l'être, pour céder sa place à l'être » ne passe pas au-delà de l'être pour être à son tour, pour être dans un au-delà. L'être est « l'immanence comme totalité » et ne laisse donc pas de place à l'Autre ou plutôt non, justement il l'accueille, l'accueille tellement qu'il lui est impossible de l'exclure de la totalité : l'Autre *est* à la manière de l'être. L'Autre devient même une manière d'être, donc, manière d'être de l'être. L'énigme tient dans le fait qu'il n'y a pas de manière autre d'être qu'être car être autre ou le même est toujours être (comme n'être pas d'ailleurs). L'être ne peut avoir de ''véritable'' au-delà que dans l'énigme, que *pour de faux*.

Ce « qui dans l'Enigme a signifiance, ne se réfugie pas dans une sphère, à sa façon présente et qui attend le concept capable de l'y trouver et de l'y saisir. <…> Cette façon de signifier qui ne consiste ni à se dévoiler, ni à se voiler, absolument étrangère au cache-cache de la connaissance, cette façon de sortir des alternatives de l'être – nous l'entendons sous le pronom personnel de la troisième personne, sous le mot *Il*. L'énigme nous vient, de l'Iléite. L'énigme est la façon de l'Absolu, étranger à la connaissance, non pas parce qu'il luirait dans une lumière démesurément forte pour la faible vue du sujet, mais parce qu'il est déjà trop vieux pour le jeu de la connaissance, parce qu'il ne se prête pas à la contemporanéité qui fait la force du temps noué dans le présent, parce qu'il impose une toute autre version du temps. < Dans > l'Enigme <…> la totalité se transcende dans un autre temps. Ce mouvement extravagant de dépassement de l'être ou de transcendance vers une immémoriale ancienneté, nous l'appelons idée de l'infini. L'Infini est altérité inassimilable, différence et passé absolu par rapport à tout ce qui se montre, se signale, se symbolise, s'annonce, se remémore et, par là, se ''contemporaine'' avec celui qui comprend »[650]. L'énigme n'a pas une « façon < d'être > présente », elle est

649 Emmanuel Levinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, 1949, Vrin, 2001, p. 297.

650 Ibid., p. 298-299.

« la façon de l'Absolu » : « l'Absolu » n'est pas, il *énigme* ; « l'Absolu » *il*, nous dit Levinas. *Il* est à la fois le verbe et le sujet. Alors le verbe ne peut pas se conjuguer car il n'a pas de sujet et le sujet ne peut pas *agir* (pouvoir, vouloir, avoir), faire quoi que ce soit et aussi ni être ni ne pas être, parce qu'il n'a pas de verbe. Alors le verbe prend un sujet *pour de faux* et le sujet prend un verbe *pour de faux* : l'énigme est un « mouvement extravagant », dans le sens commun de déraisonnable, bizarre, mais aussi dans son sens étymologique d'*au-dehors de l'errance*. L'énigme ne mène même pas nulle part, elle ne mène même pas à elle-même. Elle a l'immobilité du mouvement du retour. Elle est l'Autre de la « contemporanéité ». L'énigme *éternel retour* (où ces deux mots, éternel et retour, forment un verbe *pour de faux*). L'énigme ne fait pas des choses une énigme. L'énigme *n'énigme pas* les choses, elle *énigme* les énigmes. Mais attention, cela ne signifie pas qu'elle *s'énigme* elle-même. C'est en ce sens que l'énigme rejoint le problème de la différence et du semblable dans la pensée de l'éternel retour. L'énigme *énigme* ce qui n'a jamais été présent comme énigme puisque l'énigme est l'autre de l'être présent. Alors elle ne change rien, elle ne rend pas l'énigme plus ou moins énigme qu'elle *n'est pas* mais ne l'affirme pas inchangée, semblable, n'affirme pas l'énigme comme sa propre énigme. L'énigme est *manière* mais pas manière de faire ni pur manière dans le sens de la manière de la manière. Le *Il* n'est pas celui de *l'il y a* ni celui du *il pleut*. Lorsque nous disions que le *Il* était à la fois le sujet et le verbe c'était bien dans le sens d'un verbe sans sujet et à la fois un sujet sans verbe car ce *à la fois* est un *à la fois* « extravagant », un *à la fois* hors de toute contemporanéité. C'Il n'est pas l'énigme de l'être (du fait qu'il n'y a pas de manière autre d'être qu'être car être autre ou le même est toujours être, comme n'être pas d'ailleurs). Ce *Il* n'est pas celui de l'*Epreignis* heideggérienne.

Dans <u>*Temps et Etre*</u>, Heidegger écrit : « le ''Il'' qui donne dans le ''Il y a être'', ''Il y a temps'' – cet ''Il'' s'atteste comme l'*Ereignis*. <…> qu'est-ce que l'*Ereignis* ? <… > Nous ne pouvons plus représenter ce qui se nomme par ce nom d'*Ereignis* au fil conducteur de la signification courante du nom ; car celle-ci entend *Ereignis* au sens de ''ce qui arrive'', ''ce qui se passe'', *l'événement* – et non à partir de *Eignen* – faire advenir à soi-même en sa propriété – comme éclaircie sauvegardante de la porrection et destination. <L'>être serait un mode de l'*Ereignis*, et non l'*Ereignis* un mode d'être. <… > *Ereignis* n'est pas le concept suprême qui comprend tout, et sous lequel être et temps se laisseraient ranger. < L' > *Ereignis* – l'appropriement approprie »[651]. « *Das Ereignis* : au sens courant ce mot signifie l'événement, ce qui arrive. Heidegger l'entend comme : *er-eignis* – ce qui amène à être proprement (eigen) sa propriété. *Ereignen*, c'est '' laisser advenir jusqu'à soi'', et dans ce sens ''faire *advenir à soi*''. Si l'on entend événement comme avènement, alors on est déjà plus près de ce qu'entend ici Heidegger. Mais il faut encore remarquer ceci : *Ereignis*, ainsi entendu, exclut tout pluriel ; l'*Ereignis* est ce qui

651 Martin Heidegger, *Temps et Etre in Questions IV,* Tel Gallimard n°172, 1990, p. 219-225.

laisse advenir proprement jusqu'à soi »[652]. Cette ''appropriation'' évoque bien une certaine autonomie. En quoi est-elle différente de celle de *l'étrangeté de l'Autre* dans le *sentiment de l'espace* comme *sentiment de l'étrange* ? C'est que ce « faire advenir à soi-même en sa propriété » est le pouvoir même, comme un faire advenir sa propre possibilité intérieure et nous sommes là dans une autonomie évolutive, un pouvoir d'accueillir l'Autre, non pas qu'il s'agisse d'interaction : le *Il* est autonome car il ne vient pas d'ailleurs et c'est sa propre venue qui le fait lui-même comme venue et la venue est l'accueil même de l'Autre. Ce n'est pas qu'il crée l'Autre comme un acte de mettre sa propre possibilité à l'extérieur de lui-même : l'*Ereignis* n'est pas « un mode d'être », c'est la manière qu'a l'être d'être dans son autonomie, c'est un pouvoir parce que c'est affirmer l'être comme autre chose qu'une force invisible ayant besoin des choses pour se manifester : ce sont les choses et non pas une manière pour les choses d'être. C'est l'Autre car accueil de l'Autre comme pouvoir de lui-même (pouvoir de l'*Ereignis*) et non pas la manifestation de son pouvoir dans l'Autre. L'*Ereignis* n'est pas l'événement au sein des choses, « concept suprême qui comprend tout, et sous lequel être et temps se laisseraient ranger » mais il est à la fois le sujet et le verbe comme le pouvoir de la contemporanéité même. Non pas que les choses fassent événement ni que l'événement fasse la chose, comme le ''il pleut'' ferait la pluie, mais le fait que l'événement sera toujours contemporain aux choses : *ce n'est pas un faire mais un fait que*, un *fait que* autonome mais pas un *faire autonome*. Il fait pour de vrai, lui, il ne *fait* pas *Autre*, il fait l'Autre pour de vrai, il fait l'Autre autre. C'est son autonomie qui est alors bancale car elle n'a certes pas besoin d'un Autre, nous ne pouvons pas dire cela, mais elle a besoin d'agir. Si cet agir est en lui-même où est le problème, ce ne peut pas être un besoin ? Si, cela signifie qu'il a besoin de lui est cela suffit pour être déjà un besoin. Il est l'affirmation même du Soi comme contenu de soi-même. Et dans notre défit de *penser où ?* nous ne voulons justement pas retomber dans ce *Soi comme contenu de soi-même*.

Nous allons à présent revenir, comme promis[653], sur le mot, « profanation » et le texte de Levinas d'où il est extrait. « L'Aimée, à la fois saisissable, mais intacte dans sa nudité, au-delà de l'objet et du visage, et ainsi au-delà de l'étant, se tient dans la virginité, l'intouchable dans le contact même de la volupté, dans le présent-futur. Non pas comme une liberté en lutte avec son conséquent, refusant sa réification et son objectivation, mais une fragilité à la limite du non-être ; du non-être où ne se loge pas seulement ce qui

652 Ibid., Notes de traduction p. 227.

653 Promis à la page 233 (dans le point a)Plus de *vers où* du C)L'éternel retour : « Pour sortir de l'Unité, il faut sortir du *venir,* alors, la relation avec l'Autre sera son exhibition, son débordement, sa « profanation », la profanation du Tout, de l'Un ».

s'éteint et n'est *plus*, mais ce qui n'est pas encore. La vierge demeure insaisissable, mourant sans meurtre, se pâmant, se retirant dans son avenir, au-delà de tout possible promis à l'anticipation. A côté de la nuit comme bruissement anonyme de l'*il y a*, s'étend la nuit de l'érotique ; derrière la nuit de l'insomnie, la nuit du caché, du clandestin, du mystérieux, patrie du vierge, simultanément découvert par l'*Eros* et se refusant à l'*Eros* – ce qui est une autre façon de dire la profanation. »[654] Ce « présent-futur » est l'autre de la contemporanéité, un « pas encore » se « retirant dans son avenir » mais pas comme la présence d'un futur et même d'un futur qui ne sera jamais. Ce « présent-futur » n'a pas de *vers où*, n'est pas le mouvement du désir, « patrie du vierge » car « intouchable dans le contact même ». Mais ce contact ne signifie pas toucher l'intouchable, ni un contact se dérobant dans le contact même, affirmation de l'intouchable. Ce contact ne signifie pas toucher ni ne pas toucher l'intouchable. C'est que l'intouchable ''n'advient pas à lui-même en sa propriété'', « à la fois saisissable, mais intact<…> dans sa nudité », « simultanément découvert par l'*Eros* et se refusant à l'*Eros* », non pas que l'acte soit bien là mais raté ou réussi par le fait même de rater. L'intouchable est désespéré car toujours déjà touché alors impossible à toucher parce qu'il est débordement, exhibition extrême. Il ne laisse pas de place au vouloir, au pouvoir, au désir, à l'agir. Ce n'est pas que l'acte soit toujours déjà accompli (ici se situerait l'*il y a*, la contemporanéité). Dans la « volupté » ou « nuit de l'érotique » il y a *profanation du Soi*. « La caresse ne vise ni une personne, ni une chose. Elle se perd dans un être qui se dissipe comme dans un rêve impersonnel sans volonté et même sans résistance, une passivité, un anonymat déjà animal ou enfantin, tout entier déjà à la mort. La volonté du tendre se produit à travers son évanescence, comme enraciné dans une animalité ignorant sa mort, plongé dans la fausse sécurité de l'élémental, dans l'enfantin ne sachant pas ce qui lui arrive. Mais aussi profondeur vertigineuse de ce qui *n'est pas encore*, qui *n'est pas*, mais d'une non-existence n'ayant même pas la parenté qu'entretient avec lui une idée ou un projet, d'une non-existence qui ne se prétend, à aucun de ces titres, un avatar de ce qui est. La caresse vise le tendre qui n'a plus le statut d'un ''étant'', qui sorti des ''nombres et des êtres'' n'est même pas qualité d'un étant. Le tendre désigne une *manière* »[655]. La caresse comme « volonté du tendre », dans la « passivité < d' > un anonymat <…> enfantin, tout entier déjà à la mort », n'en finissant pas de mourir puisque dans la « non-existence », « vise le

654 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 288-289.

655 Ibid., p. 289-290.

tendre », qui n'est pas une manière de faire, n'est pas « qualité d'un étant », mais « désigne une *manière* ». Cette visée ne vise pas dans l'agir mais dans la passivité ''enfantine'' qui n'est pas un manque de savoir (la visée ne sachant pas qu'elle vise) ni un dépassement du savoir (un laissé-venir inaltéré par le savoir, une retenue qui serait un abandon du contrôle) pour un ''pur laisser faire''. Elle vise le tendre comme *l'Autre de ce qui arrive* qui n'arrive pas (« qui *n'est pas encore*, qui *n'est pas* »). Elle n'est pas une manière de faire différemment et ce ne sont pas non plus les choses qui deviennent autrement car le tendre n'est pas une manière de faire ni la manière de la manière. Elle est une *manière* qui ne fait pas (ni de n'importe quelle manière ni d'une certaine manière) mais qui ne fait pas du *fait pas* une manière de ne pas faire ou de faire. Elle est le *faire pour de faux*.

La « volonté du tendre » est la « volonté du faux » de l'éternel retour qu'évoque Gilles Deleuze dans <u>*Nietzsche et la philosophie*</u> : « Le monde n'est ni vrai ni réel, mais vivant. Et le monde vivant est volonté de puissance, *volonté du faux* qui s'effectue sous des puissances diverses. Effectuer la volonté du faux sous une puissance quelconque, la volonté de puissance sous une qualité quelconque, est toujours évaluer. Vivre est évalué. Il n'y a pas de vérité du monde pensée ni de réalité du monde sensible, tout est évaluation, même et surtout le sensible et le réel. <…> L'être, le vrai, le réel ne valent eux-mêmes que comme évaluation, c'est-à-dire comme mensonges. <…> *Affirmer n'est pas prendre en charge, assumer ce qui est, mais délivrer, décharger ce qui vit*. »[656] La caresse ne prend rien en charge, n'assume rien, et elle ne se prend pas non plus elle-même en charge, elle n'a pas d'acte à assumer, et même délivrer et décharger ne sont pas une action car ne sont *pas encore fait* et ne sont même pas envisagés comme possible car il n'y a pas de ''dévisageable'' possible pour envisager. Evaluer signifie alors *faire manière*. L'éternel retour fait revenir le retour comme *manière* alors il ne fait pas, ne fait pas revenir, mais *fait pour de faux*. Et ce *faire pour de faux* « *délivre*<…>, *décharge*<…> » l'exhibition, le débordement, la profanation. « Le oui dionysiaque <…> est celui qui sait dire non : il est l'affirmation pure, il a vaincu le nihilisme et destitué la négation de tout pouvoir autonome, mais cela parce qu'il a mis le négatif au service des puissances d'affirmer. Affirmer, c'est créer, non pas porter, supporter, assumer. »[657] Créer, c'est affirmer, c'est *créer du faux*, non pas ce qui est, mais *la manière* (qui n'est ni une manière d'être ni une manière de faire). « Nietzsche ne supprime pas le concept d'être. Il propose de l'être une nouvelle conception. L'affirmation est être. L'être n'est pas l'objet de l'affirmation, pas d'avantage un élément qui s'offrirait, qui se donnerait en charge à

656 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, PUF Quadrige, 2003, p. 211-212.

657 Ibid., p. 213.

l'affirmation. L'affirmation n'est pas la puissance de l'être, au contraire. L'affirmation elle-même est l'être, l'être est seulement l'affirmation dans toute sa puissance. <…> Mais toute la question est : en quel sens l'affirmation est-elle elle-même l'être ? L'affirmation n'a pas d'autre objet que soi-même. Mais précisément, elle est l'être en tant qu'elle est à elle-même son propre objet. L'affirmation comme objet d'affirmation : tel est l'être »[658]. L'être est alors la *manière*, l'*Autre*, l'étranger, l'étrange, le fantastique, car l'affirmation n'est pas vouloir, pas désir, pas *vers où*, car elle n'est pas l'affirmation de l'être, car elle ne part ni de nous ni de l'extérieur, elle est *profanation du Soi*. Elle a quelque chose à voir avec la « nudité érotique » des réflexions de Levinas : « Ainsi la nudité érotique est comme une signification à rebours, une signification qui signifie à faux, une clarté convertie en ardeur et en nuit, une expression qui cesse de s'exprimer, qui exprime son renoncement à l'expression et à la parole, qui sombre dans l'équivoque du silence ; parole qui dit non pas un sens mais l'exhibition »[659]. Cette parole est le « mensonge »[660] de l'éternel retour.

3) <u>La parole</u>

Nous allons essentiellement nous attarder ici sur des textes littéraires et poétiques. Nous nous sommes déjà penchés longuement sur le problème du *dire* dans notre partie sur la géopoétique et notamment avec la question de l'immobilité (la solitude, le silence, la mort, les mots). Il s'agit maintenant de poser le problème du *dire* dans le *faire pour de faux* du *faire où ?* de l'éternel retour pensé comme un *penser où ?*.

Voici tout d'abord quelques extraits de <u>*Cap au pire*</u> de Samuel Beckett :

« Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ca au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Là encore. Sans bouger. <…>

D'abord le corps. Non d'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre. Tantôt l'autre ou l'un. <…> Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. <…>

658 Ibid., p. 213-214.

659 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, 1971, Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001, p. 295.

660 Opus cité note n° 647.

Dire les os. Nul os mais dire les os. Dire un sol. Nul sol mais dire un sol. <…>

Plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis se mettre et tenir debout. Tant mal que pis y tenir. Ca ou crier. Le cri si long à venir. Non. Nul cri. Douleur simplement. Debout simplement. Fut un temps où essayer comment. Essayer voir. Essayer dire. Comment d'abord il gisait. Puis tant mal que pis s'agenouillait. Peu à peu. Jusqu'à que debout enfin. Plus maintenant. Rater mieux plus mal maintenant.

Un autre. Dire un autre. <…>

Cette ombre. Autrefois gisant. Maintenant debout. Ca un corps ? Oui. Dire ca un corps. Tant mal que pis debout. Dans la pénombre vide. Un lieu. Où nul. <…>

Su seulement nulle sortie. Pas su comment su seulement nulle sortie. Entrée seulement nulle sortie. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. Tant mal que pis là. Sans au-delà. Sans en-deçà là. Sans de-ci de-là là. Sans en-deçà sans de-ci delà là.

Où alors que là voir -- <…>

Tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Lentement sans pause tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. <…>

Cependant que tant mal que mal ils vont. Nul sol. Vont comme sur le vide. <…> Ainsi soudain disparus soudain réapparus inchangés comme une seule ombre sombre tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. <…>

Le vide. Comment essayer dire ? Comment essayer rater ? Nul essai rien de raté. Dire seulement -- <…>

De qui les mots ? Demander en vain. Ou pas en vain si dire pas su. Pas dit. Nuls mots pour lui dont les mots. Lui ? Un. Nuls mots pour un dont les mots. Un. Ca. Nuls mots pour ça dont les mots. Mieux plus mal ainsi. <…>

Assez encore pour ne pas savoir. Ne pas savoir ce qu'ils disent. Ne pas savoir ce que c'est que les mots qu'il dit disent. Dit ? Sécrète. Dire mieux plus mal sécrète. Ce que c'est que les mots qu'il sécrète disent. Quoi l'ainsi dit vide. L'ainsi dite pénombre. Les ainsi dites ombres. L'ainsi dit siège et germe de tout. Assez pour savoir savoir ne se peut. Savoir ce que c'est que les mots qu'il sécrète disent ne se peut. Dire ne se peut. Dire ce que c'est que tout ce qu'ils disent tant mal que pis ne se peut. <…>

Il voudrait l'ainsi dit esprit qui depuis si longtemps a perdu tout vouloir. <…>

Tant mal que pis encore tout dans l'écarquillé encore. Tout d'un seul coup comme jadis. Mieux plus mal tout. Les trois courbés. L'écarquillé. Le vide étroit tout entier. Nulles tâches brouillées. Tout net. Net obscur. Trou noir béant sur tout. Absorbant tout. Déversant tout. <…>

Assez. Soudain assez. Soudain tout loin. Nul mouvement et soudain tout loin. Tout moindre. Trois épingles. Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. A des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité. D'où pas plus loin. Mieux plus mal pas plus loin. »[661]

La question n'est plus ''d'où parler ?'' mais elle n'est plus question : elle est *parler où ?*; une énigme. Les questions ne sont pas ''d'où voir ?'' ni ''d'où être vu ?''

661 Samuel Beckett, *Cap au pire*, 1982, Editions de Minuit, 1991.

mais elles ne sont plus question : elles sont *voir où ?* et *être vu où ?* ; des énigmes. Les questions ont « perdu tout vouloir » parce que le corps n'est plus le lieu de la parole et la parole donnée n'est plus le lieu d'un corps (comme la rencontre d'un autre qui lui donne lieu). Il n'y a pas cette division de l'agir : pour faire (bouger, parler, être) nous nous divisons et le Soi est ainsi un contenu de soi-même, il est pouvoir faire (cette division de l'agir s'opère qu'il s'agisse de diriger intentionnellement son action ou de la laisser s'improviser). Le texte de Beckett est une *parole* qui n'est pas la parole d'un corps mais qui est un *corps qui ment* (et non pas la parole d'un corps qui ment ni une parole qui ment au corps qui la porte). Alors elle est telle un « inouï condensé qui va tout seul, autonome, inarrêtable » comme Henri Michaux nous le dit de l'extase : « Qu'est-ce que l'extase ? C'est dans l'âme une unité exceptionnelle au point de paraître miraculeuse, où, sans la plus petite, la plus infime exception, tout va dans le même sens. S'il y a images ou passages d'idées, s'il en vient de conscientes, elles passeront dans une harmonie univoque, d'où toute ambivalence, toute opposition, toute critique, toute hétérogénéité est rigoureusement absente, où même un rapport quelconque avec l'altérité est totalement invisible, état nivelant au-dessus de toute mesure ou appréciation, ou dépréciation, unité impensable à qui ne l'a pas connue, quand bien même description en serait faite cent fois, forcement insuffisante, inouï condensé qui va tout seul, autonome, inarrêtable. »[662]. Nous pouvons voir dans cette idée d' « impensable à qui ne l'a pas connue » une sorte de *connaître* qui n'est pas un *connaître avant penser* ou un *connaître pour penser* (qui sous entend une expérience préalable pour pouvoir *penser vrai*). Ce qui se passe « va tout seul, autonome, inarrêtable » et n'est pas plus *pensé vrai* pour celui qui l'a vécu que pour celui qui ne l'aurai pas vécu, ce qui se passe sera toujours *pensé faux*. Et cela non pas parce que ce qui se passe dépasserait la pensée, non. Il ne s'agit pas de penser l'impensable mais bien de *penser où* ?. N'est-ce pas cela que disent ces « sourires égarés sur des clichés photographiques » qu'évoquent Claude Romano dans *L'événement et le monde* : « indéchiffrable hiéroglyphe, le visage l'est dans sa proximité à la mort impersonnelle qui l'habite, dans sa fragilité exposé, sa vastitude, son insondable profondeur ; ce sérieux de la mort qui hante tout visage, quand bien même il rayonnerait de vie, tels ces sourires égarés sur des clichés photographiques. »[663]. Que se passe-t-il avec le visage ? Il est *parole* mais ne dit pas un Soi pas plus qu'il ne dit tous ou personne, ni ne s'adresse à un Soi pas plus qu'a tous ou personne, pur appel. « Dire un corps. Où nul. <…> nulle sortie. Nul retour. <…> Où nul ? <…> Dire les os. Nul os mais dire les os. Dire un sol. Nul sol mais dire un sol. <…> Nul cri. <…> Où nul ? <…> Su seulement nulle sortie. Pas su

662 Henri Michaux, *L'infini turbulent*, 1957, Mercure de France, 1971, p. 211.

663 Claude Romano, *L'événement et le monde*, P.U.F Epiméthée, 1999, p. 254.

comment su seulement nulle sortie. Entrée seulement nulle sortie. Entrée seulement. Donc un autre. Un autre lieu où nul. D'où une fois venu donc où nul retour. Non. Nul lieu que l'unique. Nul autre que l'unique où nul. Donc jamais une fois entré. <…> Nul essai rien de raté. <…> Nuls mots <…>. Nul mouvement »[664]. Nous *connaissons* la mort sans la penser ni la vivre car le visage (corps tout entier), parle la mort et non pas dans l'impersonnel ou l'anonyme mais dans le Soi qui n'est plus contenu de soi-même, un Soi qui n'est que *parole*, « mensonge » du *où cela ne se passe-t-il pas ?* de *l'Autre de l'événement* (lorsque ce n'est ni la façon de voir qui change, un comment voir plus ou moins ou mieux ou différemment, ni la chose vue qui a changée, épurée, complétée, transformée).

