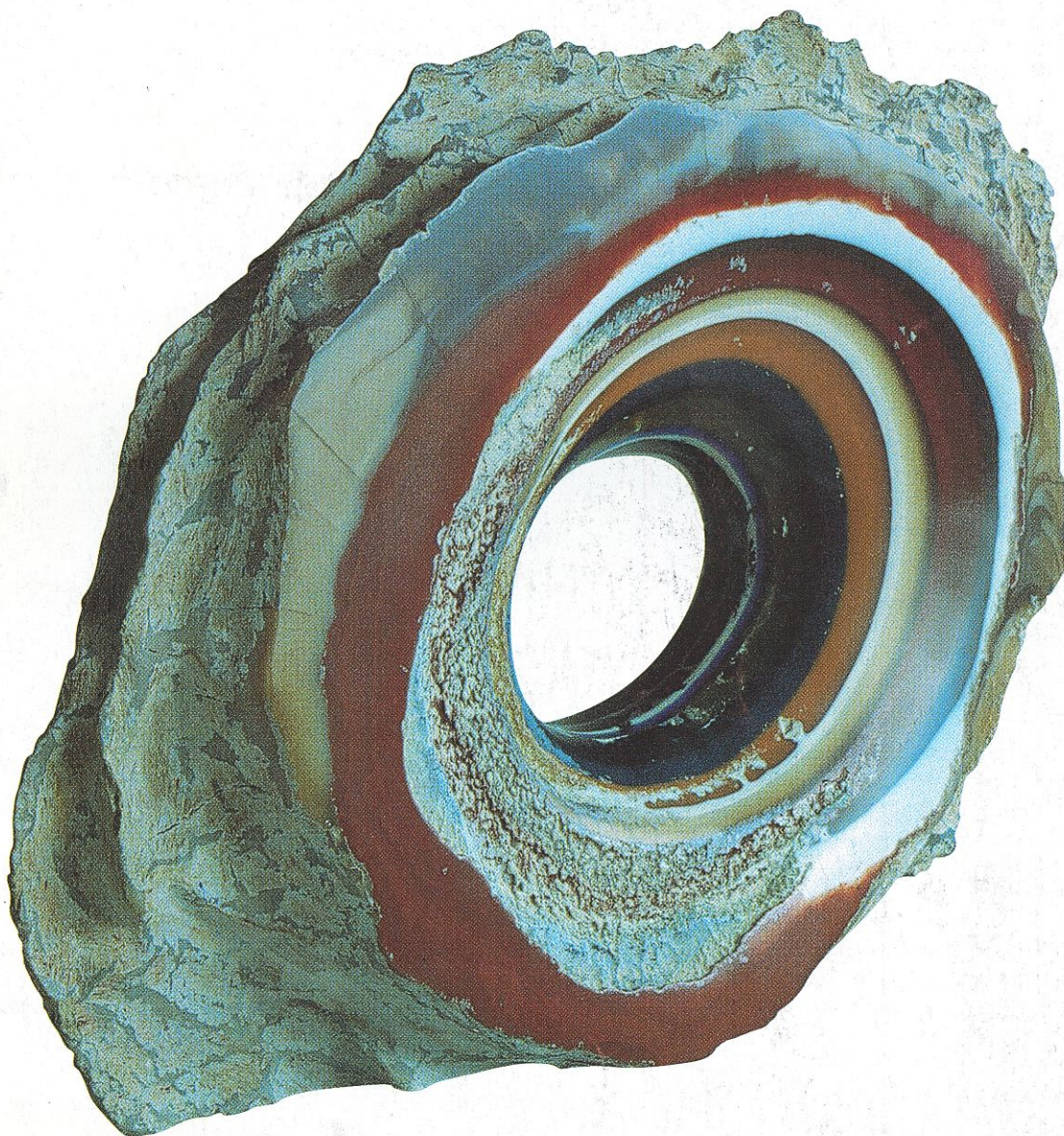


Spirale

ARTS □ LETTRES □ SPECTACLES □ SCIENCES HUMAINES
JANVIER-FÉVRIER 2000

6\$



Poétiques de la pensée

Loreau, Klossowski, Munier, Bucher, Davreu...