Voici un étrange ouvrage de Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, où il est question de ''faire quelque chose'' avec un lieu, Bondy-Nord (Seine-Saint-Denis). Il ne s'agit ni de faire parler un lieu, ni de produire quelque chose que le lieu aurait inspiré, mais répondre à la question : « Comment est-ce que je ne vois pas Bondy-Nord ? » pour inventer « d'autres *façons de voir* »[665]. Bien sûr, il ne s'agit pas de présenter une manière de voir mais de « Différer un commencement » « par <le> malentendu » du « vertige » de la parole, de ces « petits mots », par exemple : « *Elle, toi, je* ».

« 14. La vérité est que je n'avançais guère. Je le lui dis.
15. Je ne m'inquiète pas, me répondit-elle. Avec vous, les possibilités de fictions vont très vite. C'est ce qui me rassure le plus. Je me dis que vous y arriverez toujours.
16. Et si tout cela ne reposait que sur un malentendu ?
17. Après tout, bien des choses commencent par un malentendu.
18. Quelle sorte d'intention un malentendu dissimule-t-il ?
19. Différer un commencement, par exemple.
20. Toutes les fictions ont un commencement.
21. *Il était une fois*… ou *C'est l'histoire d'un mec*…
22. Est-ce que tout ce qui a un commencement est une fiction ?
23. J'incline à penser que oui.
24. Mais il n'existe aucune preuve.

664 Opus cité note n° 652.

665 Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, *Le Commanditaire*, P.O.L. Edition, 1993, livre sans numéros de page. Voir le texte en annexe.

25. *Fiction non fiction*. Comment savoir, puisque ce sont les mêmes mots qui servent à raconter une histoire forgée de toutes pièces et qui servent à s'exprimer dans la vie de tous les jours. Möbius !
26. Surtout les petits mots ordinaires que tout le monde emploie sans y prêter vraiment attention. *Elle*, *toi*, *je* par exemple. Mais avec ces mots, *nous sommes au bord du vertige*, écrivait Georges Oppen.
27. Miss *Je-fais-les-plus-vives-réserves-sur-le-rôle-des-pronoms-personnels*, je prends ce vertige comme un commencement.
28. L'histoire commence à Bondy-*Nord*. »[666] (voir en annexe quelques pages du livre)

« Nous, Véronique, on fera des cartes postales. Tu veux ? »[667]. Ces « cartes postales » sont comme « ces sourires égarés sur des clichés photographiques », « parole qui dit non pas un sens mais l'exhibition »[668], le « mensonge »[669] de l'éternel retour.

4) La parole et la connaissance

Nous devons revenir sur ce *connaître* qui n'est pas un *connaître avant penser* ou un *connaître pour penser*, un *connaître* qui sera toujours *pensé faux*, et qui n'est pas une autre manière de connaître qu'il suffirait d'apprendre (que ce soit en apprenant en plus ou en désapprenant) parce qu'il ne répond pas aux questions (comment ? quoi ? qui ? où ? quand ? Pourquoi ?), il n'est pas savoir, il est énigme. Prenons comme départ cet extrait de *La raison pure* de Kant : « la seule connaissance spéculative possible de la raison sera limitée aux simples objets de l'expérience. Toutefois, il faut bien le remarquer, il y a toujours ici cette réserve à faire, que nous pouvons penser ces mêmes objets comme choses en soi, quoique nous ne puissions pas les connaître (en tant que tels). Car

666 Ibid.

667 Ibid.

668 Opus cité note n° 650.

669 Opus cité note n° 647.

autrement on arriverait à cette proposition absurde qu'un phénomène (ou apparence) existerait sans qu'il y ait rien qui apparaisse. »[670] Il faut comprendre ici les « choses en soi » dans le sens qu'elles peuvent exister sans nous, et l' « absurde < d'une existence > sans qu'il y ait rien qui apparaisse » comme une pure création de l'esprit. Le *faux* dont nous parlons n'est bien entendu pas création de l'esprit. Mais *penser où ?* n'est pas non plus penser la chose sans nous, la chose quand personne ne la pense. Peut-être que le *faux* redéfini le phénomène comme autre chose qu'apparence, ou non, il redéfinit plutôt l'apparence comme autre chose qu'un phénomène. Etre est alors exister sans apparaître mais par l'apparence. Recevoir est alors non pas quelque chose qui est déjà en nous mais recevoir l'autre ni comme un autre (un en soi) ni comme un même (une apparence), recevoir l'apparence sans demeure pour l'accueillir, recevoir dehors. Ce n'est pas qu'il y ait un en soi qui fasse autre chose qu'apparaître et qui existerait sans nous mais au contraire que l'en soi est toujours lié à nous dans la non-apparition tandis que l'existence tient l'apparence sans nous, non pas comme des données matérielles comme possibilité d'interprétation, à décrypter par les sens dans l'espace et le temps, mais elle ne tient pas *comme* justement, ou alors comme l'existence, ce qui ne veut rien dire, et c'est bien cette absurdité qui est réelle et tragique. Recevoir dehors n'est pas recevoir de l'indécrypté, du chaos, de l'informe, ou recevoir la sensation de recevoir sans rien recevoir de particulier. Recevoir l'apparence sans demeure pour l'accueillir, recevoir dehors, n'est pas non plus être reçu par elle car elle ne nous incorpore pas, nous ne devenons pas la chose. Recevoir la chose sans demeure pour l'accueillir, recevoir dehors, c'est lui rester étranger. Alors elle se donne intouchée, inchangée parce qu'intouchable et inchangeable dans son apparence profonde : elle n'est pas donnée par nous ni ne se donne elle-même car le donné ne part pas, n'a pas de départ d'où partir. Peut-être pouvons-nous dire qu'il ne fait que se recevoir. En ce sens, dans l'amour, nous ne nous donnons pas à l'autre mais nous recevons l'autre. Ce n'est pas un donné réciproque mais un accueil réciproque. Le recevoir dehors est un recevoir amour.

Quelque chose noir est un recueil de poèmes que Jacques Roubaud écrit après la mort de sa femme. Il ne fait pas de l'être aimé un fantôme, au contraire, il n'a plus de rapport avec ''sa morte'' parce qu'elle est devenue espace. C'est comme si c'était elle qui le touchait toujours et que lui ne pouvait pas la toucher. L'énigme que pose Emmanuel Hocquart en disant « Comment est-ce que je ne vois pas Bondy-Nord ? » prend ici tout son sens. Le voir, sentir, penser, se fait *recevoir dehors* dans cette négation qui ne peut pas se convertir en affirmation, une négation qui ne peut que se nier encore et toujours et qui est en cela affirmation du *faux* (et non pas affirmation de ce qui est nié) : le *faux* ne

670 Kant, *La raison pure*, Textes choisis, 1953, P.U.F., 1971, p. 20-21.

remplace pas le vrai. Rien ne remplace ‘’sa morte’’ mais ce n’est pas non plus l’espace qui est remplacé par elle. Relevons juste quelques passages du livre :

«

Dans l’espace minime

<…>

Disparaissant, tu n’as pas été mise ailleurs, tu t’es diluée dans ce minime espace, tu t’es enfouie dans ce minime espace, il t’a absorbée.

La nuit sans doute, si je m’éveille dans la nuit, avec l’angoisse de poitrine, la fenêtre énorme, à me toucher les yeux, bruyante, la nuit sans doute, je pourrais te donner forme, parler, te refaire, un dos, un ventre, une nudité humide noire, je ne m’y abandonne pas.

Je m’abandonne à l’allongement des fenêtres, de l’église, au golfe de toits à gauche de l’église, où se lancent les nuages, soir après soir.

Je laisse le soleil s’approcher, me recouvrir, s’éteindre, laissant sa chaleur un moment, pensant, sans croire, ta chair remise au monde, ravivée. »[671]

«

Mort

Ta mort parle vrai. ta mort parlera toujours vrai. ce que parle ta mort est vrai parce qu’elle parle. certains ont pensé que la mort parlait vrai parce que la mort est vraie. d’autres que la mort ne pouvait parler vrai parce que le vrai n’a pas affaire avec la mort. mais en réalité la mort parle vrai dès qu’elle parle.

Et on en vient à découvrir que la mort ne parle pas virtuellement, étant ce qui arrive, effectivement au regard de l’être. ce qui est le cas.

Ni une limite ni l’impossible, dérobée dans le geste de l’appropriation répétitive, puisque je ne peux aucunement dire : c’est là.

Ta mort, de ton propre aveu, ne dit rien ? elle montre. quoi ? qu’elle ne dit rien. mais aussi qu’en montrant elle ne peut pas non plus, du même coup, s’abolir.

‘’Ma mort te servira d’élucidation de la manière suivante : tu pourras la reconnaître comme dépourvue de sens, quand tu l’auras gravie, telle une marche, pour atteindre au-delà d’elle (jetant, pour ainsi dire, l’échelle).’’ je ne crois pas comprendre cela.

Ta mort m’a été montrée. Voici : rien et son envers : rien.

Ni ce qui arrive ni ce qui n’arrive pas. tout le reste demeurant égal.

Dans ce miroir, circulaire, virtuel et fermé. le langage n’a pas de pouvoir.

---

671 Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, 1986, Poésie Gallimard, 2001, p.36-37.

Quand ta mort sera finie. et elle finira parce qu'elle parle. quand ta mort sera finie. et elle finira. comme toute mort. comme tout.

Quand ta mort sera finie. je serai mort. »[672]

Ce « langage < qui > n'a pas de pouvoir » est la *parole* dont nous parlions précédemment. Il est cette *connaissance* du *penser faux* du *penser où ?*. Ce langage n'est pas un « non-dit »[673], il est le langage de l'énigme. Levinas écrit dans <u>*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*</u> : « l'Enigme de l'Infini dont le Dire en moi, responsabilité où personne ne m'assiste, se fait contestation de l'Infini, mais contestation par laquelle tout m'incombe à moi, par laquelle, par conséquent, se produit mon entrée dans les desseins de l'Infini – l'Enigme sépare l'Infini de toute phénoménalité, de l'apparoir, de la thématisation, de l'essence. Dans la re-présentation l'Infini se démentirait sans ambiguïté comme s'il était un objet ''infini'' que la subjectivité tente d'aborder en le manquant. L'intrigue de l'Infini ne se noue pas selon le scénario de l'être et de la conscience. L'illéité extra-ordinaire, dans sa diachronie dont le présent est incapable, n'est pas extra-polation du fini, n'est pas l'invisible supputé derrière le visible. Le refus de l'Infini opposé au rassemblement de la réminiscence ne se passe pas en guise de voilement et n'épuise pas son sens en terme de conscience : clarté et obscurité, ou distinction et confusion, connu et inconnu. Le non-connu et l'inconnaissable se réfèrerait encore à un présent, formeraient structure en lui, appartiendraient à l'ordre. La diachronie n'est pas une différence s'épuisant en rapports entre connu et inconnu, le dissimulé et le connaissable se partageant déjà le plan thématisable de l'essence. <…> Le visage n'est pas une présence annonçant un ''non-dit'' qui, de derrière lui, se dira. »[674] Ce « refus de l'infini » est ce refus que Jacques Roubaud fait lorsqu'il dit « je pourrais te donner forme, parler, te refaire, un dos, un ventre, une nudité humide noire, je ne m'y abandonne pas ». La diachronie de l'énigme « dont le présent est incapable » a ce que l'éternel retour nous impose dans son retour du retour. Si « je ne m'y abandonne pas » c'est que le ''je'' ne s'abandonne pas au vouloir. C'est abandonner un *penser/pouvoir* pour un *penser/aimer*. Alors, la connaissance est amour.

Dans <u>*Le livre de la connaissance*</u> Maïmonide Moïse écrit : « C'est une chose notoire et évidente que l'amour pour le Saint, béni soit-il, n'est pas solidement établi dans

672 Ibid., 66-67.

673 Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Livre de Poche biblio essais n°4121, p. 241.

674 Ibid., p. 240-241.

le cœur de l'homme aussi longtemps que celui-ci ne s'y abandonne pas éperdument sans cesse, comme il sied, renonçant à tout au monde, cet amour excepté, conformément au commandement : '' De tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton pouvoir'' (Deutéronome, VI, 5). On n'aime le Saint, béni soit-il, que grâce à la connaissance que l'on en a et l'amour est ici proportionné aux lumières. Peu de savoir signifie peu d'amour, mais à une connaissance étendue correspond une puissance dilection. Voilà pourquoi l'on est tenu de s'efforcer de comprendre et de pénétrer les sciences et les connaissances qui aboutissent à la découverte du Créateur, dans la mesure où, comme nous l'avons expliqué dans les règles relatives aux *Principes fondamentaux de la Loi* (II), il est au pouvoir de l'homme de les comprendre et d'avoir prise sur elles »[675]. Penser n'est pas un pouvoir ni un pouvoir penser mais un *pouvoir aimer.* Cette « connaissance étendue » s'étend jusqu'au *faux*, jusqu'à la *parole*, c'est à dire jusqu'à l'énigme qui n'est pas la négation de la connaissance, ni une connaissance supérieure ou épurée mais une connaissance exubérante, débordante : « De tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton pouvoir'' ; exhibition. Ce « cœur <…> s'y abandonn<ant> éperdument sans cesse » n'est pas la confusion de lui-même avec l'anonyme impersonnel, mais sa propre exhibition qui exclu tout contenu de lui-même, exubérante surface, apparence débordante, superficielle profondeur. Ce *pouvoir aimer* n'est pas pouvoir car il ne donne rien, ne peut être relation, religion. La connaissance se fait *recevoir dehors* mais recevoir un donné qui ne part pas, n'a pas de départ d'où partir, n'est pas appel (le *recevoir dehors* n'est pas un lieu d'accueil). *La parole* (l'énigme) n'est pas une parole qui aveugle ou qui ouvre les yeux, la *parole* n'a aucun pouvoir si ce n'est le *pouvoir du faux* qui n'est pas *un pouvoir penser* ni un *pouvoir croire* mais un *pouvoir aimer.* La *parole* n'est pas le Verbe elle est le *faux*, elle est le *où ?*. Cette « découverte du Créateur » n'est que la découverte de l'énigme comme énigme, de la superficielle profondeur de l'énigme. Nous ne sommes plus ici dans une question religieuse mais bien dans le problème que pose Nietzsche avec l'éternel retour ainsi que son concept du *surhomme* comme *créateur* et non plus nihiliste. L'*énigme*, la *parole*, le *faux* font sortir la pensée (ainsi que le voir, le sentir, le faire) du Verbe, du Pouvoir, du Néant. Elle ne peut plus être ni religieuse ni athée. *Penser où ?* n'invente pas un troisième terme à ces deux possibilités pour la pensée, d'être soit religieuse soit athée, car il n'est pas un autre penser, un penser différemment. Rappelons encore ceci : quand nous voyons nous voyons, quand nous sentons nous sentons, quand nous recevons nous recevons, de la même manière, et quand il y a don et accueil il y a rencontre. *Penser où ?* n'est pas penser quelque chose ni penser rien ni même ne rien penser mais *penser où ?*.

Peut-être que le livre *Shankara et la non-dualité* de Michel Hulin pourrait nous aider à en dire un peu plus (ou un peu moins). Le « sage demeure, le temps que s'épuise

675 Maïmonide Moïse, *Le livre de la connaissance,* P.U.F. Quadrige, 2004, p. 423.

son ‘’*karma* entamé’’, toujours physiquement enfermé dans les limites générales de la condition humaine et dans ses limites individuelles propres, mais il ne les ressent plus comme telles »[676]. Cela nous rappelle qu’avec le *où ?* nous parlons de *sentiment de l’espace*. « La ‘’connaissance’’ ne désigne en fait ici que l’instant ultime d’un cheminement, non le cheminement lui-même <…> la réflexion philosophique ne paraît pas pouvoir se déployer. En fait, pourtant, il n’en est rien. D’un côté, en effet, la connaissance libératrice est couramment définie comme le fait d’‘’entendre’’ pour de bon les Grandes Paroles, c’est-à-dire tout simplement de les comprendre. Or, prises telles quelles, ces paroles présentent bien un sens littéral, saisissable immédiatement par quiconque connaît (‘’entend’’) le sanskrit, mais ce sens est pour ainsi dire vide : l’homme qui, par le truchement de son *guru*, s’entend dire : ‘’Tu es Cela (le *brahman*)’’ ne peut donner aucun contenu réel à une telle proposition car son expérience de chaque instant la dément de la manière la plus éclatante. De l’autre, entre la captation du sens littéral – au niveau duquel les mots ne sont guère plus que *flatus vocis* – et la réalisation intuitive, l’écart à combler apparaît immense, et c’est là précisément qu’interviendra la réflexion philosophique »[677] car, « ces propositions du Veda fonctionnent comme un défi lancé à la raison aux fins de lui permettre de déployer toutes ses ressources. Inversement, une fois ainsi réveillée et stimulée, la raison sera à même de découvrir dans ces proportions un contenu intellectuel et spirituel que leur sèche formulation dans le Veda ne laissait pas soupçonner. »[678] La connaissance, en n’étant pas « le cheminement lui-même », n’est qu’un *faux* final car « l’instant ultime < du > cheminement », sans être non plus un instant à jamais différé dans un futur, n’est jamais en coïncidence avec un présent. Et s’il y a « un écart à combler», il ne se comble pas avec quelque chose qui le comble, il est comblé par une place vide ayant perdu son statu de place, étant débordement, exubérance, exhibition, profanation. Et ce n’est pas la raison qui déborde ou serait débordée et s’exhiberait dans ce débordement. Ce n’est pas dans son fonctionnement ni même dans son disfonctionnement que la raison « sera à même de découvrir dans ces proportions un contenu intellectuel et spirituel < qui ne se > laissait pas soupçonner ». Ce n’est pas qu’elle accède à une autre manière de fonctionner mais que la manière même n’est plus fonctionnement sans en être non plus la négation car nous ne pouvons pas dire ‘’comment

676 Michel Hulin, *Shankara et la non-dualité*, Bayard, 2001, p. 58.

677 Ibid., p. 61.

678 Ibid., p.68.

elle ne fonctionne pas'' ou alors il faut le dire avec cette *parole* qui n'entre pas dans le fonctionnement de la raison fonctionnant. Pour « le Nyàyà-Vaisenika, lorsque nous ne percevons aucun objet extérieur ni aucune image interne et que nous ne formons aucune ''pensée'' <…> nous sommes aussi inconscients qu'une pierre. <…> Toute autre est l'approche de Sankara <…>. Sans yeux, le Soi ''voit'' l'œil en train de regarder ; sans oreilles, il ''entend'' l'oreille en train d'écouter < , > sans organe mental, sans ''cerveau'', il assiste aux démarches de cet organe mental, au fonctionnement de ce cerveau. <…> le ''voyant de la vue'' ne se contente pas d'observer, comme à distance, la fonction visuelle en train de s'exercer en relation avec les objets du monde ou l'intellect en train de combiner des notions, il accomplit ce que le témoin en tant que tel est incapable d'accomplir, il *rend conscientes* ces opérations. Sans cette manifestation primaire que le Vedànta appelle Soi ou ipséité (*àtmatà*) et dont le contenu n'est pas lui-même quelque chose de connu par observation, pas davantage quelque chose qui s'observerait soi-même par dédoublement, toute cette vie psychique concrète se réduirait à un assemblage de processus automatiques et aveugles qui n'appartiennent à personne »[679]. Cela voudrait-il dire que pendant qu'il pense le fonctionnement en train de penser, alors lui, celui qui fait cela, ne fonctionne pas (car si non il ne ferait que dédoubler le fonctionnement) ? Ce n'est pas qu'il n'aurait aucun recul pour penser ce fonctionnement mais que justement oui il n'a aucun recul pour dédoubler le fonctionnement. Il ne le pense pas avec un recul et ne peut pas dédoubler le fonctionnement. Alors il ne pense pas le *faire* en fonctionnant sans pour autant le penser en ne fonctionnant pas (il est bien en train de fonctionner si non il faudrait penser à un dédoublement du Soi et entrer alors dans une logique mystique comme celle où « nous sommes aussi inconscient qu'une pierre »). Ne rejoignons-nous pas ici l'énigme d'un Soi qui ne serait pas le contenu de soi-même (énigme car ce Soi ne tombe pas dans un dédoublement sans être non plus transformé, car ce n'est pas non plus l'expérience du souvenir d'un soi passé, avant la transformation) ?

Henri Michaux dans *L'infini turbulent* décrit une expérience sous mescaline très intéressante. Elle a à voir avec l'idée d'absence de « proportion<…> à son être ». « Ma chambre n'est plus proportionnée à mon être, n'a plus d'amitié pour moi. Perdue ma résidence en elle, perdue ma résidence en moi. Délogé. Bilogé. Comme si j'étais en même temps dans un autre lieu. De la claustrophobie et l'impression, par moments, d'être déjà sorti et, quoique sorti, d'être encore un peu retenu ici. Comme si je continuais aussi à penser sans cerveau. <…> Agir gèle en moi. <…> J'oublie, je ne retrouve plus où est le crayon, où le papier, où la corbeille d'oranges. Je ne puis me contraindre vers les ''où ?''. <…> Avenir nu. Avenir nul. Avenir sans visées »[680]. Si « agir gèle en < lui > » c'est parce qu'il n'est plus, en quelque sorte, ''proportionné'' à lui-même en train d'agir. Il n'est pas

679 Ibid., p.75-76.

question de disproportion mais de plus de ‘’proportionnabilité’’ car son « être » n’est plus le contenu de lui-même et faire quelque chose n’est plus être déjà. Penser ou agir ne sont plus en correspondance avec être. Etre ne produit pas de l’agir ou du penser comme l’agir et le penser ne produisent pas de l’être. S’agirait-il d’une sorte de co-production à chaque instant, éternellement répétée et qui, par sa répétition, créerait le sentiment d’un Soi ? Ce sentiment d’un Soi ne serait-il pas encore un Soi comme contenu de soi-même par la répétition elle-même de cette co-production instantanée ? La répétition est justement ce qui donne la stabilité de la demeure qui fait un Soi comme elle fait un monde, stabilité qui n’est pas bien-sur absence de changement, d’évolution, mais qui est justement celle de l’évolution, du changement, celle du *vers où*. Michaux nous dit au contraire : « je ne puis me contraindre vers les ‘’où ?’’ ». Et la pensée, dans l’*énigme*, la *parole* ou le *faux,* ne peut plus être ni religieuse ni athée justement parce qu’elle n’appartient pas au système de la répétition/évolution comme elle n’appartient pas à celui de la Création. La pensée dans l’éternel retour est créatrice non pas dans le sens qu’elle crée (répétition/évolution) ou a créé (incarnation du Verbe) mais dans le tragique de l’ ‘’improportionnabilité’’ car elle ne crée pas dans un système ou ne crée pas des systèmes (ce qui revient au même). Elle crée l’autre du système et cela toujours *pour de faux* car pour qu’il y ait création (pour de vrai) il faut qu’il y ait système. La pensée dans l’éternel retour crée l’autre du système en ne le créant pas. Nous pouvons en ce sens comprendre la proposition ‘’la *parole* (l’énigme, le faux) crée la connaissance en ne la connaissant pas’’ sans comprendre ceci de manière négative, c’est-à-dire en retombant dans l’inconnaissable. Michel Hulin écrit : « la délivrance, parce que éternelle et coextensive à l’essence même du Soi, ne saurait être produite, ‘’fabriquée’’ par une activité quelconque, même ritualiste. Elle ne s’obtient que par la connaissance, c’est-à-dire par la réalité effective »[681]. Cette « délivrance » n’est ni « produite » ni découverte comme déjà présente et à retrouver en enlevant ce qui la cacherait car cette « réalité effective » n’est pas produite ou dévoilée mais bien « Délogé<e> » ou « Bilogé<e> » pour reprendre les termes de la citation de Michaux. L’expérience d’un accouchement donne à ces deux mots un sens bien précis : nous ne faisons pas sortir quelque chose de notre corps, c’est le corps qui se retourne comme une chaussette. Mais cette comparaison ne fonctionne pas vraiment d’un point de vue d’un *penser vrai*, comme nous le disait Henri Michaux avec ses mots : « impensable à qui ne l’a pas connue »[682]. Pour ceux qui n’aurait pas vécu ce sentiment de retournement du corps de l’accouchement, il reste l’expérience étrange

680 Henri Michaux, *L’infini turbulent,* 1957, Mercure de France, 1971, p. 186-187.

681 Michel Hulin, *Shankara et la non-dualité*, Bayard, 2001, p. 161.

(mais aussi surement d'autre) du héro de Roger Caillois dans la nouvelle le *Récit du délogé*.

Accordons-nous le plaisir de prendre le temps de lire quelques passages de cette nouvelle.

A « aucun moment, je n'ai perdu le sentiment d'être quelqu'un. <…> quoique très fortement dilué, je savais bien que je n'étais pas tout ni partout. J'étais impuissant à me situer à un point précis. Je continuais néanmoins à me sentir ''moi''. D'ailleurs, à y réfléchir, c'est très approximativement que nous nous percevons emplir les limites de notre corps. Nous avons conscience que nous ne sommes pas ou guère dans nos ongles et nos cheveux. Nous nous les coupons sans alarme ni sentiment d'automutilation. <…> Plus un organe est situé au centre de nous-mêmes et plus nous nous identifions à lui. C'est ainsi que nous sous estimons résider davantage dans notre cœur ou notre cerveau. C'est illusion et préjugé. <…> En dix ans, paraît-il, toutes les cellules de notre organisme se trouvent renouvelées et nous ne nous en sommes même pas aperçus. Toutes ces réflexions me vinrent ensuite, au fur et à mesure que je ressentais avec de plus en plus de netteté l'étrange impression que j'étais lentement délogé de mon corps et que j'y consentais ; mieux : que j'y aspirais. <…> Je ne cherchais nullement à m'absorber dans le néant divin. <…> La conscience ''désindividuée'', dont je parlais tout à l'heure, faute d'un meilleur terme, est celle qui se découvre à l'égard du corps tout entier comme à l'égard des organes ou des tissus dont elle se sent le plus faiblement arrimée. Elle flotte, elle a du mal à se rattacher à un support défini ou elle n'y parvient que momentanément. Une telle conscience n'éprouve nullement, d'après mon expérience, le sentiment de l'infini ou celui de se confondre dans une conscience universelle. Elle souffre de toutes les infirmités sa condition ordinaire, auxquelles s'en ajoute de nouvelles. La continuité n'a jamais été interrompue en moi entre mon état humain et mon état diffus. Il me paraissait même que je conservais les mêmes défauts et faiblesses, sinon les mêmes manies, nécessairement transposées il est vrai. Je ne pouvais plus prétendre à la moindre identité corporelle, puisque j'étais devenu une sorte de moules. <…> J'étais couché sur le flanc et prenais appui sur le bras droit. Je sentis tout à coup une dragée, ovale et plate comme il se doit, se mouvoir près du coude, à l'endroit où il semble, qu'il subsiste un peu de place entre les os et la peau. <…> Au bout de quelque temps, la dragée cessa de se manifester. Elle s'était peut-être résorbée. Peut-être aussi cheminait-elle doucement dans mon corps pour s'installer à un autre endroit, comme j'avais cru que pouvait faire la bille

682 Opus cité note n°653. Et nous avons dit de cet « impensable à qui ne l'a pas connue » qu'il n'était pas plus *pensé vrai* pour celui qui l'a vécu que pour celui qui ne l'aurai pas vécu, car ce qui se passe sera toujours *pensé faux*. Et cela non pas parce que ce qui se passe dépasserait la pensée, non. Il ne s'agit pas de penser l'impensable mais bien de *penser où* ?.

molle de mon omoplate. En effet je la retrouvais bientôt, comme un galet à peine renflé (elle avait grandi) au bas de mon ventre, juste au départ du sexe. C'était une pierre tiède, lisse et allongée, légère. Elle ne touchait ni la peau ni aucun organe : elle flottait dans une poche emplie de liquide. Je pensais à un petit os de seiche. <…> Sa présence devenait précise. Ce n'était plus la sensation vague d'un corps étranger ou une présomption de pesanteur incertaine, comme lorsqu'elle n'était que suspendue dans ma chair. <…> Il se développa bientôt entre l'ancienne dragée et moi-même une familiarité agréable. <…> La pierre (mais je ne sentais plus la chose comme une pierre : plutôt comme une argile poreuse, creusée d'alvéoles minuscules) devenait ma complice. <…> Une nuit que je cherchais le sommeil et que je n'étais pas couché sur le ventre, je la vis distinctement, comme on voit n'importe quel objet. <…> Je me pris d'antipathie pour le mollusque indiscret qui osait vivre à mes dépens et qui s'était installé en moi sans crier gare. <…> Puis j'eus honte d'une réaction que dictait l'avarice. Pour m'en punir, je décidai d'adopter la bête qui m'avait fait l'honneur de me choisir pour sa résidence. Elle devenait à mes yeux une sorte de fétiche que je souhaitais protéger et aimer, sans avoir la moindre idée de l'espèce de protection et d'affection dont pouvait avoir besoin un organisme de ce genre. <…>

Puisqu'elle avait élu domicile en moi, il me parut logique, de bonne guerre en tout cas, de l'habiter à mon tour et de la choisir pour mon habitacle, lui abandonnant le mien tout entier. <…> L'irréversible s'accomplit sans même que je m'en rende compte. Je fus pholade. Je perdis mes réactions anciennes. Je ne me souvenais plus que j'avais commandé à un corps de vertébré supérieur. Je savais en principe que j'avais été ce qu'on appelle un homme, mais j'entrevoyais à peine le sens du mot ; surtout pareil détail me paraissait infiniment lointain, parfaitement indifférent. A l'intérieur de ma coquille, j'étais toujours domicilié dans mon corps ancien : il m'entourait comme un milieu étrange, un immense sac, une outre inexplicable où j'étouffais. Je me demandais comment j'avais pu échouer là et m'y trouver captif. J'aspirais à autre chose, que j'ignorais encore être l'eau de mer, l'âcre saveur de l'iode et du varech. Je dus communiquer ce besoin à mon enveloppe humaine. Un jour, elle prit le train et se mit à errer sur une plage à marée basse. <…> L'homme <…> glissa sur les algues humides. La mer montait. Il aurait pu, il aurait dû se relever. Il ne se releva pas, comme si j'avais décidé à sa place. Les vagues le recouvrirent. Il n'était depuis des jours, des mois peut-être, qu'une dépouille sans vigueur ni initiative. Il n'est pas sûr qu'elle devînt la proie des crabes. Elle dut se dissoudre dans l'eau salée. C'était une ombre, une vaine image que personne ne soutenait plus ; que j'avais désertée. Dans l'alvéole d'un rocher, j'étais enfin à l'aise. Au bord du manteau, mes cils ondulaient avec délices à la moindre vaguelette. Je ne me sentais pas un coquillage parmi d'autres, ni même quelque organisme séparé. J'étais impuissant à me situer. <…> Tout à l'heure, avec une précision singulière, j'ai retrouvé mes insomnies d'autrefois et les battements sourds de mon cœur. <…> Dans l'absence de moi-même où je suis relégué, j'ai recherché ce qui avait pu rétablir la continuité abolie, infliger à ma

mémoire la brûlure, lui permettre d'émerger un moment de son hibernation. J'entendis alors le bruit des petites gifles liquides qui, derrière moi, venaient frapper le rocher. L'eau montait dans la mare minuscule, s'écrasait contre la pierre, puis rejoignait la vague fugitive par un minuscule goulet qui paraissait l'aspirer. Je compris. Je reconnaissais le même mouvement ; le même bruit mais plus vif ; le même rythme mais plus lent. Seulement, cette fois, ce n'est plus un viscère enfermé dans une prison fragile qui faisait le tapage, mais le halètement patient de l'immense océan qui, de partout, arrive avec lui-même derrière lui. La respiration du monde, ou plutôt une oscillation première qui n'est pas encore respir, n'a plus en moi un de ses foyers <…>. Je ne puis douter d'appartenir désormais à un autre règne, celui où rien n'existe qu'unanime et confondu. <…> Volonté et autonomie m'ont abandonné, mais je conserve, flottantes et errantes, ne m'appartenant pas, une mémoire générale, une sensibilité diffuse. Là encore, je reconnais non pas l'effet d'une condition nouvelle, mais mon ancienne nature parvenue à l'extrême de son caractère. Je ne suis pas étonné d'être clairsemé et partout à la fois, ni même de recevoir, comme par osmose, et de laisser aussitôt échapper une parcelle croissante de la mémoire et de la sensibilité du monde. Mon être s'y répand et elle l'emplit en échange. Le niveau s'élève et s'abaisse. <…> Je ne ressens ni extase, ni vertige, ni jubilation d'aucune sorte. Je n'ai pas le sentiment d'être identifié avec le tout ou avec le divin. Je ne suis pas exhaussé à quelque état d'anéantissement illuminant. J'ai chu où je suis <…>. Je ne suis pas goutte ou étincelle de l'âme cosmique. Je ne suis pas non plus une âme en peine attendant un prochain avatar. Je demeure quelque chose de partiel, d'intermédiaire et de banal, une plaque autrefois sensible, maintenant voilée. <…> Ainsi, jusqu'à la fin, j'aurai continué de raisonner, même à l'intérieur des parois calcaires articulées où je me trouve imparfaitement reclus. En un dernier éclair, je me demande comment cet instinct, en apparence dénoué de vie, cette rébellion, ce besoin de réfléchir et de discuter aura été celui qui m'accompagna le plus longtemps. »[683]

Nous n'allons pas faire ici une analyse de ce texte très riche. Arrêtons-nous juste sur ceci : « ce n'est plus un viscère enfermé dans une prison fragile qui faisait le tapage, mais le halètement patient de l'immense océan qui, de partout, arrive avec lui-même derrière lui. La respiration du monde, ou plutôt une oscillation première qui n'est pas encore respir, n'a plus en moi un de ses foyers ». Voici le *retournement pour de faux* dont nous parlions tout à l'heure. *Pour de faux* car il n'est pas un retournement *dans*, pensé comme une inversion ; il n'est pas un retournement pensé mais un retournement *pensé où ?*.

683 Roger Caillois, *Récit du délogé*, Œuvres, Ed. Quarto Gallimard, 2008, p. 459-475.

4) La jouissance tragique, le chemin, la marche.

Nous parlions à l'instant d'un retournement qui n'était pas un retournement *dans* qui est un retournement *où ?*. Le retour de l'éternel retour n'est pas un retour *à*. Nous dirons qu'il est un retour *où ?* (pas ''au'' *où ?* bien-sûr). Il ne s'agit pas d'un retour quelque part et pas non plus d'un retour nulle part, pur mouvement de retour. Le retour de l'éternel retour se fait *espace* et non pas mouvement. Mais cet espace n'est pas un espace à vivre, car il ne peut pas être vécu dans le mouvement : il ne peut pas être traversé, parcouru, nous ne pouvons y tracer aucun chemin et même pas de chemins ne menant nulle part. Ce n'est pas que nous marchons et en sommes toujours au même point mais que nous ne pouvons même pas être au même point car ce qui manque c'est bien le point de départ. Comment aller ailleurs si nous ne partons pas de quelque part ? Il n'est pas non plus un espace à contempler nous oubliant ou nous retrouvant en lui, ni un espace de contemplation proposant un devenir espace où nous vivrions les choses à la manière de l'espace (mais que voudrait bien vouloir dire ''à la manière de l'espace'' ? Cela aurait surement à voir avec l'*il y a*. Comment l'espace vit-il les choses ? Il les ''donationne'', il ne les accueille pas elles mais est l'accueil de la donation elle-même, les choses se rencontreraient en nous, nous serions en quelque sorte un entre-les-choses, une pieuvre sans tête). Nous disions donc que le retour de l'éternel retour se fait *espace* mais pas espace à vivre, que ce soit dans le mouvement ou dans la contemplation. Que nous enseigne l'éternel retour ? « Seule la joie revient : tel est l'enseignement pratique de Nietzsche »[684] nous dit Gilles Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*. Alors, nous ne pouvons pas la rater mais quand revient-elle ? Où revient-elle ? Eh bien là où elle était et au moment où elle était. Alors où était-elle et à quel moment de la journée, du mois, de l'année ? Et bien, là où elle revient quand elle revient. Peut-être près du saule à la tombée de la nuit ? Et comment savoir que c'est bien elle ? Et en admettant l'avoir reconnue, comment ne pas lui rester extérieur ? Peut-être avec des dés à coudre, des fourches, de l'espoir, une action de chemin de fer, des sourires et du savon ? Mais si seule la joie revient, elle ne revient pas avec ces circonstances et ce ne sera jamais de la même manière que nous pourrons la vivre puisque cette manière ne revient pas non plus avec elle, tout comme nous ne pourrons pas la reconnaître, car elle ne peut pas revenir avec sa manière d'être non plus, avec son unicité, son authenticité, avec elle-même, et même, elle ne revient pas avec son retour, alors, quelle tragédie ! Toute cette agitation pour rien, ô triste sort ! Et le diable en rigole. Quelle jouissance mortelle ! Mais, si seule la joie revient, elle ne revient pas avec tout ça (avec ce ''pour rien, ô triste sort, jouissance mortelle) ! Voilà ce que nous enseigne l'éternel retour, voilà la jouissance tragique. Elle

684 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, PUF Quadrige, 2003, p. 218.

revient avec les soles, avec les tombées de la nuit, avec les dés à coudre, les fourches, les espoirs, les actions de chemins de fer, les sourires, les savons. Quel est donc le lien avec ce *faire espace* dont nous parlions précédemment ? C'est que la jouissance de la joie ne pas être vécue comme jouissance tout comme la tombée dans le *où ?* ne peut être vécue comme expérience ou *sentiment* du *où ?*.

Faire l'expérience du *sentiment de l'espace* comme tombée dans le *où ?* n'est pas vivre le *sentiment* du *où ?* car rien ne peut être le quoi que ce soit du *où ?*. Le où ? n'est pas une manière de vivre l'espace, par exemple en tombant (vivre l'espace d'une manière tombée) car ce n'est pas tomber dans l'espace dont il s'agit mais faire l'expérience du *sentiment de l'espace* comme la tombée dans le *où ?*. Tomber dans le *où ?* n'est pas tomber dans l'espace car ce n'est pas tomber dans le vide (ni dans le plein d'ailleurs). La tombée, ou le chemin, ne se fait pas vers le vide ni dans le vide (le vide serait ici le *là,* le vide/plein du *là*). La tombée du tomber dans le *où ?* ne serait-elle pas le retour de l'éternel retour ? Elle tomberait de la même manière que le retour de l'éternel retour retourne ? L'éternel retour n'est pas à vivre ni une manière de vivre mais c'est en ''tombant'' dans le vivre que nous pouvons faire l'expérience de l'éternel retour mais pas comme quelque chose à vivre car ce ''vivre'' ne fait que revenir sans pouvoir jamais venir, sans n'être jamais vécu, ce ''vivre'' est toujours comme redoublé, comme faux, et c'est cela qui est tragique. Mais cela n'est pas tragique dans le sens « nous sommes là pour rien, le monde est là pour rien, nous sommes au monde pour rien <…> rien que pour être au monde » comme nous le propose Jean-Luc Nancy dans <u>*La pensée dérobée*</u> : « La pensée dérobée pense ceci : nous sommes là pour rien, le monde est là pour rien, nous sommes au monde pour rien – et c'est ce que veut dire ''être au monde''. Penser ce rien, c'est penser la pensée nue : la pensée qui ne fait qu'appeler son passage à l'autre, sans intention, au-delà de toute intention, pour rien, rien que pour être entre nous, rien que pour être au monde »[685]. La pensée *où ?* pense ceci : nous sommes là pour rien, nous somme au monde mais cet être au monde où est-il ? Alors ce « passage à l'autre » n'a plus de passage car en plus d'être au-delà de toute intention, il n'a plus d'entre-nous et il n'y a pas non plus de confusion entre nous. C'est le *il y a* qui manque et non pas le entre-nous (qui rejoint alors *l'accueillir dehors*)**.** Le tragique n'est pas ce « là pour rien » mais le vide du sans l'il y a de l'entre : l'entre est *où ?*, il est le vide. Ce vide n'est pas le vide du *là* mais le vide du retour qui empêche le *partageable* autant que l'impartageable[686]. Ce rien est toujours pensé hors de nous, ce rien ne *peut* pas. Le tragique est que cet « être au monde » est vide car il n'y a plus de croyance en la « socialité originelle »[687] du « pour rien » car le rien n'a plus de ''pour'' il est désespéré. Ce n'est pas la pensée qui est nue

685 Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Ed. Galilée, 2000, p. 37.

mais l'espace de la pensée qui est nu de l'espace lui-même : « la nudité est encore un vêtement…Le dernier… »[688] écrit Bernard Noël dans *Le château de Cène*.

Avec l'éternel retour, c'est comme si l'être et le devenir se déshabillaient l'un de l'autre. Penchons-nous sur ces mots de Gilles Deleuze dans Nietzsche et la philosophie : « L'éternel retour ''rapproche au maximum'' le devenir et l'être, il affirme l'un de l'autre ; encore faut-il une seconde affirmation pour opérer ce rapprochement. C'est pourquoi l'éternel retour est lui-même un anneau nuptial <…>, un miroir de noces qui attend l'âme (anima) capable de s'y mirer, mais aussi de le réfléchir en se mirant. »[689] Nietzsche n'instaure pas un troisième chemin en plus de celui de l'être ou du devenir, ni un chemin contre ou au-delà de ceux-là (dans une dialectique). L'être et le devenir font un chemin et il ne bifurque pas avec l'éternel retour mais l'éternel retour se mire dans lui. Et il n'est pas face à lui mais ce chemin même pris dans son retour (mais pas en direction d'un départ). L'être et le devenir n'ont pas changé mais ils sont le reflet d'eux-mêmes dans lequel l'éternel retour se mire. Mais l'éternel retour n'est pas quelque chose qui se met en face pour se mirer, il est le miroir lui-même et ce qu'il voit c'est toujours l'être et le devenir mais l'être et le devenir en train de se voir faire. Non pas en train de prendre conscience, de se construire une mémoire, et de faire un retour dans leur passé en établissant des schémas d'action, pouvant décomposer ce qu'ils font en plusieurs temps.

---

686 Dans l'esthétique kantienne, l'art et le plaisir que me donne l'œuvre viennent non pas de l'objet mais du fait que ce plaisir nous l'éprouvons comme partageable (universalisable). Il me rappelle à ma dignité d'homme pensant (je me découvre capable de voir de la valeur). L'œuvre nous fait éprouver notre plaisir sensible comme toujours un plaisir intellectuel car nous avons envie de le partager. Il y a une république des esprits, ça communique avec des esprits.

687 « Ici, relation sans termes, attente sans attendu, aspiration inassouvissable. Distance qui est aussi proximité – laquelle n'est pas une coïncidence ou une union manquée, mais signifie <…> tout le surplus ou tout le *bien* d'une socialité originelle » écrit Levinas dans *Etre et Temps*, 1979, P.U.F. Quadrige, 2009, p. 9-10.

688 Bernard Noël, *Le château de Cène*, 1990, L'imaginaire Gallimard, 2008, p. 81.

689 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, 1962, P.U.F. Quadrige, 2003, p. 215.

Non, justement ils se voient ne pas agir et ne pas non plus ne pas agir, ils se voient ne pas agir tout en agissant. L'être et le devenir pensés dans l'éternel retour ne sont pas pensés différemment, ni sont exclus, ni dépassés avec eux-mêmes, ni pensés comme pensés d'eux-mêmes avec un recul sur eux-mêmes. Il ne s'agit pas d'un recul car ils n'acquièrent aucun pouvoir et ne sont pas non plus bloqués comme dans un choc de s'être vus eux-mêmes. Justement rien n'est provoqué qui les concerne. Ils affirment l'éternel retour sans le créer ni le découvrir parce que ce sont eux-mêmes qu'ils affirment mais pas comme étant l'éternel retour, ils ne s'affirment plus comme justement. Le miroir est ici un paradoxe car à la base il est le ''comme même'' mais il en arrive à affirmer le reflet comme ce qui précède le ''comme''. Le retour se situe ici. Mais attention, ce qui précède le ''comme'' ne vient pas après, comme dans une transcendance, et n'est pas non plus un retour à une origine comme départ (comment serait la chose avant d'être comme). Ce qui précède le comme est *pour de faux*, est un double qui en doublant le comme lui retire tout pouvoir.

« Seule la joie revient : tel est l'enseignement pratique de Nietzsche »[690] parce qu'elle revient *pour de faux* et reviendra toujours *pour de faux* car seul la joie revient, sans sa vérité, sans elle-même, elle est jouissance de mort. Mais cela ne signifie pas que le fantôme de la joie revient, non. « L'hypothèse des atomes *n'*est *qu'*une conséquence des concepts de sujet et de substance : il doit bien exister ''une chose'' quelque part d'où provient l'activité. L'atome est le dernier bourgeon du concept d'âme »[691] écrit Nietzsche. Nous ne jouissons pas de la joie, la joie n'est pas un espace de jouissance, elle ne peut pas être créée et n'est pas non plus l'événement d'elle-même. Ce qui est tragique c'est que la joie ne conduit pas à la jouissance et la jouissance pas à la joie car elle ne va pas en son sens, ne va pas vers elle-même, elle n'a pas de rapport avec son venir (n'a pas d'a-venir), elle vient d'un venir qui n'a jamais eut lieu et donc ne peut même pas avoir de rapport avec lui-même en plus de ne pas en avoir avec ce qui pourrait lui être extérieur. « Seul la joie revient » et le retour n'est pas le néant mais ce qui ne peut être nié. « L'espace tire d'abord son origine de l'hypothèse d'un *espace vide*. Lequel n'existe pas. Tout est force. Nous ne pouvons pas confondre le moteur et ce qui est mû, en revanche c'est cela qui constitue la matière et l'espace. Nous *isolons*. »[692] Nous construisons de la matière et de

690 Opus cité (Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, 1962, PUF Quadrige, 2003, p. 218).

691 Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, 1880-1888, Edition Allia, 2006, p.71.

692 Ibid., p. 39.

l'espace et isoler devient confondre. Cela ne signifie pas que nous créons une réalité (que nous phénoménalisons) sur une première (invisible, imperceptible) mais que nous créons une réalité première pour vivre les choses. Ce n'est pas nier l'informe en le percevant dans l'espace et le temps mais plutôt confondre l'espace et le temps avec la négation même, avec le pouvoir, avec l'agir et l'interagir. Relevons cette remarque de Kant : « Comme le commencement est une existence précédée d'un temps où la chose n'est pas, il doit y avoir un temps antérieur où le monde n'était pas, c'est-à-dire un temps vide. Or, dans un temps vide il n'y a pas de naissance possible de quelque chose, parce qu'aucune partie de ce temps n'a en soi plutôt qu'une autre une condition distinctive de l'existence, plutôt que la non-existence (qu'on suppose, d'ailleurs, que le monde naisse de lui-même ou par une autre cause). Donc, il peut bien se faire que plusieurs séries de choses commencent dans le monde, mais le monde lui-même ne peut pas avoir de commencement, et, par conséquent, il est infini par rapport au temps passé. »[693] Ce temps vide est comme cet espace vide, il est *pouvoir*. Lorsque nous disions que le retour de l'éternel retour se faisait *espace*, il s'agissait justement de sortir du système du pouvoir. Pouvoir, c'est isoler pour être ensemble, inclure l'autre dans un projet. Le pouvoir, c'est « l'atome » de la citation de tout à l'heure, un quelque chose « quelque part d'où provient l'activité ». L'éternel retour affirme le retour non pas comme ce qui ne part pas mais comme le ''part pas'' et pas le part pas de ce qui ne part pas (si non nous retombons dans cet espace vide et ce temps vide). Ce ''rien'' qui n'a plus le ''pour'' du ''pour rien'' dont nous parlions précédemment rejoint ce ''part pas''. Le chemin ou la pensée de l'éternel retour est un chemin avec lequel nous ne pouvons rien (et même pas le rien), avec lequel nous ne pouvons même pas ne pas pouvoir, avec lequel nous ne pouvons pas être ensemble. « L'espace tire d'abord son origine de l'hypothèse d'un *espace vide*. Lequel n'existe pas. Tout est force » et non pas pouvoir. La « force » n'est pas un pouvoir jouir, un pouvoir savoir, un pouvoir créer car il n'y a pas de vide ou de plein pour recevoir ou pour donner : pas de partage, pas d'échange, mais nous créons le chemin que nous ne pouvons pas créer, nous créons le chemin qui n'*est* pas (et pas plus après qu'avant de n'être pas). Il n'y a pas de jouissance à vivre mais la création est jouissance et jouissance tragique car elle ne se vit pas, ne se partage pas. Elle est une jouissance de mort car ce n'est pas qu'il faille déjà être sur le chemin mais justement déjà ne pas y être. C'est ce *déjà pas* qui est création.