La mondialisation de la culture

N° 170



Envoi de Poste-publications - Enregistrement n° 08515

Marcel Olscamp, Pierre Ouellet ■ Correctrice : Louise Nepveu ■ Graphisme et éditique : Mardigrade inc. ■ Impression : Impression au point ■ Abonnement : Express Mag, Tél. : (514) 374-9811 – sans frais : 1 800 363-1310 – expsmag@expressmag.com – www.expressmag.com/ ■ Tarif : Étudiant, 20 \$ – Régulier, 28 \$ – Institution, 40 \$ – À l'étranger, 35 \$. Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 08515 ■ Distribution : Les messageries de la presse internationale, une division de Hachette Distribution Services (Canada) Inc., 4001, boul. Robert, Montréal, Québec H1Z 4H6 – Tél. : (514) 374-9661 – Fax : (514) 374-4742 ■ Le Comité de rédaction de Spirale reçoit les manuscrits en trois formats : de 2, 4 ou 6 feuillets, ou encore de 500, 1000 ou 1500 mots. Le feuillet comprend 25 lignes, 60 espaces par ligne. Insérer des intertitres toutes les 50 lignes. Le bloc référence (titre de l'article, auteur, titre et auteur de l'ouvrage recensé, traducteur, maison d'édition, nombre de pages) doit être reproduit sur une feuille séparée. Fournir une copie imprimée double interligne, une copie sur disquette, une illustration légendée avec crédit photographique. La rédaction se réserve le droit d'opérer des changements mineurs sur les textes reçus et acceptés par le comité. Dans le cas où des corrections plus importantes seraient jugées nécessaires, le collaborateur pourrait être amené à modifier son texte, puis à le représenter au comité. Il est exigé des collaborateurs qu'ils joignent leurs coordonnées à tout texte envoyé, ce qui facilite grandement la communication avec la rédaction, ainsi que l'envoi de la rétribution allouée pour la rédaction de tout article, qui s'effectue en juin de chaque année. Spirale n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus. Les opinions émises ne sont pas nécessairement celles de la rédaction et n'engagent que leurs auteurs. ■ Spirale, 1751, rue Richardson, bureau 5500, Montréal (Québec), Canada H3K 1G6 ■ Secrétaire de rédaction : Blandine Campion ■ Administration et publicité : Stéphan Gibeault, Tél. : 934-5651 – Fax pour fins administratives seulement : 934-6390 ■ Dépôt légal Bibliothèque nationale du Canada ■ Spirale est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois. ■ Spirale est subventionnée par le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et par le Conseil des Arts de la Communauté Urbaine de Montréal ■ Collaboration : Johanne Bénard, Luc Benoit, Francine Bordeleau, Marc André Brouillette, Gérard Bucher, Patrick Cady, Francis Catalano, Paul Chamberland, Jean-François Chénier, Karine Drolet, Pascal Ducharme, Luc Faucher, Stéphan Gibeault, François Gonin, Philippe Haec, Lucie Joubert, Guillaume Lafleur, Gilles Lapointe, Georges Leroux, Geneviève Letarte, Pierre L'Hérault, Denys Néron, Christine Palmieri, Michel Peterson, Sherry Simon, Véronique Villeneuve ■ Courrier électronique : spiralemagazine@yahoo.com ■ Site web : www.philo.uqam.ca/spirale.html ■ Page couverture : Table technique, de Laurent Pilon, 1998-1999 (détail), résine de polyester. Remerciements à la galerie Jean-Claude Rochefort et à Impluvium.



LE CONSEIL DES ARTS
DU CANADA
DEPUIS 1957



CONSEIL
DES ARTS ET DES LETTRES
DU QUÉBEC

CONSEIL
DES ARTS
COMMUNAUTÉ
URBAINE
DE MONTRÉAL

BRÈVES...

En cet automne particulièrement festif pour la revue, le comité de rédaction est heureux d'annoncer que Pierre Nepveu, qui fut pendant des années codirecteur de Spirale, s'est mérité le prix Jean-Éthier-Blais de la Fondation Lionel-Groulx, pour son essai déjà primé *Intérieurs du Nouveau Monde*, publié aux éditions du Boréal.

L'équipe offre aussi ses félicitations à Joël DesRosiers, membre du comité de rédaction, qui s'est mérité le Grand Prix du livre de Montréal pour son recueil de poésie, *Vétiver*, paru récemment chez Triptyque.

En terminant, nous vous rappelons que les dossiers que nous vous proposons pour les numéros à venir seront consacrés aux sujets suivants : *Les Amérindiens* (numéro 171, mars-avril), *Médecine et littérature* (numéro 172, mai-juin), *Science-fiction, fantastique et merveilleux* (numéro 173, juillet-août). Que tous ceux que ces dossiers intéressent n'hésitent pas à prendre contact avec la revue; les nouveaux collaborateurs sont toujours les bienvenus.

Les œuvres de L. Somlósi reproduites dans ce numéro sont tirées d'un ouvrage de Georges Ferenczi consacré à l'artiste et publié par les éditions Est-Ouest Internationale. Nous remercions l'auteur et l'éditeur de nous avoir permis de reproduire ces œuvres.