François Cheng, dans *Vide et plein, Le langage pictural chinois,* écrit : « Son nom ne nous est pas connu, son appellation est la Voie ; à défaut de son nom véritable, on la dénomme Grande. Grande pour dire qu'elle s'écoule poussant toujours plus loin et qu'au loin en allée elle fini par opérer le retour. »[694] « Et le retour, c'est le tableau achevé. Enroulé, il devient l'univers fermé sur soi. Le dérouler, c'est créer chaque fois (pour le

693 Kant, *La raison pure, Textes choisis*, 1953, P.U.F., 1971, p.166 (*Critique de la raison pure*, p. 339).

spectateur qui participe) le miracle de dénouer le Temps, de revivre son rythme vécu et dominé. (Rappelons qu'en Chine, le déroulement et la contemplation du chef-d'œuvre, durant des heures, constituent un rituel presque sacré.) A mesure que le tableau se déroule, ce Temps vécu se spatialise, non pas en un cadre abstrait, mais en un espace qualitatif et incommensurable. Ce que recherche avant tout l'artiste chinois, c'est donc de traduire le Temps vécu en espace vivant, mû par les souffles et où se déroule la vraie vie. Est-il besoin d'insister, une fois encore, sur le fait que cette mutation du Temps-Espace n'est possible que grâce au Vide ? Dans le développement linéaire et temporel du tableau, le Vide introduit la discontinuité interne ; et par le renversement des rapports Intérieur-Extérieur, Lointain-Proche, Manifesté-Virtuel, il inaugure le processus réversible du Retour, lequel signifie la ''reprise en charge'' de toute la vie remémorée ou rêvée, sans cesse jaillissante. »[695] La « Voie » est au *loin le retour*, elle n'est pas un demi-tour ou un en-arrière. Dérouler le tableau est le retour comme une « reprise en charge ». Dérouler c'est marcher et non pas marcher *vers* car le retour ne va pas vers un départ. Dérouler, marcher, ne sont pas ouvrir l'espace car « l'ouverture de l'espace signifie <…> le *dehors* où rien ne couvre rien, la *non-protection*, l'envers du repli, le *sans-domicile*, le *non-monde*, la non-habilitation, l'étalement sans sécurité »[696], signifie créer « l'espace vide », un espace où nous tombons, un espace où nous pouvons car le *pouvoir tomber* est le *déjà pouvoir* même, un espace avec lequel nous ne pouvons rien mais qui fait que nous pouvons avec nous-mêmes et avec les choses. Dérouler, marcher, c'est ne rien pouvoir avec nous-mêmes ni avec les choses mais c'est un *avec l'espace*, c'est faire le *sentiment de l'espace*, c'est ne pas tomber dans l'espace mais *tomber dans le où ?*. L'ouverture de l'espace est l'appel du dehors. Dérouler, marcher, ne sont pas un appel, ils sont *au loin le retour.*

694 François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Seuil, point essais, 1991, p. 64.

695 Ibid., p. 107-108.

696 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Livre de Poche biblio essais n°4121, p. 275-276.

Penser où ? est une marche solitaire. Dans *Un test de solitude* [697], cette marche solitaire, Emmanuel Hocquard ne la fait pas avec, il ne la fait pas autour, ni entre la souche d'arbre et le *canale*. Cette marche solitaire, parce qu'il y a « Le *mot* manquant », il la fait *pour de faux* : pas avec son corps ni avec son esprit, ni sans lui, il *fait cette marche solitaire la souche le canale* :

Livre I : XIV « Cette chronique contient tous les mots qui jalonnent le parcours allant de la cabane à la souche brûlée, sauf un.
Celui qui manque. Quelles propriétés ont en commun la souche et le *canale* ?
Les souvenirs : celui du bassin de craie tracé dans l'herbe et celui du cèdre centenaire déraciné par la tempête.
L'Italie : *canale* est un mot italien désignant un bassin long rectangulaire et la combustion de la souche est une technique rapportée de Rome.
Deux propriétés communes sont suffisantes.
Il en manque au moins une.
Le *mot* manquant. »

XVII « <…>
Etre est le mot qui contient tous les mots.
Et qui contient le mot manquant.
C'est le Joker.
Le centre vide de la tautologie. <…>
Quelle est la place du messager entre le *canale* et la souche brûlée ? »

XX « <…>
Je promène ma pensée du *canale* à la souche brûlée. C'est un jardin qui marche. »

XXIII « Il y a le *canale*, il y a la souche brûlée.
Poser la question de savoir comment passer de l'un à l'autre, c'est supposer qu'on peut le faire.
Et le supposer c'est poser la règle de l'espace unique. <…> »

Livre II : « <…> Oui pourrait être le mot manquant. »

III « <…> Oui et tout ne sont pas équivalents. Chaque oui comble l'espace du langage, qui ne forme pas pour autant un tout.
On n'obtiendrait pas une somme en additionnant ces oui.
Et si on supprimait *tout* de notre vocabulaire.

697 Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, P.O.L., 1998.

Ces loups ne chantent pas en chœur.
L'espace que remplissent leurs bouts de voix est un espace brisé.
Des tas de petits espaces juxtaposés
chantent
autour des points. »

XIV « Je *vous* parle de *ce* silence.
<…> Je parle de *cette* solitude. »

XXIV « Je *vous* parle de cette porte. Cette porte est à l'envers.
Perché sur le dos d'un héron, le messager passe la porte qui donne sur l'envers.
Ce héron est un âne qu'il monte à l'envers de sorte qu'il tourne le dos à l'avant et fait face à ce qui s'éloigne.
Les bruits de voix et les pierres qui tombent dans les seaux en fer décroissent au fur et à mesure qu'il approche.
Le messager délivre son message au messager inverse.
Le messager contient les mots qui ne s'entendent pas. »

Penser où ? est la marche solitaire d'un chemin solitaire, d'un jardin solitaire, qui ne parlent pas. *Penser où ?* c'est parler au chemin solitaire, au jardin solitaire, qui ne parlent pas, mais, parler solitaire, c'est-à-dire parler avec le « *mot* manquant » sans parler de lui, sans parler de nous. C'est parler non pas avec le corps, non pas avec l'esprit, c'est parler avec le « *mot* manquant ». *Penser où ?* n'est pas penser avec le corps comme penser avec l'esprit mais ne plus penser avec. *Penser où ? c'est le corps*. La marche solitaire est bien trop solitaire pour avoir encore quelque chose à donner à la pensée pour penser, quelque chose à donner au corps pour sentir, et le corps sent déjà trop et la pensée pense déjà trop pour… pour quoi ? pour ne pas pas continuer à penser et à sentir. Non, ce qui part de nous n'a pas changé. Non, ce qui vient vers nous n'a pas changé et vient vers nous de la même manière.

Penser où ? c'est le corps. Marcher solitaire c'est perdre demeure avec soi parce que c'est le corps qui tombe sans qu'il se sente tomber, sans qu'il se sache tombant. *Penser où ?* c'est plonger corporellement dans la pensée avec héroïsme, d'un héroïsme romanesque (nous retrouvons peut-être ici la pensée nietzschéenne du surhomme), et même, c'est plonger corporellement dans la pensée avec l'érotisme de la caresse, de cette main qui a perdu demeure avec elle. Alors le chemin de la marche solitaire n'est pas le *vers où* de la marche ni le pur mouvement de la marche car le mouvement n'a pas seulement perdu sa direction mais aussi son élan. La marche solitaire ne fait pas du chemin un chemin absent mais un chemin qui ne laisse pas la place au corps pour marcher car le corps ne laisse pas de place au lieu de la marche. Dans *La parole et le lieu* Jean-Marc Ghitti écrit : « Etre inspiré par le lieu, c'est se mettre à l'écoute par le corps. Il faut laisser raisonner son corps, car c'est par le corps que raisonne le lieu. C'est en ce

sens qu'il faut comprendre ce que Nietzsche dit à propos du Zarathoustra, à savoir qu'en recevoir l'inspiration ''présupposait une véritable renaissance de l'art d'écouter'' (*Ecce homo*). <…> L'inspiration est clairement décrite sous son aspect le plus somatique, comme ''un ravissement dont l'énorme tension se résorbe parfois pas un torrent de larmes, où les pas, inconsciemment, tantôt se précipitent, tantôt ralentissent ; un emportement ''hors de soi'' ; où l'on garde la conscience la plus nette d'une multitude de frissons tenus irriguant jusqu'aux orteils'' (*Ecce homo*) »[698]. C'est ce « ''hors de soi'' » « tenu irrigant jusqu'aux orteils » qui ne laisse pas la place au lieu de la marche. Le corps écoute tout entier et déborde de ce corps écoutant, le corps déborde du corps. Ce n'est pas que le corps fasse raisonner le lieu au point que le lieu devienne le lieu du corps lui-même et donc plus le lieu de la marche. Ce n'est pas non plus que le lieu raisonnerait dans le corps et que ce corps marcherait à l'unisson avec le lieu, dans une sorte de fusion. Ce n'est pas cela car le corps ne laisse pas de place au lieu de la marche parce que le chemin ne laisse pas la place au corps pour marcher. « L'inspiration, en tant qu'elle est l'expérience la plus intime du lieu, suppose un corps mal acclimaté, un corps en rupture de climat. Si bien qu'on arrive au paradoxe suivant : le corps ne pénètre jamais autant le lieu que lorsqu'il s'en distingue. Cette distinction, que seule permet la grande santé, rappelle que l'expérience topique exige une certaine étrangeté. On est vraiment quelque part qu'à condition de n'en être pas tout à fait. <…> Par la marche, le corps s'ouvre davantage au lieu, il y pénètre plus avant. Tandis que la position assise réifie en quelque sorte le corps et l'intègre trop facilement au lieu, la marche affronte celui-ci dans la lutte et, par là, l'accueille plus largement. L'inspiration, parce quelle suppose tension et émotion, est aussi *une expérience des pas* et, par delà, du souffle plus ample qu'ils donnent. Gravir élargit le corps, et par conséquent la pensée »[699]. Marcher, c'est gravir et gravir avec cet élargissement qui n'empiète pas sur le chemin, nous ne nous marchons pas dessus. Le chemin ne laisse pas de place au corps pour marcher : le corps est trop « mal aclimaté », « en rupture de climat ». La marche est trop étrangère au chemin, il ne s'y « intègre » pas. La marche accueille le lieu dehors. Il y a comme une extériorité de notre corps à lui-même qui ne peut pas être dite une expérience du dehors. Nous n'éprouvons pas le corps comme autre[700], nous ne l'éprouvons pas comme demeure, nous

698 Jean-Marc Ghitti, *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Editions de Minuit, 1998, p.204.

699 Ibid., p. 207.

700 Claude Romano écrit : « Jamais je n'éprouverais mon corps comme mien si je ne l'éprouvais dans le même temps comme autre, et ce *nécessairement*. Dans cette extériorité de mon corps à lui-même, celui-ci reçoit son unité, dans son commerce continué avec d'autres corps ou d'autres

ne l'éprouvons pas comme, nous éprouvons du corps tout entier avec un éprouvé qui est corps. Nous marchons avec le corps dehors. Quand à l'esprit, nous ne pouvons pas dire qu'il est dehors sans retomber dans une dualité corps/esprit. Que nous faut-il dire ? Un esprit *dont* le corps est dehors mais pas en dehors de l'esprit, un esprit porté dehors par le corps ; « Gravir élargit le corps, et par conséquent la pensée ». Mais alors, en dehors de quoi se trouvent corps et esprit ? Que reste-t-il derrière eux ?

Il ne reste rien, ils ont tout emporté. Michel Hulin dans *Shankara et la non-dualité* écrit : « Nous ne pouvons sans contradiction chercher à devenir un *brahman* dont le Veda nous affirme que nous le sommes déjà ! »[701] Cela ne signifie pas qu'il y aurait quelque chose de caché en nous ou une sorte de potentiel, de possible. Ce n'est pas que nous le sommes déjà sans le savoir encore mais que nous le sommes déjà et ne pouvons pas le savoir car il ne s'agit justement pas d'un pouvoir. Etre sage ne peut pas être savoir ce qu'est la sagesse. La sagesse ne nous apprend pas à connaître ce qu'est la sagesse. La sagesse est-elle alors l'expérience de la sagesse ? Mais comment apprendre alors à faire cette expérience là si c'est la sagesse qui nous apprend à faire l'expérience de la sagesse, si elle nous est apprise que dans cette expérience même ? Si c'est la sagesse qui nous apprend à savoir ce qu'elle est comment arriver alors à ce point de départ puisque c'est l'arrivée qui le donne ? Nous voyons là qu'un apprentissage de la sagesse ne peut pas se recevoir puisqu'il ne se reçoit que lorsque nous sommes déjà dans la sagesse. « Commentaire à la Kenopnisad, I, 3 : Une chose qui est accessible aux sens peut être enseignée à autrui en mentionnant ses traits caractéristiques tels que classe d'appartenance, qualités, actions, mais le brahman est justement dépourvu de ces traits caractéristiques. Ainsi est-il des plus difficiles (pour un maître) de l'enseigner à son élève ne peut être instruit en recourant aux moyens de connaissance droite, perception, ect., mais il peut l'être par le truchement de la parole sacrée (àgama) »[702]. L'art, la poésie, et même l'esthétique sont-ils ce « truchement » ? Oui, surement mais cela ne résout rien au problème car comment ce truchement peut-il nous donner la sagesse si, pour le recevoir,

---

choses, des différents systèmes sensoriels et nullement d'un sens privilégié, érigé en sens de l'auto-affection ou de la ''réflexivité'', c'est-à-dire en sens du soi par excellence. » (*Il y a* ; P.U.F. Epiméthée, 2003, p.260).

701 Michel Hulin, *Shankara et la non-dualité*, Bayard, 2001, p. 88.

702 Ibid., p. 69.

il nous faut être déjà dans la sagesse. Tout comme nous avons dit que marcher était gravir avec l'élargissement du corps qui n'empiète pas sur le chemin, ce truchement s'il est l'élargissement de la pensée, il reste étranger à la sagesse, ne s'y intègre pas. La sagesse ne laisse pas de place à la pensée pour penser (pour penser la sagesse) mais cela dans le même sens que le chemin ne laisse pas de place au corps pour marcher. Le truchement sera toujours en « rupture de climat », « mal aclimaté », non pas comme un corps, par métaphore. Le truchement élargit la pensée dans le corps mais sans qu'elle se sente chez-elle. Mais attention il ne s'agit pas d'une sorte de désincarnation de la pensée. Le corps n'est pas le prolongement de la pensée. La pensée pense avec l'épaisseur du corps dans la pensée et non pas dans le corps, elle n'entre pas dans le corps comme le corps n'entre pas dans la pensée. Il n'y a pas de déplacement. Il ne s'agit pas d'une fusion de la dualité car il y aura toujours dualité même dans la fusion. Nous en étions bien arrivé tout à l'heure à dire que *penser où ? c'est le corps* et non pas penser avec le corps mais, à présent nous sentons bien que ce n'est pas penser avec le corps mais la formulation *penser où ? c'est le corps* nous semble être un truchement qui ne nous suffit pas. Ce n'est pas que tout à l'heure cela nous suffisait mais nous n'étions pas dans le désir, le vouloir, le pouvoir, de suffire ou de ne pas suffire. Ce n'est pas que nous avons manipulée notre pensée pour qu'elle ne pense plus justement parce qu'elle n'était pas en position que cela lui suffise, elle n'était pas comme endormie. *Penser où ? c'est le corps* est bien dit de la même manière, est-ce alors le chemin jusqu'à ce dire qui a été différent ? Y aurait-il un bon chemin, y aurait-il *le* chemin ou le bon type de chemin, le bon mécanisme de pensée qui dévérouillerait l'accès au bon chemin, qui nous mènerait à ce ‘'même pas question de suffire ou de ne pas suffire'' ? Mais nous avons assez dit que nous ne pouvons pas être dans l'accès car nous ne sommes pas dans le fonctionnement, dans la réussite ou non réussite, que nous ne sommes pas dans le système du Pouvoir. ‘'Comment sortir de l'impasse ?'' est la question que pose Michel Hulin pour étudier ce que propose Sankara :

En voici la question : « La langue sanskrite fait <…> un large usage du désidératif mumuksu, qui peut se traduire par ‘'chercheur de délivrance''. Or s'il est vrai – comme Sankara ne cesse de le rappeler – que la délivrance est auto-établie, acquise de toute éternité et donc effective à chaque instant, c'est un non-sens et même un sacrilège que de la ‘'viser'' ainsi à distance. Dans la mesure même où la plaçons en pensée devant nous, dans l'avenir, nous nous ôtons toute chance de l' ‘'atteindre'' car alors nous ne ferons jamais que courir après notre ombre. <…> Alors que faire ? Ou plutôt comment éviter de faire quoi que ce soit ? L'inaction physique totale <…> ne peut conduire qu'à la mort <… >. Quant à l'inaction mentale, <…> la décision de ‘'s'arrêter de penser'' ne débouche immédiatement que sur une fermentation mentale désordonnée, <…> au prix d'un long et rigoureux entraînement, <…> contribuera encore à nous maintenir dans la dualité. <…> Et c'est ce mirage de la délivrance vue comme un bien extérieur dont on s'empare et dont on jouit qui semble bien devoir lui en barrer à jamais les portes et le condamner ainsi à

l'éternelle errance du *samsàra*. Il doit bien cependant y avoir un moyen de sortir de cette impasse »[703].

Voici donc la réponse : « Sankara <…> conçoit la béatitude comme exprimant la fusion en *brahman* de l'être et du connaître. <…> à la différence des ''paradis'' elle n'est pas quelque chose dont on jouit. Même le *brahman* ne connaît pas sa propre béatitude, au sens d'un contenu de conscience, d'un vécu. Nous sommes incapables de concevoir cette confluence parfaite en lui de l'être et de la béatitude. Le discours de Sankara ne peut que faire signe vers elle, car le délivré ne la conçoit pas davantage. Il doit se contenter de la vivre. Et seul le rayonnement qui, comme malgré lui, émane de sa personne atteste que cette béatitude, qui, à proprement parler, n'est connu de personne et qui pourrait tout aussi bien s'appeler ''paix'' ou ''liberté'', représente effectivement le *telos* ultime auquel est suspendue à leur insu l'activité de toutes les ''créatures'' »[704]. Cette fusion de l'être et du connaître rejoint, en un certain sens, l'être et le devenir s'affirmant l'un de l'autre dans l'éternel retour, même si le terme de ''fusion'' ne nous semble pas approprié. L'être et le connaître n'ont pas changés mais ils sont le reflet d'eux-mêmes en train de se voir faire, non pas en prenant conscience d'eux-mêmes (dans un sentir être, le sentir même de l'être sentir, ou dans un savoir connaître, connaître le savoir même ou savoir la connaissance elle-même), mais en se voyant ne pas agir tout en agissant, se voyant ne pas être, ne pas connaître dans l'action même d'être et de connaître. Il ne s'agit pas d'un recul car ils n'acquièrent aucun pouvoir et ne sont pas non plus dans l'inaction. Et surtout il ne s'agit pas d'un voyage imaginaire dans ce que serait l'être et le connaître n'agissant pas, la possibilité de l'impossibilité. Cela n'est pas vécu, ni concrètement ni imaginairement (ni pour de vrai mais pour de faux), cela est *pour de faux* (et non pas vécu pour de faux) et même, le ''est'' est peut-être de trop, cela *pour de faux*, et même le ''cela'' l'est aussi, *pour de faux*, et le ''pour'' aussi, *de faux*, et puis le ''de'', non, le ''de'' il faut le garder, il n'a aucun pouvoir et s'il n'était plus là le *faux* alors en aurait. Il faut les « doigts experts de la gorgeuse » non pas *pour* mais *avec* (sans pouvoir ni impuissance) « élevage d'oies sur la mer ». Ces mots sont extraits du poème de Dominique Fourcade que voici :

703 Ibid., p. 108-109.

704 Ibid., p. 138-139.

« là :
fin des slaloms fluides et amples, chaloupés, en quoi la vie a pu consister, fin des balcons
début de : brutal inskiable jusqu'au chevilles (de tulipe)

pas au-delà
dans l'audelàcité où la vie m'amènerait, qu'on nomme aussi audelàlescence
pas audelàcement (beyondly)
non, ici même, je veux dire absolument là, en pure làotique (de corbeaux blancs), qu'on
appelle également laïtude
les tubes du beau système ordinaire se brouillent ma tête échafaudage dodeline
épingle espace et temps se décrayonnent
non sans pousser des hurlements
niant s'être jamais connus

*

je ne t'avais pas dit
d'abord, une endeçàstrophe pour être précis
une endeçàscade
avec dureté d'éclaboussures et son intérieure
teneur (cet air est chanté par le chœur
la lettre a de l'aveugle sexbétique est encore loin, et le z du même alphabet central est une
immense inatteinte
<…>
une voix ose la question êtes-vous déterminé à tout dire de ce que vous savez, du meilleur
de
votre connaissance, d'une chose
un ivoire, mais pris sur un animal vivant, ou une anima récemment abattue
je ne l'ai pas dit

*

dire coûte le prix
de copeaux cycladique

iles fenêtres
îles sans fenêtres
îles se défenestrant

élevage d'oies sur la mer
gésiers, doigts experts de la gorgeuse
immenses nerveux troupeaux systémiques »[705]

705 Dominique Fourcade, *Elevage d'oies sur la mer* in *Citizen Do,* Ed. P.O.L., 2008, p. 101-104.

Penser où ? n'a « pas d'au-delà », donc rien derrière, non pas *pour* que l'espace et le temps se décrayonnent mais avec « espace et temps se décrayonnent » comme le tableau se déroule, avec cette « reprise en charge »[706] de l'eternel retour, avec les « hurlements » du « corps en rupture de climat »[707] de la marche solitaire qui « affronte dans la lutte »[708], parce que « je ne t'avais pas dit » le « *mot* manquant »[709], parce que « dire coûte le prix » de parler solitaire, bien trop solitaire pour avoir quelque chose à donner à la pensée pour penser et pour avoir quelque chose à donner au corps pour sentir, « îles se défenestrant » « gésiers, doigts experts de la gorgeuse ».

Penser où ? c'est le corps

706 Opus cité note 685, François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Seuil, point essais, 1991, p. 64.

707 Opus cité note 689, Nietzsche, *Ecce Homo*, cité par Jean-Marc Ghitti dans *La parole et le lieu*, p. 204.

708 Opus cité note 690, Ibid. p.207.

709 Opus cité note 688, Emmanuel Hocquard, *Un test de solitude*, P.O.L., 1998.

CONCLUSION

La donation fait de l'espace une spatialité en tant qu'extériorité et altérité. *Tomber dans le où ?* est avoir *le sentiment de l'espace* indépendant de l'idée de spatialité car nous ne sommes plus un corps dans l'espace mais un *corps-espace* : il n'y a *pas de place pour le là*. Le *où ?* n'est pas un *dans absolu* mais *l'impossibilité du dans* en même temps que l'impossibilité de l'événement d'être (pas d'ouverture, pas de demeure). Il n'y a pas une *pure mobilité sans rien qui se meuve* mais une *immobilité où tout se meut à vide*. Le *où ?* n'a même pas le *où* de la question comme réponse. Son point d'interrogation est son impossible repos. L'artiste alors n'a plus comme tâche la création d'une présence ni même celle d'un lieu d'accueil pour la présence, sans bien évidemment tomber dans la simple illustration. Il fait autre chose que donner. L'artiste *dé-crée* et son œuvre pose alors cette question : *où cela ne se passe-t-il pas ?*. *Tomber dans le où ?* avec le *sentiment de l'espace* c'est tomber dans *l'étrangeté de l'autre de l'événement*. C'est accueillir l'autre, l'étranger, sans lui ôter son étrangeté. *L'impossibilité d'avoir lieu s'in-crée.*

Le *sentiment de l'espace* est *l'autre de la sensibilité* et non pas une *autre sensibilité à*. Il est *l'autre de la rencontre*. C'est le sentiment qui se fait corps au lieu qu'il y ait un corps pour sentir. Il ne peut pas y avoir présence car il n'y a pas un retrait du corps dans le sensible. Ce n'est pas le corps qui est pris par le sentir mais *le sentir qui est pris par le corps*. L'*espace-corps* est un corps qui n'a pas le *avec* du sentir. *Tomber dans le où ?* est une *désinsertion de l'espace* où le *déjà vouloir* de la donation n'a pas lieu. Accueillir l'autre c'est *perdre sa demeure avec soi*, c'est *accueillir dehors*. La *désinsertion de l'espace* est l'autre du départ. Le *venir du dehors* est l'*appel du dehors*, l'*appel de l'il y a*, *mon* appel. Le problème de *l'esthétique du où ?* n'est justement pas cet *appel du dehors*. L'espace déplace le corps dans un *exil intérieur* (il a perdu le *déjà là* de la présence) qui n'est pas une errance. *Tomber dans le où ?* c'est ne plus occuper son corps par la sensibilité : le *sentiment de demeure* a fait place au *sentiment de l'espace* sans être une autre manière de sentir.

La relation avec l'*Autre* sera son *exhibition*, son *débordement*, sa *profanation*, profanation du *Tout*, profanation de l'*Un*. L'homme fait autre chose que *vouloir*, il *danse*, il danse un *corps nu de l'espace*. *Tomber dans le où ?* c'est sortir du *pouvoir* pour tomber dans la *jouissance tragique* de *l'éternel retour. Tomber dans le où ?* c'est *penser où ?*.

Nous allons pour finir nous attarder encore sur quelques textes pour une dernière réflexion sur le point d'interrogation de notre *penser où ?* avec le problème de l'attente et celui de la parole.

Henri Maldiney dans *Art et existence* cite Héraclite : « S'il n'attend pas, il ne découvrira pas le hors d'attente qui est chose introuvable et vers quoi il n'y a pas de passage »[710]. Cette découverte n'est pas un dévoilement, elle ne dé-couvre pas. Cette attente découverte comme hors d'attente n'est pas le passage de l'attente au hors d'attente parce que l'introuvable n'est pas un chemin vers l'impossible comme possibilité de l'impossibilité[711]. L'introuvable n'est pas le chemin. Il ne s'agit pas de faire pour in-trouver. Le hors d'attente ne fait pas, ne s'attend pas. Ce n'est pas attendre et se rendre compte que l'attente ne mènera nulle part. Attendre n'est pas non plus laisser les choses telles qu'elles seraient avant d'en faire l'expérience (de les sentir, de les penser). Attendre, c'est ne pas attendre quelque part mais ne pas non plus attendre dans le nulle part de l'attente. Attendre n'est pas se recueillir (comme une sorte de ''se cueillir sans nous'') et « recueillir en silence dans la parole un dire véritable »[712] comme nous le dit, pour la parole, Hadrien France-Lanord dans un article sur Heidegger. Attendre n'est pas l'attention ou le attention du point d'exclamation. Attendre fait du point d'interrogation (et non celui de l'exclamation) un autre même que lui-même. S'il a bien quelque chose du ''prendre soin'' de l'attention, il est (et nous ne pouvons pas le dire comme ça) en même temps tout autre chose.

Il nous faut ici reprendre le texte sur Heidegger : « *Das Gespräch* < (le dialogue ou l'entretient) > ne désigne pas du tout un ''dialogue dans le non-dit'' < mais > désigne pour Heidegger la parole en tant qu'elle est recueilli à partir de l'être lui-même pensé comme le ''tout autre'' (*Droit à la question de l'être*), l''' autre pur et simple''. Il y a ainsi,

710 Henri Maldiney, *Art et existence*, Ed. Klincksieck, 2003, p. 191.

711 Nous ne cherchons pas ici à savoir ce qu'Héraclite a voulu dire mais ce que ces mots peuvent nous *amener* à penser. Nous ne prenons pas là un chemin de pensée. Prenant avec ces mots un chemin de pensée nous arrivons peut-être au « recueillir en silence dans la parole un dire véritable » de Heidegger (voir quelques lignes plus loin dans notre développement) et non pas *là où ne voulons pas en venir.*

712 Hadrien France-Lanord (professeur de philosophie), *Avec Paul Celan*, Magazine Littéraire hors-série n°9, mars-avril 2006, *Martin Heidegger, les chemins d'une pensée*, p. 70.

dit encore le penseur, ‘’un dialogue de l’estre’’, dans la mesure où l’estre se déploie dans la parole comme le tout autre que l’étant – en tant que *différence,* l’être même est dialogue. <…> Heidegger ne ramène ni la pensée à la poésie ni la poésie à la pensée, mais médite la manière dont, dans leur abyssale différence, poésie et pensée recueillent en silence dans la parole un dire véritable, à partir duquel l’être humain se fraye un chemin vers son humanité – sa destination –, en se laissant montrer la dimension propre de son habitation. »[713] Le *Dasein* est bien, en ce sens, l’*être-pour-la-mort* comme possédant le pouvoir de faire l’impossible, de « recueillir en silence dans la parole », de recueillir sans soi, de recueillir dans le recueillement, de recueillir du dehors. L’*être-pour-la-mort* fonctionne comme cet accueil depuis le dehors du ‘’laisser montrer’’ car nous y gagnons l’ « habitation » comme notre « destination » qui est le pouvoir même de nous recueillir, de nous cueillir sans nous. L’autre n’est pas dehors, il est le pouvoir du dehors. Ce qui nous intéresse ici est cette attention à l’autre comme un prendre soin de son pouvoir. Peut-être pouvons-nous dire que l’autre est l’espoir même et qu’en prendre soin c’est cultiver cet espoir : « l’être humain se fraye un chemin vers son humanité ». Alors l’homme ne déploierait pas un chemin pour la parole mais la parole déploierait un chemin pour l’homme, déploierait sa destinée. La parole n’est plus celle de Dieu ni celle de l’homme, mais elle est la parole en tant que parole, non pas la parole de personne mais la parole en tant que pouvoir d’être parole plutôt que la non-existence de la parole. La parole ne parle pas à travers et la question n’est pas de savoir s’il y a ou pas une parole sans quelqu’un pour parler. La parole est événement. Elle est l’événement du dehors en même temps que du dedans, événement d’un dedans dehors, un se cueillir sans soi. La parole est une attente dans le nulle part de l’attente, dans une attention depuis le dehors, dans un prendre soin détaché de toute intention ; un chemin de sagesse sur la voie de la sagesse. Mais celui qui prend ce chemin, le fera toujours hors de lui. Où donc reste ce ‘’lui’’ puisqu’il ne peut pas non plus disparaître sans faire disparaître ce hors de lui en même temps ? Hors de cette voie de la sagesse, hors de ce bon chemin ? Il n’est pas question ici d’un pouvoir vivre ou pas la sagesse car la sagesse est ici ce qui déploie un chemin pour l’homme comme *à l’avant de lui*. C’est-à-dire que l’homme ne déploie pas un chemin pour la sagesse qui se trouverait devant lui et vers laquelle il tendrait et où cette direction comme acte signifierait faire la sagesse. Dire que la sagesse déploie un chemin pour l’homme comme *à l’avant de lui* signifie que l’homme ne peut pas être sage : il n’y a que le sage qui est sage. Ne retombons-nous pas ici dans la dualité et dans un certain nihilisme ?

Ne pouvons-nous pas penser autre chose qu’un ‘’autre homme’’ qui ne serait ni celui qui déploie un chemin pour la sagesse (où devenir sage est être déjà sage) ni celui

713 Ibid., p. 70-72.

pour lequel la sagesse déploie un chemin (qu'il ne peut qu'atteindre hors de lui) ? Le problème de la parole qui peut-être pouvoir nous aider.

Michel Foucault dans *Les mots et les choses* écrit : « la réflexion philosophique s'est tenue pendant longtemps éloignée du langage. Alors qu'elle cherchait inlassablement du côté de la vie ou du travail quelque chose qui fut son objet, ou ses modèles conceptuels, ou son sol réel et fondamental, elle ne prêtait au langage qu'une fonction d'à-côté ; il s'agissait surtout pour elle d'écarter les obstacles qu'il pouvait opposer à sa tâche ; il fallait, par exemple, libérer les mots des contenus silencieux qui les aliénaient, ou encore assouplir le langage et le rendre de l'intérieur comme fluide pour qu'affranchi des spatialisations de l'entendement, il puisse rendre le mouvement de la vie et sa durée propre. Le langage n'est rentré directement et pour lui-même dans le champ de la pensée qu'à la fin du XIXème siècle. On pourrait même dire au XXème, si Nietzsche le philologue <…> n'avait le premier rapproché la tâche philosophique d'une réflexion radicale sur le langage. <…> L'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier, répond au fond à la question que Nietzsche prescrivait à la philosophie. <…> Car c'est là, en celui qui *tient* le discours et plus profondément *détient* la parole, que le langage tout entier se rassemble. A cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire. Alors que Nietzsche maintenait jusqu'au bout l'interrogation sur celui qui parle, quitte en fin de compte à faire irruption lui-même à l'intérieur de ce questionnement pour le fonder sur lui-même, sujet parlant et interrogeant : Ecce Homo, -- Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même. Il se pourrait bien que toutes les questions qui traversent actuellement notre curiosité (Qu'est-ce que le langage ? Qu'est-ce qu'un signe ? <…> Quel rapport y a-t-il entre le langage et l'être <…> ? Qu'est-ce donc que ce langage, qui ne dit rien, ne se tait jamais et s'appelle ''littérature'' ?) – il se pourrait bien que toutes ces questions se posent aujourd'hui dans la distance jamais comblée entre la question de Nietzsche et la réponse que lui fit Mallarmé. »[714]. Concevoir quelque chose n'est plus nécessairement l'énoncer clairement ou aisément si penser n'est plus « écarter les obstacles » du langage et « libérer les mots des contenus silencieux qui les aliénaient » mais penser *avec* le langage et prendre en considération toute son « épaisseur ». Il n'y a plus alors ce désir d'être au plus près de la vie dans l'effort d' « affranchi<r le langage > des spatialisations de l'entendement < pour qu'> il puisse rendre le mouvement de la vie et sa durée propre »,

714 Michel Foucault, *Les mots et les choses,* 1966, Tel Gallimard n°166, 2002, p. 316-317.

et penser à la manière de la vie indépendante du langage, extérieure au langage. C'est parce que penser est penser avec toute l'épaisseur du langage qu'il peut non pas penser à la manière de la vie ni penser avec la distance sur la vie que pourrait permettre le langage mais *penser avec l'épaisseur de la vie sur la langue*. Lorsque Mallarmé pense le mot comme une « fragile épaisseur » il veut dire que cette épaisseur fragile est non pas la possibilité du discours mais que c'est parce que l'épaisseur est fragile que *tout* discours peut être possible, non pas que cette épaisseur fragile permette le non-dit en même temps que le dire mais que la poésie et la pensée « dans leur abyssale différence <…> recueillent en silence dans la parole un dire véritable »[715] comme nous le fait comprendre Heidegger. Et si le mot lui-même n'est pas le sens du mot mais son « être énigmatique et précaire », la réponse à la question « qui parle ? » sera que quelque chose parle quand il y a parole et cela ne répond pas à « qui ? » mais reformule la question ainsi : « Quand y a t-il parole ? », « Quand la parole a-t-elle lieu ? », et « Qu'est-ce qui a lieu quand la parole a lieu ? ». Mallarmé répond à la question « Qui parle ? » par une autre question, la question de l'événement, qui est en même temps la réponse à la question. Nietzsche maintient l'interrogation du « Qui parle ? » en n'y répondant même pas par le fait de maintenir l'interrogation. Répondre par le fait de maintenir l'interrogation donne le repos de l'« être énigmatique et précaire » dans la « vibration fragile » et la « solitude » du mot. Dans le « Qui parle ? » de Nietzsche, ce n'est pas le mot dans sa solitude qui parle mais c'est bien celui qui parle dans sa solitude, non pas seul dans la parole comme coupé du monde mais seul dans son acte même de parole, seul dans son faire face même à l'autre qui l'écoute. Et cette solitude ne répond pas au « Qui parle ? » car elle rend impossible toute ipséité comme toute illéité. Celui qui parle ne parle pas hors de lui, ne parle pas depuis le dehors. D'où parle-t-il alors ? Cette solitude ne répond pas à ce « Où ? » parce qu'elle n'a justement pas de ''vers où''. Ce n'est pas une solitude qui s'adresse à l'autre. La parole fait autre chose que partir et l'autre qui l'écoute fait autre chose que recevoir un venir.

Pour comprendre ce face à face dans ce maintient de l'interrogation (qui n'y répond même pas dans le fait de la maintenir) il nous faut entrer plus précisément dans la pensée nietzschéenne et pour cela nous allons nous aider de cette analyse de Pierre Kaufmann :

Nietzsche a « rompu avec la loi qui est le code de l'Autre. Mais il maintient cet Autre qui est le fondement du sens, et ce fondement il l'installe en son propre lieu : '' Ce qui fait le grand style : devenir maître de son bonheur comme de son malheur ''. Dès lors il a l'Autre en lui-même. Cet Autre est le chameau qui, '' sitôt chargé, se hâte vers le désert, ainsi se hâte-t-il vers son désert ''. Il est aussi, retourné, cette loi avec laquelle je coïncide et qui dit : '' je veux '', l'esprit du lion ; et il est aussi le mouvement même de

715 Opus cité note précédente.

l'altérité, le jeu de la création à partir d'un nouveau commencement ‘’. Et paradoxalement c'est avoir cet Autre en soi-même qui, inlassablement, le destine aux lointains. Le prochain en effet est celui chez lequel ‘’ l'Un va parce qu'il se cherche, l'Autre parce qu'il voudrait s'oublier ‘’. Il est l'Autre dans lequel on s'aliène, le lointain est l'Autre, comme tel il est cet ami qui est l'Autre en mon lieu. »[716] Se chercher et s'oublier sont alors équivalents. Ils sont une même aliénation car ils nous destinent au lointains. Et que sont ces lointains ? Ils sont un *vers où*, une direction à partir de laquelle le soi demeure. Alors, « l'Autre est en mon lieu », il est le pouvoir de ma propre aliénation, un ami qui m'accompagne dans mon aliénation, il est ma geôle. « ‘’ Que l'avenir et la chose la plus lointaine soient pour toi la cause de ton aujourd'hui, en ton ami tu dois aimer le surhomme comme ta raison d'être ’’, cet Autre ‘’ en quoi vous avez à vous créer vous-même un ami et un cœur débordant ‘’ »[717]. Zarathoustra dit : fait de ton ami un surhomme, alors, ta raison d'être ne sera pas un pouvoir mais une force vide de tout pouvoir.

« Mais la distance de soi à soi en elle-même n'est que vide. L'Autre est la loi dans laquelle je me suis donné le pôle de mon être propre, mais il est au-delà. ‘’ Il est terrible de demeurer seul avec le juge et le vengeur de ma propre loi. C'est ainsi qu'une étoile est perceptible dans l'espace vide et dans le souffle glacé de la solitude ‘’. <…> ‘’ Toute parole est trop lente pour moi. Je saute dans ton char, tempête’’. Mais cet Autre se crée de mon lieu, je ne puis donc le laisser se figer. <…> ‘’Je préfère voiler ma face avant d'être reconnu ‘’. Etre reconnu, être par l'Autre signifié, telle en effet est la geôle. Mais ‘’maintenant un marteau frappe cruellement contre cette prison, la pierre vole en éclats. Que m'importe ! ‘’. Car il faut que ‘’ de notre propre incendie surgisse notre propre doctrine ‘’. L'Autre créé sera donc code si l'on veut, mais code d'une parole qui soit acte : ‘’ Pareille au boutoir du sanglier, ma parole doit déchirer le fond de vos âmes. Je veux être pour vous un soc de charrue ‘’. Mais cette parole-là n'épuise pas l'abîme. L'Autre toujours est cet au-delà, qui laisse en-deçà de lui l'insécurité d'un vide. ‘’ Vous n'êtes point des aigles. C'est pourquoi vous n'aurez pas appris le bonheur dans la terreur de l'esprit. Celui qui n'est pas un oiseau, ne doit pas nicher au-dessus des abîmes ‘’. Mais ce vide même, il faut le reprendre en soi. »[718] L'Autre qui nous signifie est pouvoir de *me* signifier, est *ma* geôle. Mais « maintenant un marteau frappe cruellement contre cette prison, la pierre vole en éclat ». Est-ce que l'Autre est en même temps la geôle et le

716 Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1967, p. 62-63 (les citations de Nietzsches sont extraites d' *Ainsi parlait Zarathoustra* signalée ici entre ces guillemets : ‘’).

717 Ibid., p. 63.

marteau ? Car « de notre propre incendie surgit notre doctrine » alors l'Autre serait-il la possibilité de sortir de la geôle comme un vide pour l'envol ? Non, l'Autre n'a pas le pouvoir de la possibilité mais il est un vide de solitude car « la distance de soi à soi en elle-même n'est que vide ». L'Autre n'est pas pris pour un pouvoir si non nous retombons toujours au Soi comme lointain, au Soi comme demeure. L'Autre a la solitude du vide, il est celui qui « laisse en-deçà de lui l'insécurité d'un vide ». L'Autre, sans le pouvoir de me signifier qui ne mène qu'à une altérité figé, est « l'Autre créé », un code mais d'une parole qui soit acte et par cet acte n'épuise pas l'abîme. L'acte n'est plus pouvoir mais force, la force du vide, la force de l'abîme, force tragique pour engendrer son propre espace dans la danse.

« '' Quel est en moi cet inapaisé, cet inapaisable qui veut élever la voix ? Il y a en moi un désir d'amour qui parle lui-même le langage de l'amour ''. Et ce désir nous pouvons dire en outre ce que nous disions déjà d'un certain mode de la parole. Il est expressif dans le pur registre de l'altérité ; et le franchissement de l'espace, l'envol, l'éloignement, transcrivent cette situation de l'Autre à la place même où est le moi, dans l'effondrement des rites où les hommes aliènent leur lecture du bien et du mal. <…> Ce désir donc est expression, il est parole. '' Afin que je parle en paraboles, que je balbutie et que je boite comme les poètes. Et, en vérité, j'ai honte d'être obligé d'être encore poète ''. Et la distance s'engendre de ce mouvement <…> jusqu'en ce point culminant où l'expression pure engendre son propre espace dans la danse. <…> Tel est donc le vent du dégel <…> : la destruction de l'Autre où les hommes fondent leur signification et leur monde. '' Brisez, brisez, oh mes poèmes ! ces vieilles tables de dévotion''. »[719] L'Autre créé est le surhomme et, faire de son ami un surhomme, c'est le faire dans une parole qui soit acte, qui soit « cet inapaisable qui veut élever la voix ».

« '' Là-bas, plus agité que la mer, s'élance notre grand désir ''. Un élan dans le mouvement duquel éclatera l'espace '' où se rencontrent tous les vents comme une ligne de partage, demandant où, de quel côté et vers où '' danser pour ne pas tomber à la renverse. Aussi bien, lui dira son ombre, '' avec toi j'ai perdu la foi en les mots, les valeurs consacrées et les grands noms. Quand le diable change de peau, ne change-t-il pas en même temps de nom ? Car le nom, lui aussi, n'est qu'une peau. Le diable lui-même n'est qu'une peau ''. Avec les vieilles tables chargées de signe, s'effondre l'espace. » Le mot lui-même que cherchait Mallarmé n'est qu'une peau, la peau de l'espace, si le

718 Ibid., p. 63-64.

719 Ibid., p. 64-65.

sentiment de demeure a fait place au *sentiment de l'espace*. L'appel de *l'il y a* sera toujours *mon* appel (sentiment de demeure même hors de soi, du dehors) parce que toujours appel, il n'effondre pas l'espace mais espace l'espace, appelle *l'il y a*. La « désappropriation de soi »[720] qu'annonce Nietzsche dans le n'être pas signifié par l'Autre est la Joie en tant que sagesse tragique. L'Autre ne se donne pas comme un pouvoir mais comme l'effondrement tragique de l'espace où il n'y a pas un espace libre pour soi.

Le point d'interrogation du *penser où ?* est la *parole* en tant que la parole est effondrement de l'espace car l'autre n'est plus le pouvoir de la réponse. Le point d'interrogation du *penser où ?* est *je* parle et *je* ne m'efface pas pour ne pas effacer le corps, *je* plonge corporellement dans la pensée, *j'*effondre l'espace.

Finissons sur ces paroles de Derrida qui sont les derniers mots du film *D'ailleurs, Derrida* de Fatty Safaa [721] : « Je n'ai rencontré personne qui ait été plus heureux que moi et chanceux, euphorique, ivre de jouissance ininterrompue, mais que si je suis resté moi le contre exemple de moi-même, si constamment triste, privé, destitué, déçu, impatient, jaloux, désespéré, et que enfin les deux certitudes ne s'exclues pas, alors comment risquer encore la moindre phrase sans la laisser tomber à terre, en silence, à taire son lexique, à taire sa grammaire et sa géologique. Comment dire autre chose qu'un intérêt si passionné que désabusé pour ces choses, la langue, la littérature, la philosophie, autre chose que l'impossibilité de dire encore, comme je le fais ici, moi, je signe ».

« Penser où ? c'est le corps »

720 « La joie donc est en-deçà du sens, pur sentiment de présence dans l'absence de soi . <…> La joie est amour, et ce qui noue l'amour et la joie, c'est la désappropriation de soi » écrit Pierre Kaufmann un peu plus loin, p. 80-81.

721 Film *D'ailleurs, Derrida* de Safaa Fatty, Ed. Montparnasse, 2008.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION ……
p. 4

CHAPITRE I : TOMBER DANS LE *Où ?* …….
p. 10

1- L'INSPIRATION ……
p. 10

A) Apparition et incarnation ……
p. 13

B) La chair du visible ……
p. 19

C) Le néant ……
p. 27

2- LE TEMPS, L'ESPACE, L'OUVERT ET LE *Où ?* …….
p. 35

A) Kant et l'a priori ……
p. 39

B) L'espace et le temps dans la physique quantique …….
p. 46

C) Le chaos ……
p. 62

D) L'ouvert ; Le *où ?* et son point d'interrogation …….
p.73

CHAPITRE II : L'EVENEMENT ET LE *Où ?* …….
p.86

1- LA CREATION …….
p.86

A) Le sublime …….
p.90

B) La géopoétique ……
p.110

1) L'inhumain …….
p.115
2)L'in-création …….
p.156
3)Immobilité a)solitude p.126, b)silence p.137 c)la mort p.145 d)les mots p.159
p.126
4) L'autre n'est pas un autre ……
p.164
C) L'intemporel …….
p.174

2- L'IL Y A ……..
p.201

A) La donation ……..
p.201
1)Le don , l'accueil et l'autre : la question du départ ……...
p.201
2)La séparation ……..
p.207
3)« Désinsertion de l'espace » ……..
p.209
4) L'autre du départ ……..
p.214
B) La demeure ……..
p.222

C) L'eternel retour ……...
p.239
1)Plus de *vers où*. ……...
p.239
2)La finitude et le désespoir ……..
p.252
3)L'énigme, la parole, le faux a)Superficielle profondeur p.263
p.263
b)La manière p.269 c)La parole p.275 d)La parole et la connaissance p.277
4) La jouissance tragique, le chemin, la marche ……
p.287

CONCLUSION ……
p.298

Table des matières …….. ….
p.305

DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

délivré par

Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque :

THESE

(Esthétique et Science de l'Art)

pour obtenir le grade de

DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Formation doctorale : Langues, Lettres et Arts

Présentée et soutenue publiquement

Par

VIGROUX Marilène, Maria, Odile

le 7 décembre 2011

TITRE :

L'ESTHETIQUE DU *OÙ ?*

Sur le sentiment de l'espace

ICONOGRAPHIE, ANNEXE, BIBLIOGRAPHIE

Directeur de thèse :

CHAREYRE-MEJAN Alain

Jury :

M. SALIGNON Bernard, Professeur à l'Université de Montpellier III
M. LAFARGUE Bernard, Professeur à l'Université de Bordeaux III
M. CHAREYRE-MEJAN Alain, Professeur à l'Université de Provence I

ICONOGRAPHIE

Figure 1 et 2 : Paul-Arman Gette ; La diversité des sources ou de l'optique à l'haptique Fontchaude.

Figure 3 et 4: Paul-Arman Gette ; La diversité des sources ou de l'optique à l'haptique.

La fougère charmante « Pour y voir les cheveux de la déesse de l'amour, mon cher Linné avait l'imagination fertile, mais il est vrai que ces feuilles triangulaires qui ornent les suintements moussus me plaisent beaucoup ».

Adiantaceae

***Adiantum capillus-veneris* L.**

Capillaire ou Cheveux de Vénus – Maidenhair

Grottes humides, sources et suintements moussus

S. Europe, Pantropicale

Figure 5 et 6 : Paul-Arman Gette ; La diversité des sources ou de l'optique à l'haptique.

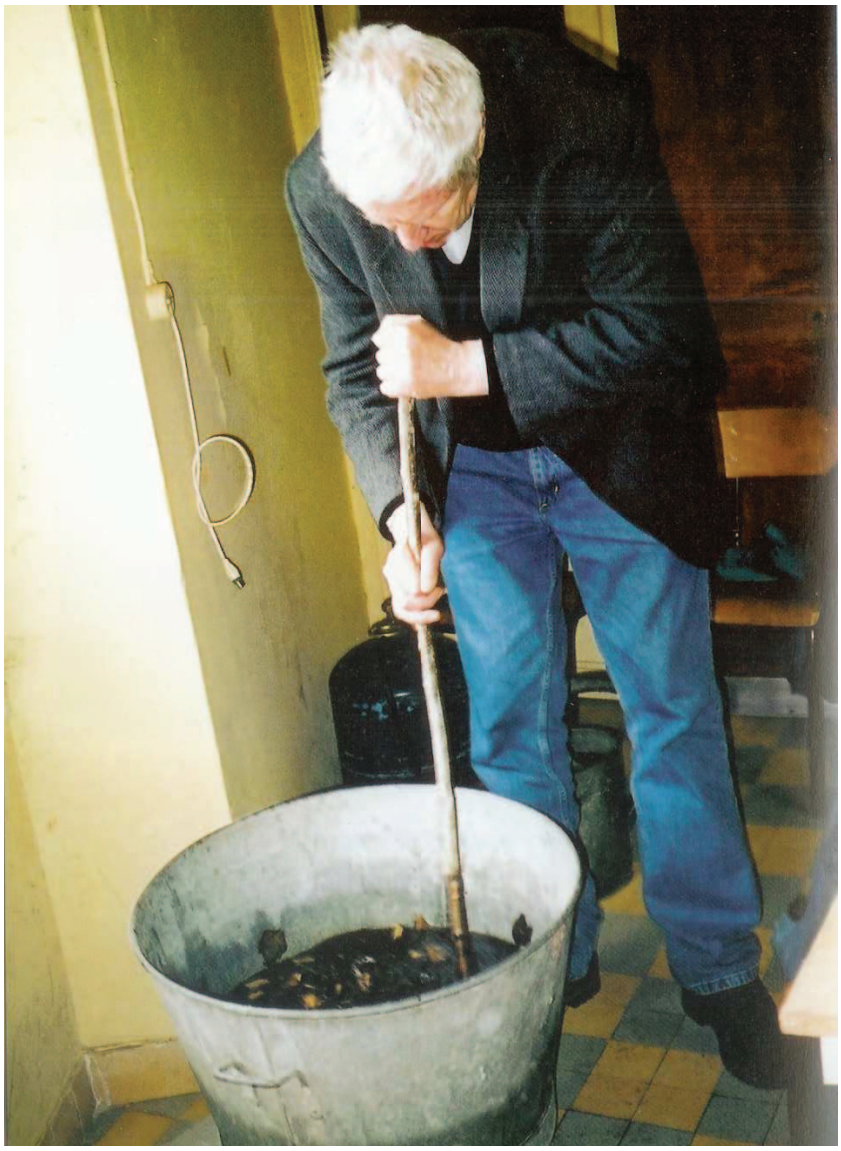
Les beaux modèles « Emma (en haut), Pauline (en bas) ont tout de suite compris qu'elles étaient en harmonie avec cette parure des sources.

Figure 7 : Paul-Arman Gette ; De l'immobilité du voyage.

Est-ce le sang d'Actéon cet éclogite philibertin ?

Figure 8 : Découpage des rhizomes, les bons cette fois.

Figure 9 : Préparation de la décoction porteuse de mes espoirs.



Et immersion du tissu.

Figure 10 : Le tissu de la robe sort du bain

Figure 11 : Paul-Armand Gette : La diversité des sources ou De l'optique à l'haptique.

La révélation inattendue

Emma, vous êtes le plus joli ‘’fantôme’’ qui existe au monde.

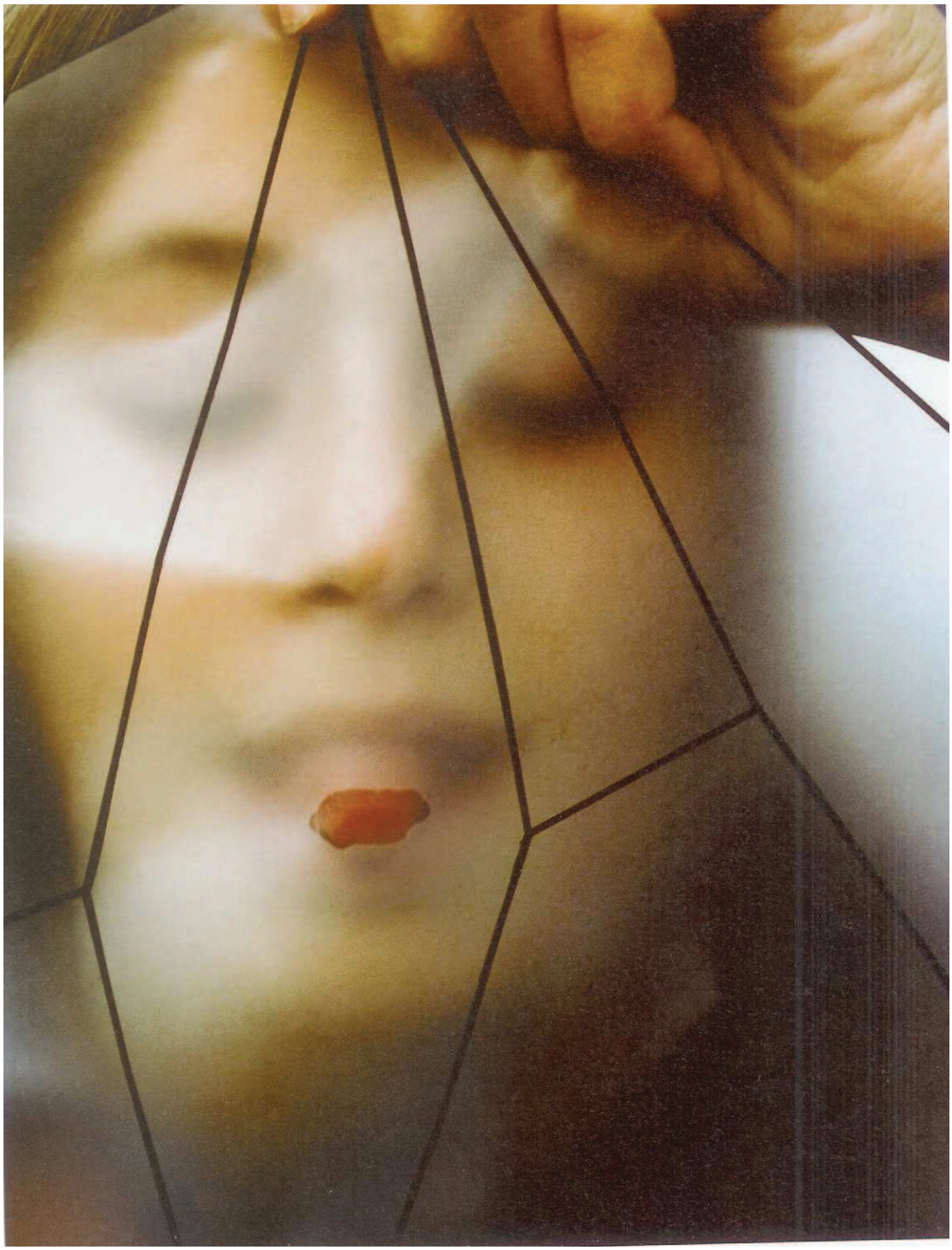


Figure 12 et 13 : Paul-Armand Gette : Les Mythologies Apprivoisées

Capucine

Figure 14 : Paul-Armand Gette : De l'immobilité du voyage

Métamorphose !

Figure 15 : Le dévoilement.

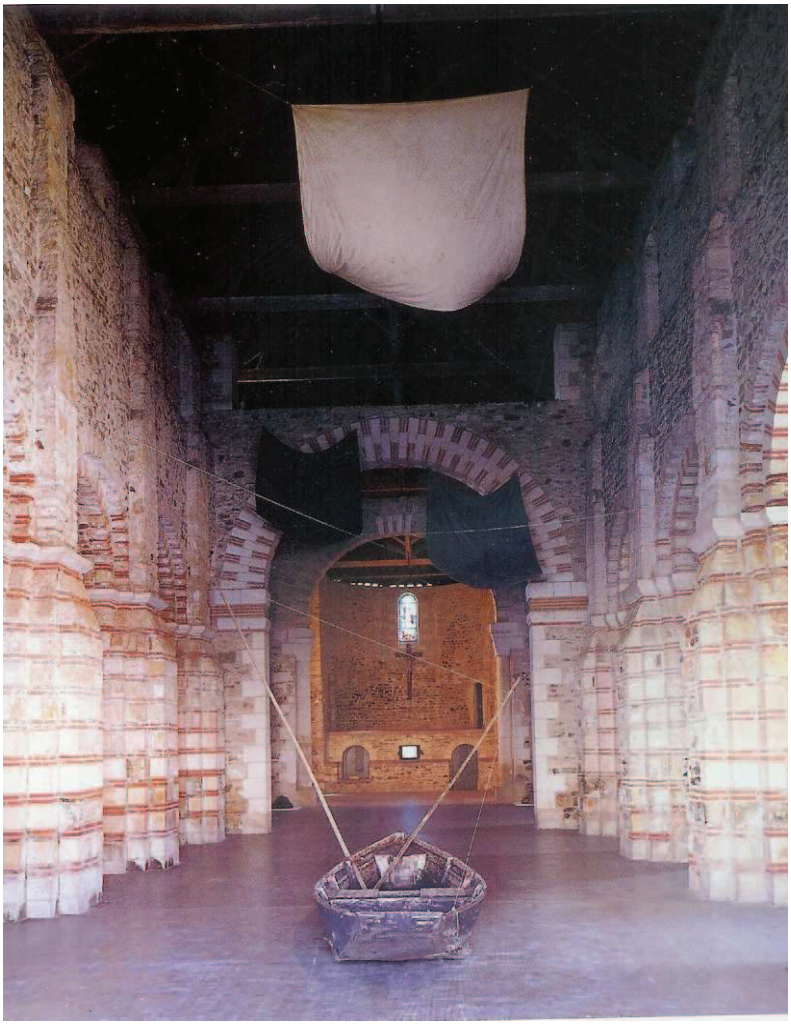


Figure 16 : Le Caravage : Méduse

Figure 17 : Bruce Nauman : Going Around The Corner Piece.

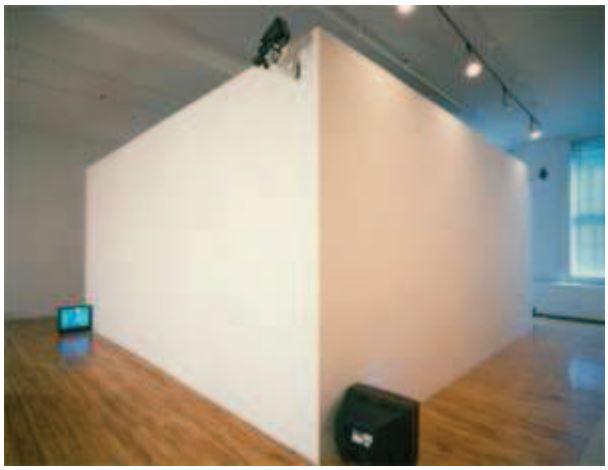


Figure 18: Herman de Vries : Sanctuaire de münster, végétation de la première année.

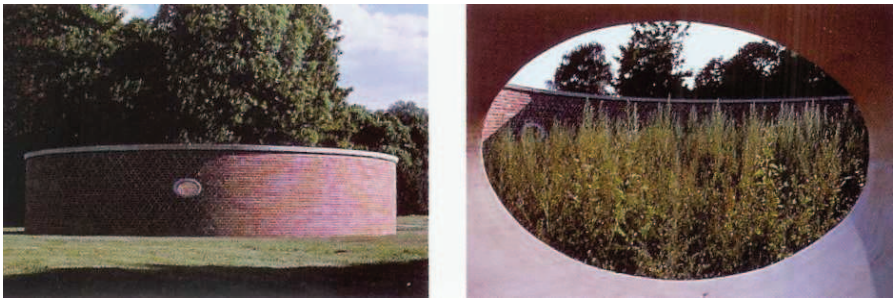


Figure 19 : Sanctuaire de stuttgart.

Figure 20 : Herman de Vries : Les choses mêmes
extrait du journal de digne, les terres.

Figure 21 : from earth, pays de cézanne

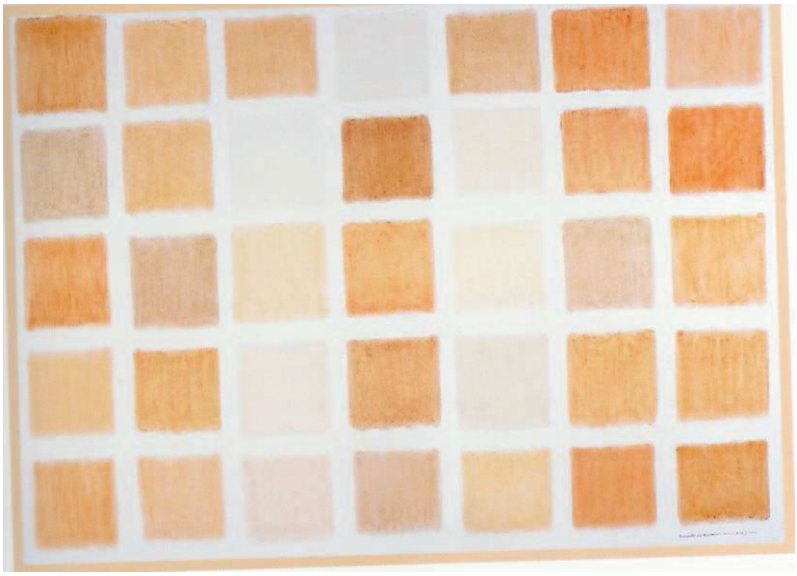


Figure 22 : détail de la phrase de Gassendi sur un bloc de pierre éboulé
le long du sentier d'accès au sanctuaire de roche-rousse.

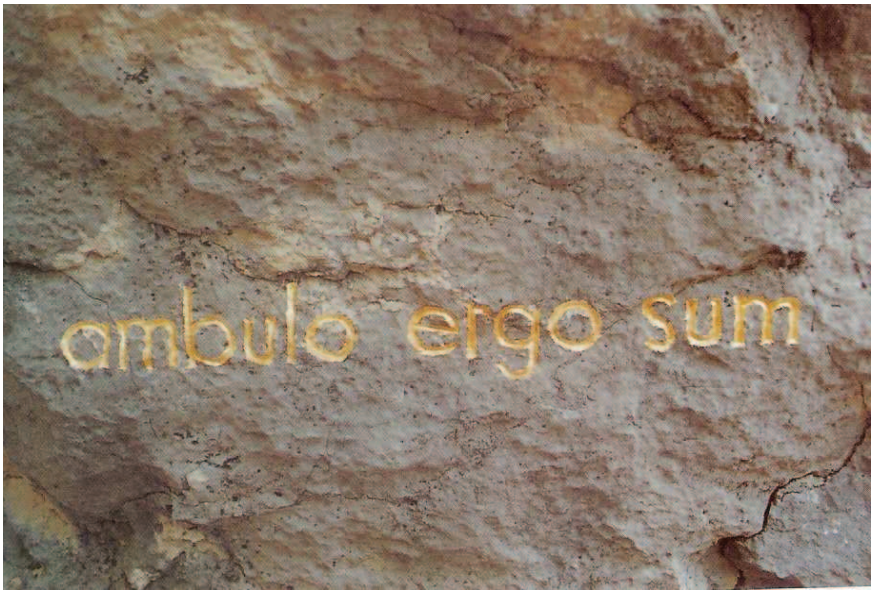


Figure 23 : Photographies prises sur le sentier puis dans le sanctuaire de roche-rousse.

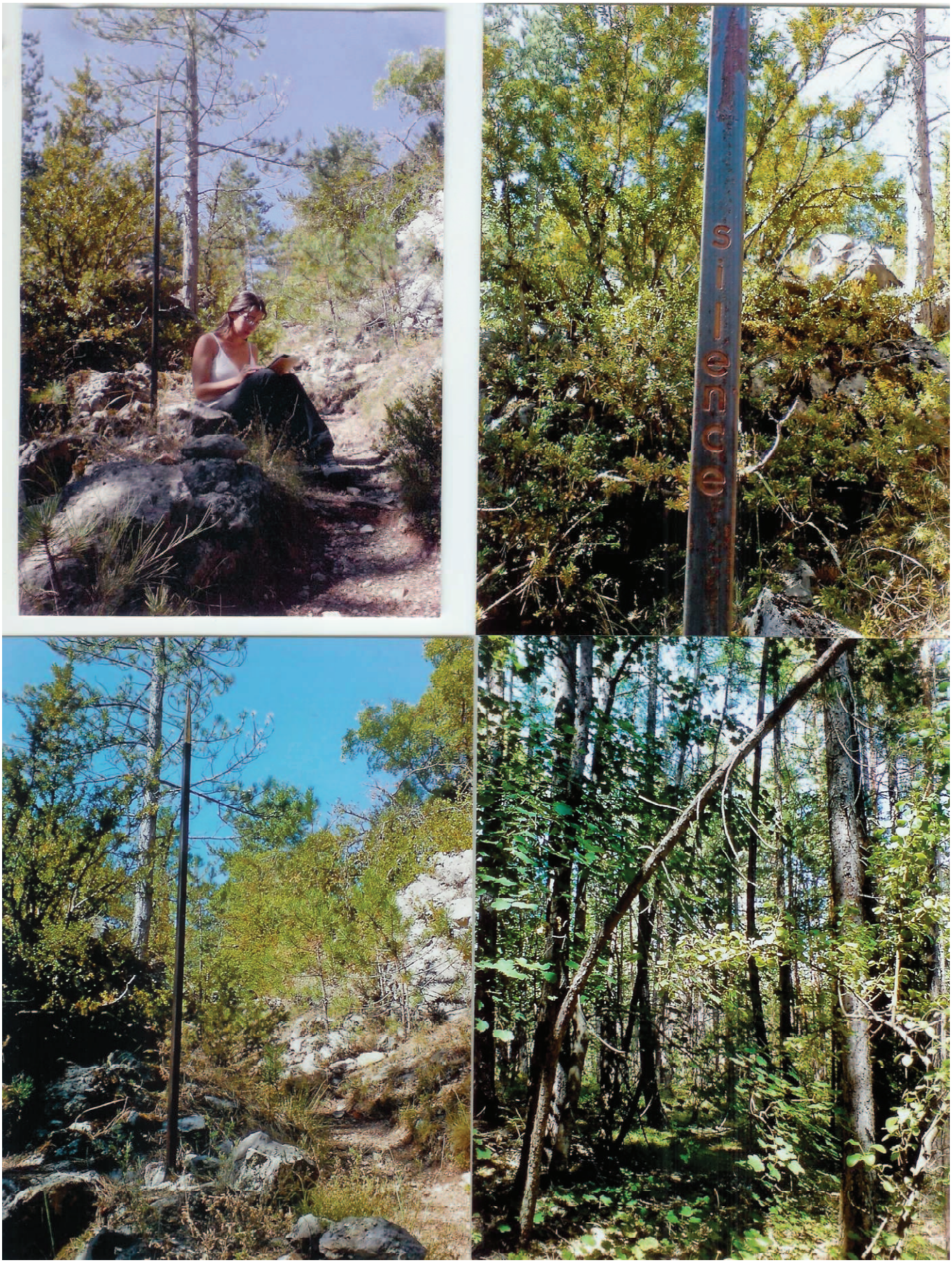


Figure 24 : Giuseppe Penone : Paupière

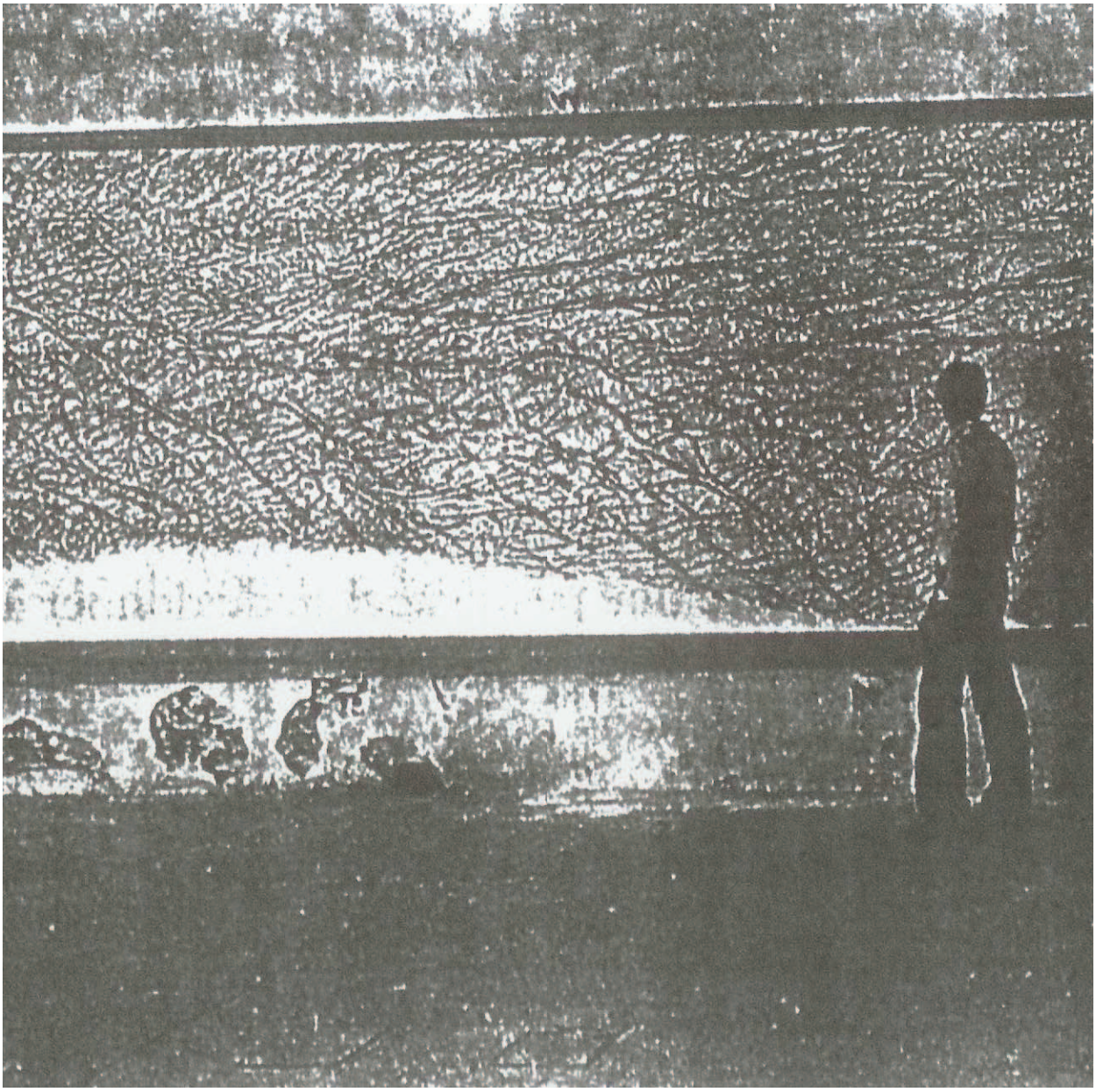


Figure 25 : Bois sacrés de Vajra et de Pashu Patinath (Népal)

Figure 26 : Promenade sur les rives de la Bléone à Digne les bains.

Figure 27 : Paul-Armand Gette ''Réflexion sur la sculpture''

(Deux blocs/sculptures (au premier plan h.230cm L.260cm l.150cm, au deuxième plan h.110cm L.140cm l.105cm) en brèche volcanique Voutré, Château de Brailleul.

Figure 28 : Installation d'un bloc/sculpture et d'un

0m, sur la pelouse devant Christchurch Mansion, Ipswich.

Figure 29 : Proposition pour le parc de sculpture

de Vassivière-en-Limousin, 1991

Figure 30 : Bloc/sculpture, Jardin de l'A.C.B.,

Bar-le-Duc.

Figure 31 : Ensemble de 0 m. (du château à la statue de l'Hercule) et remise d'un badge 0 m. aux visiteurs, Parc de Kassel.

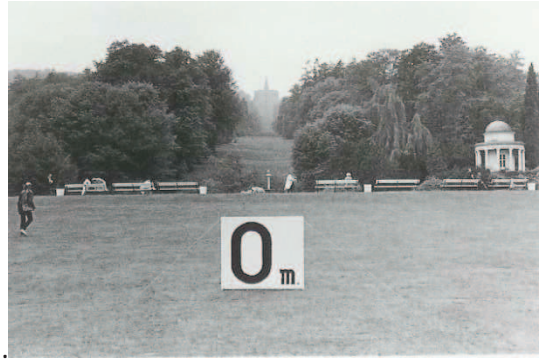


Figure 32 : ‘’L’Ornement’’, 1993, Bloc/sculpture en trachyandésite de Volvic 105× 145 × 140 cm, Cour de l’Hôtel de Chazerat, Clermont-Ferrand.

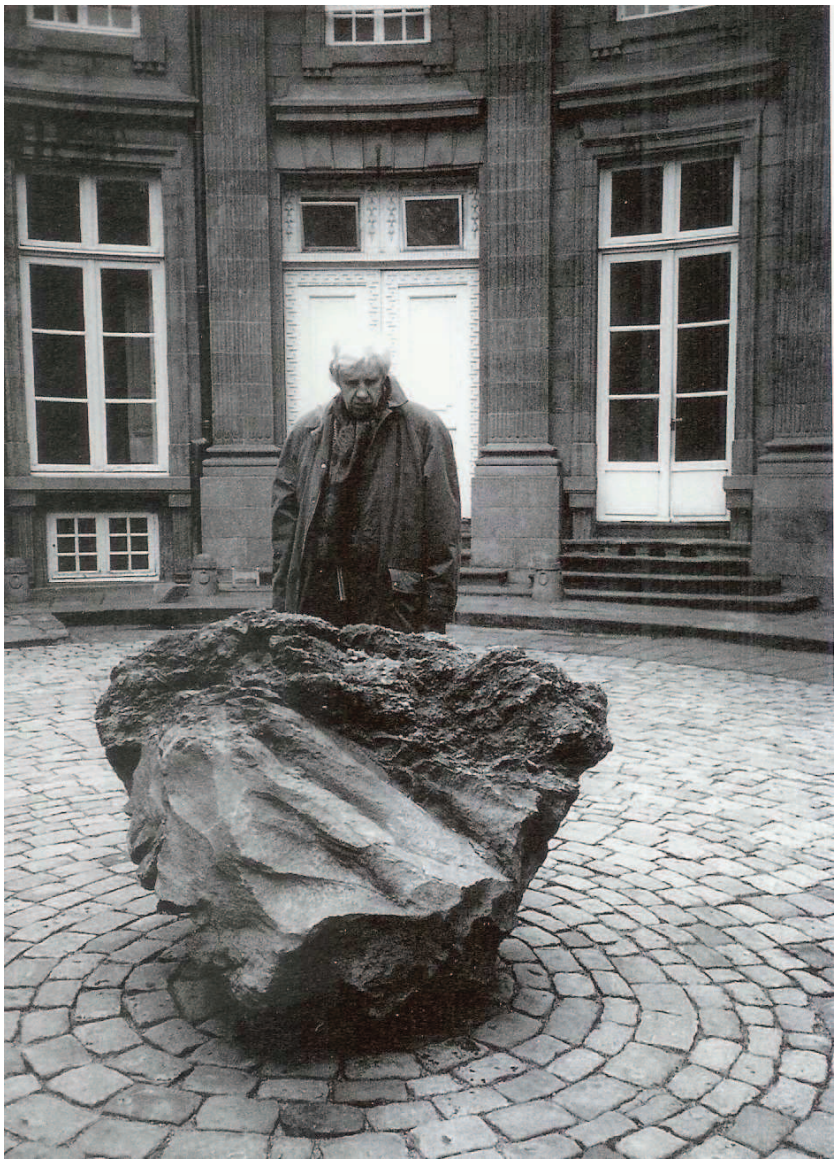


Figure 33 : Joann Sfar : Le chat du rabbin II, Le Malka des lions.

Figure 34 : Paul-Armand Gette : *De quelques nymphes et imago*, Collection d'insectes, planche 1 : Papillons.

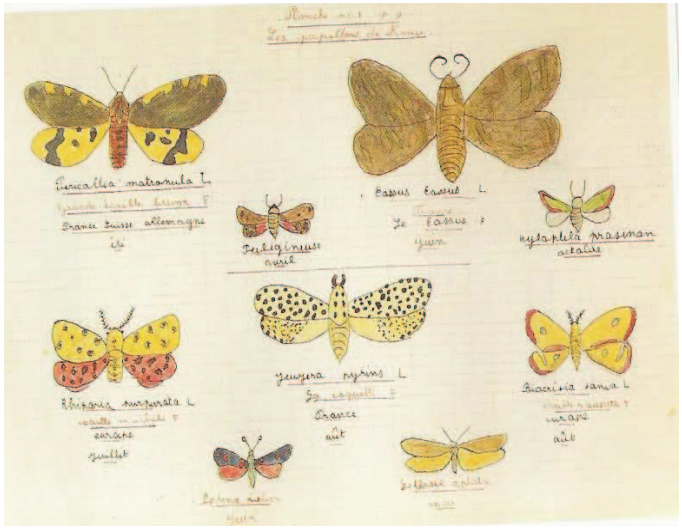


Figure 35 : ''Rubia prergrina L.''. Etiquetage dans le forêt du Creset. Cente d'Art.

Figure 36 : Herman de Vries : Cabinet botanique en l’honneur du docteur honnorat.

Figure 37 : Henri Michaux : Encres.

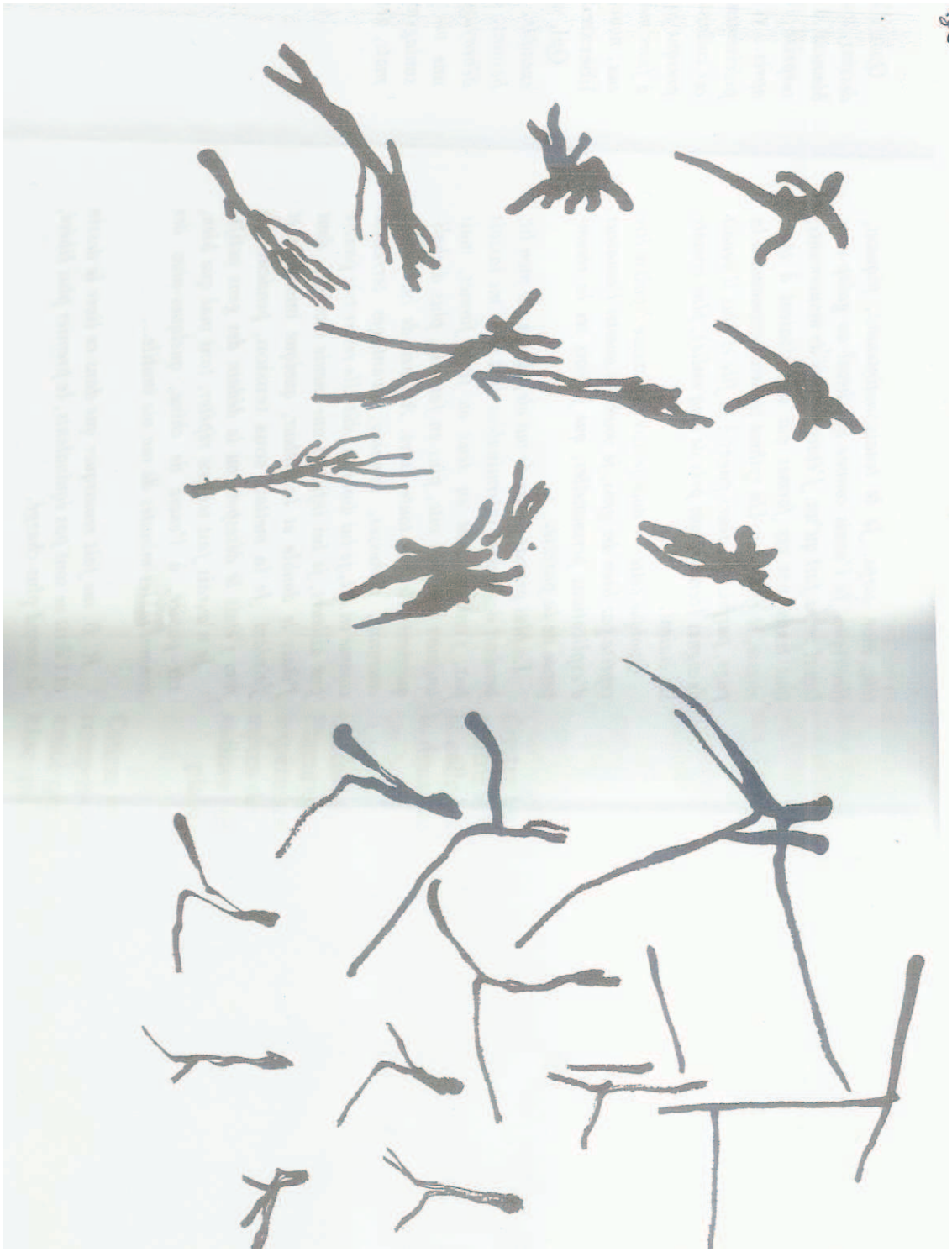


Figure 38 : Photographies du Ballet Empty Moves de E. Preljocaj

Figure 39 : Civa d'Ellora, Caverne des Avatars.

Figure 40 : Paul-Armand Gette : Zéro mètre.

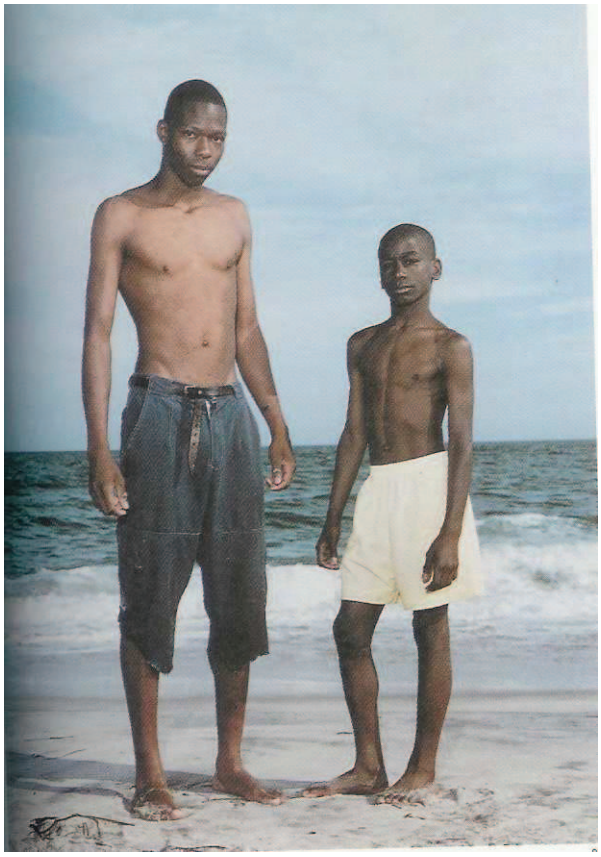
0 m. – ‘’Le début du paysage’’, 1991, verre et acier (h. 150cm L. 50cm l. 40cm).
Col de la Furka, Suisse.

‘’La plage’’, Malmö, 1974.

Figure 41 : Dominique Fourcade, Mathilde Monnier et Isabelle Waternaux : WM

Figure 42 : Roloand Fischer : Série ‘’Los Angeles’’, 1991, Photographies couleur, 141 X 162 cm.

Figure 43 : Rineke Dijkstra : Série ‘’Beaches’’, 1992-1996.



II

Je me rappelle une de ces figures, abondantes en détails, que nous dicte l'insomnie.

C'était chez Cameline, à la campagne. Au coin d'une feuille de buvard rose, une femme avec un grand œil et une oreille ronde.

Un an plus tard, je retrouvais ma chambre et le profil. Je ne pus résister à la surcharge d'une balafre, d'une tache, d'une ride et d'une poche sous l'œil. J'en conçus, le lendemain matin, le remords d'une sorte de crime, comme si, magiquement, distraitement il m'eût été possible de vieillir une jeune maîtresse.

Sitôt une figure inscrite, nous en devenons responsables, ayant le droit de la supprimer si elle nous déplaît et si elle nous plaît d'en prendre soin.

L'Eugène, le premier Eugène, « l'envoyé des Eugènes », me fascina. Il tenait du priodonte, des larves, de la cornue, de la courbe d'Aor, de l'orbe, du gyroscope orné de murmure. Je ne le baptisai pas. « Tiens, dis-je, un Eugène ! », comme ces nègres s'écriant : « Christophe Colomb ! » et qui ajoutent : « Nous sommes découverts ».

Les Eugènes me transmirent leur nom comme ils m'avaient envoyé le schéma d'une silhouette équivalant à leur masse informe.

Toujours est-il qu'un Eugène était là, sans que je me souvinsse de l'avoir jamais dessiné, debout, l'œil fixe, la bouche sournoise, la manche courte.

La chevelure m'intrigue encore. On m'affirme que c'est une légère plaque métallique, roulée à la base ; mais ces apparences importent peu. À ce compte un vif étonnement j'aurais eu, de leur costume au nôtre si pareil. Je répète que cela n'a pas d'importance, n'a qu'une importance secondaire. Tout de suite j'ai réalisé que ce bonhomme à la plume était, par rapport à l'infini, le nombre, l'oursin d'or qui représente les étoiles, un signe conventionnel.

J'éprouvai le soulagement, atroce, d'un faible qui se trouve une bonne fois nez à nez avec son ennemi.

Or, au lieu que, mi-riant, mi-inquiet, j'inventai (je crus inventer) tout des Mortimer, et aussi leur nom qui ne cache rien, sinon que le mot « mort » s'y incruste, je n'inventai rien des Eugènes. Ils continuaient à s'imposer par escouades. Les personnes qui m'entouraient virent que j'en étais à peine responsable. Ils les regardaient descendre par ma plume, comme dans ces baromètres anéroïdes qui ressentent l'orage et qui en inscrivent l'Alpe.

Bientôt les Eugènes me devinrent une pierre de touche de la sensibilité. Il suffisait de les mettre en face du patient et d'attendre. Expérience décisive. Les personnes fermées au miracle ne m'intéressent pas. Toujours elles seront inaptes à aimer ce que j'aime ou du moins à l'aimer pareillement.

J'appris peu à peu que les Eugènes désirent un *s* au pluriel, à la persistance avec laquelle dix fois je recommençai de suite ce que nous crûmes d'abord être une faute d'orthographe.

J'avais donc reçu, sinon l'ordre, du moins *la manie* de sortir l'Eugène du buvard où je le voyais aussi plastique et aussi

indéchiffrable qu'un hiéroglyphe qui représente un crocodile et qui raconte une bataille. Je le considérais, ne cherchant même plus les raisons de sa force. Je m'accoutumais docilement à lui.

Mes recherches pour le délivrer de sa prison plate !

Je ne me rappelle pas m'être dit : « Ce serait amusant de dessiner toutes ses poses possibles », mais bien : « Il faut combiner pour cet Eugène une évasion relative. »

Comme je suis poète, je dessine mal. Je connus les surprises du premier homme qui découvrit le trois-quarts sans le faire exprès.

Imagine, à la faveur d'une ligne maladroite, *pour la première fois*, un bonhomme qui marche vers l'intérieur de la chambre.

La manière dont l'Eugène me communiqua sa volonté de se mouvoir dans trois dimensions me revient à la mémoire aussi précise que cette nuit de septembre. À force de la regarder et d'être suivi par son petit œil, je m'aperçus que deux lignes près de la courbe du nez et à l'occiput, l'une que Ramsès eût prise pour une tache et l'autre pour une crosse, n'attendaient, afin de mettre en relief le nez et les cheveux, qu'une ligne de retouche. La première était l'angle d'une section courbe du nez ; l'autre, l'arête, pour ainsi dire, d'un parchemin roulé à demi.

Il ne me restait plus qu'à suivre l'exemple. Après le nez et les cheveux vinrent la joue, la bouche, le col, la cravate, le ventre, les jambes et les petites bottines absurdes. Bientôt il y eut partout des Eugènes et aucun d'eux n'étant jamais identique, je les supposai un et innombrables, comme le zéro, collier du néant.

Avais-je déjà vu quelque chose que les Eugènes me rappelassent ? Je croyais saisir, perdre et ressaisir, montant et replongeant comme un ludion dans l'élément de la pensée, une circonstance analogue à celle de leur naissance terrestre, un vague rapport ancien entre ce buvard et un autre buvard, entre le moi de ce geste et un autre moi jumeau que je ne pouvais atteindre.

J'ai connu plus tard que c'était une farce des femmes Eugènes. Faire imaginer tout à coup, dans l'espace d'un millième de seconde, avoir vu déjà ou entendu ailleurs et dans les mêmes circonstances un spectacle ou une phrase qui frappe notre œil et notre oreille.

Les femmes Eugènes chatouillent les neurones de la mémoire un peu avant que l'image ou les sons touchent les sens, et l'imbroglio provoque ce déséquilibre qui nous fait nous souvenir d'une perception, à l'instant même où elle nous parvient, comme une chose ancienne et déjà morte.

Je vous vois sourire, Axonge. Que répondre à votre gravité savante ?

Là où un mur oblige les philosophes et les savants à des haltes méticuleuses débute le poète.

La science ne sert qu'à vérifier les découvertes de l'instinct.

Je voudrais vous citer deux phrases. Elles me furent dites par H. Poincaré quelques jours avant sa mort. J'étais bien jeune et je l'avais rencontré chez Alysse. Voici la première : « Pourquoi seriez-vous timide ? C'est à moi de l'être. Votre jeunesse et la poésie sont deux privilèges. Le hasard d'une rime sort parfois un système de l'ombre, et la gaîté attrape le mystère au vol. » La seconde était mieux :

« Oui, oui, dit cet homme intègre, je devine. Vous voudriez savoir où nous en sommes avec l'inconnu. Chaque jour apporte un prodige dans nos laboratoires, mais la responsabilité nous oblige au silence professionnel. Je vois des choses, je vois des choses... (Et il retira son binocle.) La foi qu'on nous porte ne peut se nourrir que de certitude. L'inconnu !... »

J'entends le samovar et un bateau-mouche sur la Seine.

« Il est par rapport à nous, à l'heure actuelle, comme pour des mineurs creusant une galerie, le choc sourd, les premiers coups de pioche des mineurs qui viennent à leur rencontre. »

Avouez, Axonge, ce n'est pas mal ? Du reste, il en est mort. *ON* l'a fait mourir : la police de l'inconnu.

Mais je m'écarte ; où en étais-je ? Ah ! oui, votre sourire après l'hypothèse du jeu des femmes Eugènes, ce qui motive (ayons de l'ordre) un éclaircissement sur leur apparition.

Comment les femmes Eugènes apparurent ? Un soir, et d'elles-mêmes, sur une page où vagabondait ma main morte.

Vous devez connaître, Persicaire, la petite aube, les charrettes de légumes place de la Concorde. On rentre chez soi. L'effort de se déshabiller et de se mettre au lit, on le retarde. Il est au-dessus des forces. À vrai dire, je ne vis la chose que le lendemain, parmi des griffonnages. Molle et grave, une des femmes se trouvait confondue avec un Eugène. Le départ du trait de plume dont elle était faite lui sortait des côtes.

Je dessinai le couple.

Puis une troupe.

Puis l'album.

Calque de l'envoyé des Eugènes et de la première femme Eugène.

C'EST *NORD* QUI CONTIENT LES PLEURS

1. L'histoire se passe à Bondy-*Nord*.
2. Loin.
3. Loin comment ?
4. A plus d'une heure par l'autobus, le métro, le train et l'autobus.
5. On peut s'y rendre par la route. Mais Thomas n'a pas de voiture. De toute façon, il ne conduit pas. Un acte de résistance.
6. Mais dites-moi, Tommy, ne louez-vous pas un studio, là-bas ?
7. Onze étages sans terrasse et vue sur l'autoroute. Un observatoire superbe, un superbe observatoire, dirait K., et il aurait raison.
8. Ici, on se sent loin de tout. Très loin de tout.

9. Vous voulez dire loin d'ailleurs ou loin d'ici ?

10. De cette sensation, les camions sont peut-être la cause. Les camions et les voitures qui filent sur l'autoroute, à toute vitesse. Nuit et jour, ils ne font que passer.

11. La lenteur et le silence d'une péniche laissent celui qui la regarde s'éloigner en proie à un sentiment d'abandon encore plus tenace.

12. (Ça c'est du Hocquard ! Genre *Allée de poivriers en Californie*.)

13. Bien vu, Tom ! Bref, nous avons affaire à un nulle part, coincé entre deux frontières qui se coupent à angle droit : un canal et une autoroute.

14. Un angle mort, formé par deux lignes droites et passantes : la ligne d'eau et la ligne de bruit.

15. Un endroit assez puissant, m'avait dit Vénus Tiziano.

16. Un endroit d'une puissante nullité.

17. Et d'une nullité très bruyante. Vous n'insisterez jamais assez sur le bruit.

18. (Vous savez, m'a un jour dit mon voisin du dessous, on s'habitue.

19. C'est bien là qu'est le problème, ai-je pensé. On s'habitue.)

20. C'est comme ça que j'ai vu l'endroit, la première fois. C'est comme ça que je continue à le voir.

21. C'est ainsi que tu le vois, mais comment est-ce que tu ne le vois pas ?

22. Le plus pointilleux des observateurs ne voit jamais les choses que telles qu'il les voit, c'est-à-dire telles qu'il a appris à les voir, c'est-à-dire telles que tout le monde les voit, puisque tout le monde à appris à voir de la même façon.

23. Sinon, tout le monde pourrait-il regarder la télévision ?

24. Et cela indépendamment des opinions que les uns et les autres peuvent avoir sur ce qu'ils voient. Aucune opinion n'a jamais changé le regard de quelqu'un. Aucune opinion n'a jamais changé le regard de personne.

25. C'est pourquoi discuter est vain.

26. Si on veut voir, il faut se déshabituer à voir.

27. Pour répondre à la question : « Comment est-ce que je ne vois pas Bondy-*Nord* ? », il faut désapprendre à voir.

28. Didi, le fils de Wang, dans *Le Lotus bleu*, expliquait à Tintin : « Il faut trouver la voie. Je vais d'abord vous couper la tête. Ensuite vous connaîtrez la vérité. »

29. Dans *Vivre avec les choses comme elles existent*, Louis Zukofsky disait : « L'objet *est*. Mais alors, qu'est-ce que les objets *ne sont pas* ? »

30. Bondy-*Nord* est. Mais alors, qu'est-ce que Bondy-*Nord* n'est pas ?

31. Bondy-*Nord* n'est pas une palmeraie.

32. D'une certaine manière, je viens d'introduire des palmiers à Bondy.

33. D'un seul coup, d'un seul. Comme dans un rêve ou comme on photographie.

34. Pour voir des palmiers à Bondy, il faut déjà en avoir vu ailleurs.

35. Oui. Comme les ours blancs.

36. C'est-à-dire, Véronique, qu'il nous faut inventer d'autres *façons de voir.*

37. Autrement dit, il faut donner une chance à cette nullité.

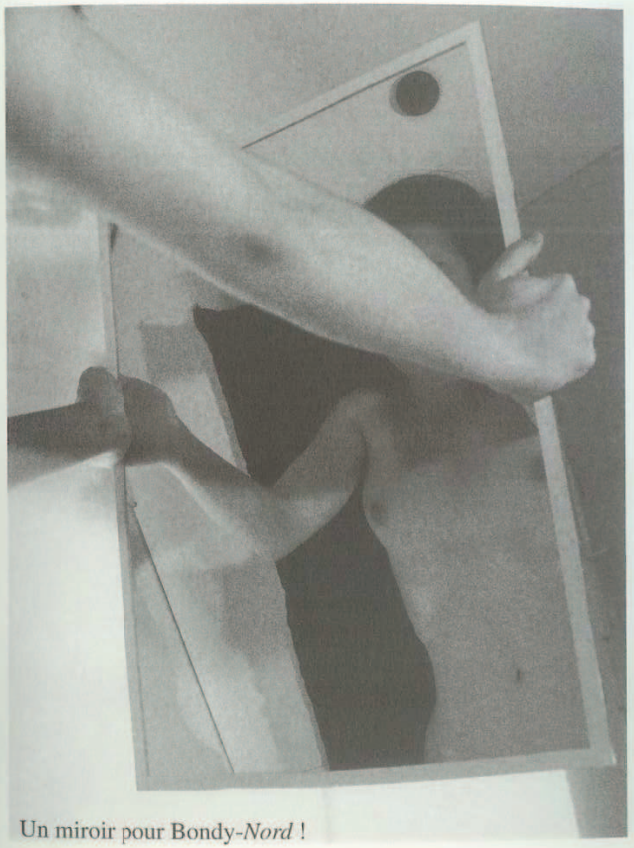
38. La chance d'une représentation.

39. (C'est pour cela que vous êtes engagé, cher M. Möbius.)

4O. Rendez-vous compte! Il n'existe même pas une carte postale de Bondy-*Nord*. Pas même une pauvre carte postale représentant cette demi-ville.

41. Vision nulle. Ce n'est pas du mépris, ça ?

42. Nous, Véronique, on fera des cartes postales. Tu veux ?



43. Un miroir pour Bondy-*Nord* !

La scène dans l'obscurité à part

BOUCHE, *vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité. Microphone invisible.*

AUDITEUR, *vers l'avant-scène côté jardin, haute silhouette, sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long, debout sur un podium invisible haut d'un mètre et demi environ, figée d'un bout à l'autre à part quatre gestes brefs aux endroits indiqués (voir note). Seule l'attitude indique l'attention braquée en diagonale sur* BOUCHE *à travers la scène.*

En même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau. La salle éteinte la voix continue de même, dix secondes. Avec le lever du rideau improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l'attention suffisante, au texte proprement dit, à savoir :

moi

disant... rien en elle qui bouge... à ce qu'elle sent... seules les paupières... faut croire... temps en temps... faire le noir... réflexe comme on dit... aucune sensation d'aucune sorte... mais les paupières... même temps normal... qui les sent ?... s'ouvrant... se fermant... s'ouvrant... se fermant... toute cette humeur... mais le cerveau toujours... toujours suffisamment... ça oui alors !... à ce stade... en état... état de marche... pour en douter... même de ça... car ce matin-là d'avril... ainsi qu'il raisonne... ce matin-là d'avril... elle fixant de l'œil... une lointaine clochette... tout en lui courant sus... la fixant de l'œil... pour pas qu'elle lui échappe... ne voilà-t-il pas que tout s'éteint... de soi-même... toute cette clarté... sans aucun... aucun... de sa part... ainsi de suite... à l'avenant... vaines spéculations... et pas un bruit... doux silence de tombe... quand soudain elle — ... quoi ?... le bourdon ?... oui... silence de tombe à part le bourdon... soi-disant... quand soudain elle sent venir des — ... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et deuxième geste*)... sent venir des... des mots... imaginez !... des mots !... une voix que d'abord... elle ne reconnaît pas... depuis le temps... puis finalement doit avouer...

la sienne... nulle autre que la sienne... certaines voyelles... jamais entendues ailleurs... que dans sa bouche à elle... tel point que les gens... lui béaient au nez... de stupeur... les rares occasions... deux trois fois l'an... toujours l'hiver allez savoir pourquoi... et maintenant ce flot... continu... elle qui n'avait jamais... au contraire... pratiquement muette... toute sa vie... à se demander comment... quel miracle... elle avait pu survivre... même faisant ses courses... sortie faire ses courses... foule des chalands... supermarché... tout inscrit sur un bout de papier... vieux cabas noir... puis attendre... plantée là... tout le temps qu'il faut... milieu de la cohue... immobile... les yeux dans le vide... bouche bée comme d'habitude... qu'on vienne le lui remettre... le cabas... dans la main... puis payer et partir... pas seulement merci... à se demander quel miracle... et maintenant ce flot... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez ! aucune idée de ce qu'elle raconte !... si bien que la voilà... essayant de se faire accroire... qu'elle n'est point à elle... point sa voix à elle... et y serait sans doute arrivée... le fallait à tout prix... y était presque... au bout de

quels efforts... quand soudain elle sent... peu à peu elle sent... ses lèvres remuer... imaginez !... ses lèvres remuer !... comme jusque-là bien sûr pas question... et pas que les lèvres... les joues... la mâchoire... toute la face... toutes ces — ... quoi ?... la langue ?... oui... la langue dans la bouche... toutes ces contorsions sans lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles... si bien que non seulement elle doit... elle doit non seulement... renoncer... la reconnaître pour sienne... la voix pour sienne... mais avec ça encore une... encore une idée... effrayante... oh bien après... brusque illumination... encore plus effrayante si possible... que la sensation revient... imaginez !... la sensation revient !... partant du haut... puis gagnant vers le bas... la machine tout entière... mais non... au moins ça... que la bouche... la face... jusque-là... ha !... jusque-là... puis se disant... oh bien après... brusque illumination... ça ne peut pas durer... tout ça... tout ça... flot continu... la lutte pour saisir... en tirer quelque chose... et ses propres pensées... en tirer quelque chose... tout ça en

— ... quoi ?... le bourdon ?... oui... tout le temps le bourdon... soi-disant... tout ça ensemble... imaginez !... tout le corps comme en allé... rien que la face... bouche... lèvres... joues... mâchoire... pas une — ... quoi ?... langue ?... oui... bouche... lèvres... joues... mâchoire... langue... pas une seconde de répit... bouche en feu... flot de paroles... dans l'oreille... pratiquement dans l'oreille... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez !... aucune idée de ce qu'elle raconte !... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d'avant... un instant !... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter... imaginez !... ne peut arrêter le flot... et le cerveau plus qu'une prière... là quelque part une prière... à la bouche pour qu'elle arrête... un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... comme si elle n'entendait pas... la bouche... ou ne pouvait pas... pas une seconde... comme folle... la bouche devenue folle... tout ça ensemble... la lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin... ou dans

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

AGAMBEN Giorgio. *Enfance et histoire* (1989). Petite Bibliothèque Payot, 2000.
ALEXANDRE Michel. *Lecture de Kant* (1961). P.U.F. Epiméthée, 1978.
ARISTOTE. *Poétique* (IVème siècle av. J-C). Livre de Poche n°6734, 1998.
AUERBACH Erich. *Figura* (1944). L'extrême contemporain- Belin, 1993.
AURELE Marc. *Pensées pour moi-même* (IIème siècle). G.F. Flammarion, 1992.
BAUDELAIRE Charles. *Curiosités esthétiques*. Salon de 1859, *Le Paysage*, Œuvres, Editions La Pléiade, 1956.
BECKETT Samuel. *Cap au Pire* (1982). Editions de Minuit, 1991.
BECKETT Samuel. *En attendant Godot* (1952). Editions de Minuit, 2005.
BECKETT Samuel. *Fin de partie* (1957). Editions de Minuit, 2004.
BECKETT Samuel. *L'innommable.* (1953) Editions de Minuit, 2004.
BECKETT Samuel. *Oh les beaux jours* (1963-1974). Editions de Minuit, 2004.
BECKETT Samuel. *Pas moi* (1963-1974). Editions de Minuit, 2004.
BECKETT Samuel. *Watt.* (1968) Editions de Minuit, 2007.
BERGSON Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1927). P.U.F. Quadrige, 1982.
BLANCHOT Maurice. *L'espace littéraire* (1955). Folio Essais n°89, 2000.
BLANCHOT Maurice. *L'instant de ma mort*. Fata Morgana, 1994.
CAGE John. *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*. (1976) L'Herne, 2002.
CAILLOIS Roger. *Fleuve Alphée*. (1978). L'Imaginaire Gallimard, 2001.
CAILLOIS Roger. *Le champ des signes, Récurences dérobées : apperçu sur l'unité et la discontinuité du monde physique intellectuel et imaginaire ou premiers élément d'une poétique* généralisée. (1978) Hermann Editeurs des Sciences et des arts, 2008.
CAILLOIS Roger. *L'écriture des pierres*. (1970) Editions Skira, Les sentiers de la création, Champ Flammarion, 1981.
CAILLOIS Roger. *Pierres* (1966). Poésie Gallimard, 1971.
CAILLOIS Roger. *Récit du délogé* (1969). Œuvres, Ed. Quarto Gallimard, 2008.
CHENG Cheng. *Vide et plein, Le langage pictural chinois*. Seuil, Point essais, 1991.
COCTEAU Jean. *Le Potomak* (1913-1914). Editions Passage du Marais, 2000.
CARROLL Lewis. *La chasse au Snark* (1876). Mille et une nuits, 1996.
DAVID-NEEL Alexandra. *La connaissance transcendante* (1958). Editions Adyard, 2000.
DELEUZE Gilles. *La philosophie critique de Kant*. P.U.F., 1963.
DELEUZE Gilles. *Logique du sens* (1969). Editions de Minuit, 1997.
DELEUZE Gilles. *Nietzsche et la philosophie* (1962). P.U.F. Quadrige, 2003.
DIDI-HUBERMAN Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Editions de Minuit, collection critique, 2001.
DIDI-HUBERMAN Georges. *Etre Crâne*. Editions de Minuit, 2000.
DIDI-HUBERMAN Georges. *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (1990). Flammarion, 1995.

DORIAC Franck. *Le Land Art… et après ; l'émergence d'œuvres géoplastiques*. Ed. L'art en bref, 2006.
EPICURE. *Maximes* (IIIème siècle av. J-C). *Suivi de Epicure ou le bonheur sans détour*, par G. Badoual, A. Chareyre-Méjan, C. Floren, Elsa Grasso et G. P. de Gurbert. Editions Actes Sud, Babel, 1993.
FOUCAULT Michel. *Les mots et les choses* (1966). Tel Gallimard, 2002.
FOURCADE Dominique. *Citizen Do*. P.O.L. Editeur, 2008.
GEISENHANSLUKE Achim. *Le sublime chez Nietzsche*. L'Harmattan, 2000.
GETTE Paul-Armand. *De l'immobilité du voyage*. Frac des Pays de la Loire, Association culturelle du Lac de Grand-Lieu, Editions Joca Seria, 2002.
GETTE Paul-Armand. *La diversité des sources ou de l'optique à l'haptique*. Musée Gassendi, Fage Editions, 2005.
GETTE Paul-Armand. *Les mythologies apprivoisées*. Editions Villa Saint Clair, 2005.
GO Nicolas. *Les printemps du silence*. Editions Buchet-Chastel, 2008.
GRACQ Julien. *En lisant en écrivant*. José Corti, 1980.
GREENBERG Clément. *Art et culture, essais critique*. Macula, 1988.
GRIMALDI Nicolas. *Bref traité du désenchantement* (1998). Livre de Poche biblio essais n°4360, 2004.
GUITON Paul. *Le livre de la montagne, Essai d'une esthétique du paysage*. Editions B. Artaud, 1943.
GUITTI Jean-Marc. *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*. Les Editions de Minuit, 1998.
HEGEL. *Esthétique. Tome I*. (Cours de 1818 à 1819). Livre de Poche, Classique Philo n°4637, 1997.
HEIDEGGER Martin. Avant propos au poème *Todtnouberg* de Paul Celan, traduit par Hadrien France-Lanard. *Magazine Littéraire hors-serie n°9, Martin Heidegger les chemins d'une pensée*, mars-avril 2006.
HEIDEGGER Martin. *Interprétation phénoménologique de la critique de la raison pure de Kant* (cours professés à l'Université de Marbourg pendant le semestre d'hivers 1927-1928). Gallimard, 1982.
HEIDEGGER Martin. *Les chemins qui ne mènent nulle part* (1934-1946). Tel Gallimard, 2002.
HEIDEGGER Martin. *Qu'est-ce qu'une chose ?* suivi de *La manière kantienne d'interroger en direction de la chose* (1962). Tel Gallimard, 1998.
HEIDEGGER Martin. *Sérénité (in Question III)* (1948). Gallimard, Collection Classiques de la Philosophie, 1990.
HEIDEGGER Martin. *Séjours (Aufenthalte)*. Edition du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1992.
HEIDEGGER Martin. *Temps et Etre (in Question IV)* (1969). Tel Gallimard n°172, 1990.
HOCKNEY David. *Ma façon de voir*. Thèmes et Herdson, Paris, 1999.
HOCQUARD Emmanuel. *Aerea dans les forêts de Manhattan*. P.O.L. Editeur, 1985.
HOCQUARD Emmanuel. *Un test de solitude*. P.O.L. Editeur, 1998.
HULIN Michel. *Shankara et la non-dualité*. Editions Bayard, 2001.
JACCOTTET Philippe. *Beauregard*. (1981) Editions Mini Zoe n°27, 1997.

JACCOTTET Philippe. *Promenade sous les arbres*. Editions La bibliothèque des arts, 1980.
JAMES Henry. *La Bête dans la jungle*. (1903). Editions Criterion, Seuil, Collection Points, 1995.
KANT Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790). Gallimard, Folio Essais n°134, 2000.
KANT Emmanuel. *La fin de toute choses* (1794). Ed. Babel, 1996.
KANT Emmanuel. *La raison pure, textes choisis* (1781). P.U.F., 1971.
KAUFMANN Pierre. *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Ed. Librairie Philosophique Vrin, 1967.
KLOSSOWSKI Pierre. *Un si funeste désir*. Gallimard, 1963.
KOYRE Alexandre. *Du monde clos à l'univers infini* (1957). Tel Gallimard, 2001.
LEVINAS Emmanuel. *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (1978). Livre de Poche biblio essais n°4121, 2006.
LEVINAS Emmanuel. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949). Vrin, 2001.
LEVINAS Emmanuel. *Le temps et l'autre* (1979). P.U.F. Quadrige, 2009.
LEVINAS Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1971). Livre de Poche biblio essais n°4120, 2001.
LOMBRY Thierry. *Un siècle de Physique*. Aegeus Editeur, 2005.
LONGIN. *Traité du sublime* (213-273 av. J.-C.). Œuvres complètes 4, Ed. Les Belles Lettres, 1965.
MAIMONIDE Moïse. *Le livre de la connaissance* (XIIème siècle). P.U.F. Quadrige, 2004.
MALDINEY Henri. *Art et existence*. Edition Klincksieck, 2003.
MALRAUX André. *Le Surnaturel* (1957). Gallimard, 1984.
MALRAUX André. *L'Intemporel* (1976). Gallimard, 1992.
MARIN Louis. *Détruire la peinture* (1977). Champ Flammarion, 1997.
MARION Jean-Luc. *Etant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation* (1997). P.U.F. Quadrige, 2005.
MAUPASSANT Guy de. *Le Horla* (1887). Librio, 1997.
MERLEAU-PONTY Maurice. *L'œil et l'esprit* (1964). Folio Essais n°13, 1999.
MERLEAU-PONTY Maurice. *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail* (1964). Tel Gallimard, 2001.
MICHAUX Henri. *Connaissance par les gouffres* (1967). Poésie Gallimard, 1988.
MICHAUX Henri. *Face aux Verrous* (1954). Poésie Gallimard, 1992.
MICHAUX Henri. *L'infini turbulent* (1957). Mercure de France, 1971.
NANCY Jean-Luc et Monnier Mathilde. *Allitérations, Conversations sur la danse*. Editions Galilée, 2005.
NANCY Jean-Luc. *La pensée dérobée*. Editions Galilée, 2000.
NIETZSCHE Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885). Livre de Poche n°987, 1998.
NIETZSCHE Friedrich. *Fragments posthumes sur l'éternel retour* (1880-1888). Edition Allia, 2006.
NIETZSCHE Friedrich. *La généalogie de la morale*. Livre de Poche n°4659, 2000.
NIETZSCHE Friedrich. *Naissance de la Tragédie* (1872). Livre de Poche n° 4625, 1994.
NOEL Bernard. *Extraits du corps*. Editions Unes, 1988.

NOEL Bernard. *Le château de Cène* (1990), L'imaginaire Gallimard, 2008.
NOEL Bernard. *Onze voie de fait*. Editions L'Atelier des Brisants, col. Miroir aveugle, 2002.
PANOFSKY Erwin. *La perspective comme forme symbolique* (1975). Les Editions de Minuit, Le sens commun, 1997.
PESSOA Fernando. *Le livre de l'intranquillité* (1982). Christian Bourgeois Editeur, 1988.
QUIGNARD Pascal. *La barque silencieuse* (Dernier royaume VI). Seuil, 2009.
QUIGNARD Pascal. *Les ombres errantes*. Le Grand Livre du Mois, 2002.
RILKE Rainer Maria. *Essais sur l'art* (1903). Worpswede, Œuvres, Tome I, 1966.
ROMANO Claude. *L'événement et le monde*. P.U.F. Epiméthée, 1999.
ROMANO Claude. *Il y a*. P.U.F. Epiméthée, 2003.
ROSSET Clément. *Principes de sagesse et de folie* (1991). Les Editions de Minuit, Collection Critique, 1999.
ROSSET Clément. *Le réel, traité de l'idiotie* (1997). Les Editions de Minuit, Reprise, 2004.
ROUBAUD Jacques. *Quelque chose noir* (1986). Poésie Gallimard, 2001.
SERRES Michel. *Statues* (1987). Champs Flammarion, 1989.
SIEGFRIED André. *Géographie poétique des cinq continents*. Editions La Passerelle, 1952.
TAGORE Rabindranath. *L'invité* (1895). Edition L'entre-dire, Marete (Ampus, Var), janvier 2002.
VALÉRY Paul. *L'homme et la coquille* (1937). Œuvres I, Etudes philosophiques, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1997.
VAN GOGH Vincent. *Lettres de Van Gogh à son frère Théo* (1872). Ed. Grasset, 1937.
VERNANT Jean-Pierre. *La mort dans les yeux*. *Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Hachette, 1985.
WHITE Kenneth. *Un monde ouvert. Anthologie personnelle*. Poésie/Gallimard, 2006.

DICTIONNAIRES

Dictionnaire de la mythologie grecque et latine. Le Grand Livre du Mois, 2000.
Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie. Hachette Education, 1998.
Dictionnaire étymologique et historique du français. Larousse, 2000.
Le Petit Larousse Illustré, 1993.

DOCUMENTATION SONORE ET FILMS DOCUMENTAIRES

Cours de JANKELEVITCH. *Modernité de L'immédiat*, le 7 décembre 1959, à la Sorbonne.
Film de FATTY Safaa. *D'ailleurs Derrida*, Ed. Montparnasse, 2008.
Film de SANTIAGO Hugo. *Maurice Blanchot*. France 3, 1998.
Film de GRUN Marc. *Le corps du philosophe*. Avec Jean-Luc Nançy. Bibliothèque publique d'information, 2009.

ARTICLES D'OUVRAGES

CHAREYRE-MEJAN Alain. Paul-Armand Gette ou la sagesse de l'art. *Paul-Armand Gette. La diversité des sources ou de l'optique à l'haptique*. Musée Gassendi, Fage Editions, 2005.

FAURE Fabien. Un monde diffracté, ici, Marseille. Paul-Armand Gette, *La diversité des sources ou de l'optique à l'haptique*. Musée Gassendi, Fage Editions, 2005.
FRANCOIS Yannick. Marcher, regarder, faire. *Géopoétique et Arts plastiques*. P.U.P., 1999.
GRIMALDI Nicolas. Esthétique de la belle nature. *Mort du Paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*. Sous la direction de François Dagognet. (1982) Champ Vallon, Collection Milieux, 1989.
GUERIN Michel. A. Leroi-Gouhhan ou le prima de la matière. *Géopoétique et Arts plastiques*. P.U.P., 1999.
VEZIN François. Postface *Séjours (Aufenthalte)* de Heidegger. Edition du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1992.
WUNENBURGER Jean-Jacques. Art, Psyché, Cosmos. *Géopoétique et Arts plastiques*. P.U.P., 1999.

ARTICLES DE PERIODIQUES, CAHIERS, COLLOQUES, CONFERENCES …

AMAR Georges. *Le sens de la terre*, Cahier géopoétique n°1, Automne 1990.
AMAR Georges. *L'affect géo-poétique*, Cahier géopoétique n°3, 1993.
ATELIER D'ESTHETIQUE. *Esthétique et philosophie de l'art*. Edition de Boeck, 2002.
BONNEFOY Yves. Conférence donnée le vendredi 27 novembre 2010 à la Cité du Livre d'Aix-en-Provence.
BRECHON Robert. *Le regard païen, Paysage de Fernando Pessoa*, Cahier de Géopoétique n°3, 1993.
BULLETIN de la société française de philosophie, avril-juin 1994, séance du 26 mars 1994, *Le dehors et le dedans*, exposé par François Dagognet. Editions Armand Colin.
COMOLLI Jean-Louis. *Le désert et l'oasis*. Cahiers du Cinéma n°159, oct. 1964.
COMPTE RENDU du projet culturel et pédagogique du jumelage du lycée Alexandra David-Neel de Digne les bains avec le lycée de Bd Mergenthein en Allemagne en partenarial avec le musée Gassendi de Digne, 2006 : Herman de Vries, *Ma poésie est le monde.*
FLOREN Charles. *Nicolas Pilard, Haïtang.* 2006.
FORGET Marie-Christine. *La notion de silence chez John Cage*. Bulletin de société nationale de musique n°13, *L'Intemporel*, janvier-mars 1995.
JARAN François. La pensée métaphysique de Heidegger. *Les études philosophiques*, P.U.F., janvier 2006.
JEANGENE VILMER Jean Baptiste. *Cogito, ergo sum : induction et déduction*. Université Paris IV Université de Montréal, Archives de philosophie, 2004/1, Tome 67, CAIRN.
JULIET Charles. *Mon rapport à la langue*. Etat provisoire du poème II, Cheyne Editeurs et la Comédie de Reims (Les langagières, quinzaine autour de la langue et son usage), 2000.
NANCY Jean-Luc. L'être, l'étant, selon Derrida. *Magazine Littéraire hors-série n°9, Martin Heidegger, Les chemins d'une pensée*, mars-avril 2006.
NOEL Bernard. *Le service verbal*. Etat provisoire du poème II, Cheyne Editeurs et la Comédie de Reims (Les langagières, quinzaine autour de la langue et son usage), 2000.
ROESNER Maria. Heidegger et la question de l'esprit. *Les études philosophiques*, P.U.F., janvier 2006.
SCIENCES ET VIE *n°980, L'univers a-t-il pu se créer tout seul ?*, mai 1999.

VALADIER Paul. *Athéisme et sens du divin*. Magazine Culture n° 37, mai 2001.
WHITE Kenneth. Considérations premières des cahiers de géopoétique, 1990.
WHITE Kenneth. *Trois lettres du littoral*. Etat provisoire du poème III, Cheyne Editeurs et la Comédie de Reims (Les langagières, quinzaine autour de la langue et son usage), 2001.
WUNENBURGER Jean-Jacques. *Le désert et l'imagination cosmo-poétique*. Colloque de Nîmes, *Géographie de la culture-espace, existence, expression*, octobre 1991.
WYBRANDS Arita. *Magazine Culture n°37. Nietzsche philosophe du XXI° siècle*, mai 2001.

LIVRES D'ART

HOCQUARD Emmanuel, VALÉRY Juliette. *Le Commanditaire*. P.O.L. Editeur, 1993.
MONNIER Mathilde, WATERNAUX Isabelle, FOURCADE Dominique. *MW*. P.O.L Editeur, 1988.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Art at the turn of millennium. Taschen Editions, 1999.
FOND NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN. *Art Contemporain, Un choix de 200 œuvres 1985-1999*. Par Ann Hindry, Editions du Chêne, 2001.
GETTE Paul-Armand. *Carnets de commande publique*. Editions du Regard, 1997.
GETTE Paul-Armand. De quelques nymphes et imagos. Editions Joca Seria – FRAC des Pays de la Loire, 1993.
NAUMAN Bruce. Centre Pompidou, Paris, 1997.
De VRIES Herman. *Les choses mêmes*. Réunion des Musées Nationaux, 2001.

BANDE DESSINEE

SFAR Johan. *La chat du rabbin 2*, *Le Malka des lions*. Editions Dargaud, 2006.

ŒUVRES CINEMATOGRAPHIQUES

AMIRYOUSSEFI Mohsen. *Sommeil Amer*. 2004.
ANTONIONI Michelangelo. *Le désert Rouge*. 1964.
GODARD. *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. 1966.
KIAROSTAMI Abbas. *Le vent nous emportera*. 2000.
TAVERNIER Bertrand. *La vie et rien d'autre*. 1989.

ŒUVRE CHOREGRAPHIQUE

ANGELIN PRELIOCAJ. Empty Moves (parts I & II). 2007.