Nous remercions également Gilles Sénéchal de la galerie Séquence de nous avoir permis de reproduire les œuvres de Joan Fontcuberta et Pere Formiguera qui accompagnent l'article de Véronique Villeneuve dans ce numéro.

LA RÉDACTION

SOMMAIRE

ARTS VISUELS	<i>Fauna Secreta</i> , exposition de Joan Fontcuberta et Pere Formiguera par Véronique Villeneuve	24
CINÉMA	<i>Mère et fils</i> et <i>Confession</i> , d'Alexandre Sokourov par Guillaume Lafleur	35
DANSE	<i>L'exil - L'oubli</i> , de Jean-Pierre Perreault par Pierre Ouellet	4
DOSSIER	Présentation par Eva Le Grand	6
	Résister par Paul Chamberland	6
	Une éthique pour la culture mondialisée par Georges Leroux	7-8
	Trois thèses sur l'hybridité par Sherry Simon	8
LA MONDIALISATION DE LA CULTURE		
DOSSIER	Présentation par Michaël La Chance et Pierre Ouellet	12
	<i>De la création. Peinture, poésie, philosophie</i> , de Max Loreau par Paul Chamberland	12-13
	<i>Masses obscures</i> , de Laurent Pilon par Christine Palmieri	13
	<i>Phénoménologie et esthétique</i> , sous la direction d'Éliane Escoubas par Pierre Ouellet	14
	<i>Sauf-conduit. L'enjeu poétique</i> , de Roger Munier par François Gonin	15
	Poésie/pensée : le défaut d'origine par Gérard Bucher	16
	<i>Pierre Klossowski: Biographie d'un monomane</i> , de Jean Decottignies par Jean-François Chénier	17
	Entretien avec Robert Davreu par Michaël La Chance	18-19
	<i>Nouvelles des êtres et des pas</i> , de Max Loreau par Karine Drolet	19-20
	<i>Le temps retrouvé</i> , de Raoul Ruiz par Guillaume Lafleur	20
	<i>Le mal ou le théâtre de la liberté</i> , de Rudiger Safranski par Denys Néron	21
	<i>L'être-temps</i> , d'André Comte-Sponville par Luc Benoit	22-23
	<i>La transdisciplinarité. Manifeste</i> , de Basarab Nicolescu par Pascal Ducharme	23
ENTRETIEN	Entretien avec Sergio Kokis par Eva Le Grand	28-29
ESSAI	<i>Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture</i> , de Christian Vandendorpe par Lucie Joubert	3
	<i>Devant la parole</i> , de Valère Novarina par Marc André Brouillette	10
	<i>Peinture et modernité au Québec 1919-1939</i> , de Esther Trépanier par Gilles Lapointe	25
	<i>The Life of Céline</i> , de Nicholas Hewitt	
	<i>Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline</i> , de Régis Tettamanzi	
	<i>Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen (1945-1947)</i> , édition établie par François Gibault par Johanne Bénard	30
POÉSIE	<i>Natures et signatures</i> , de Valerio Magrelli par Francis Catalano	11
PSYCHANALYSE	<i>Oublier Freud?</i> , de Dominique Scarfone par Patrick Cady	9
RÉCIT	<i>Jardin et prairie</i> , de Alison Lee Strayer par Geneviève Letarte	26
ROMAN	<i>Les malentendus</i> , de Benoît Duteurtre par Stéphan Gibeault	10-11
	<i>István arrive par le train du soir</i> , d'Anne-Marie Garat par Francine Bordeleau	26
	<i>Poufendeur de nuages</i> , de Russell Banks par Francine Bordeleau	31
	<i>Catastrophe(s)</i> , de Rino Morin Rossignol par Blandine Campion	32
	<i>Eaux fortes</i> , de Corinne Pasqua et Valérie Pascal	
	<i>Où sont donc les vivants?</i> , de Suzanne Favreau	
	<i>Tu crois que ça va durer?</i> , de Donald Alarie par Philippe Haec	36
ROMAN QUÉBÉCOIS	<i>Le maître de jeu</i> , de Sergio Kokis par Eva Le Grand	27
	<i>Almazar dans la cité</i> , d'Alain Gagnon par Lucie Joubert	32
SCIENCES	<i>Le fleuve de la vie : qu'est-ce que l'évolution</i> , de Richard Dawkins	
	<i>La diversité des esprits : une approche de la conscience</i> , de Daniel Dennett	
	<i>L'origine de l'humanité</i> , de Richard Leakey par Luc Faucher	33
	<i>La vie est une maladie sexuellement transmissible constamment mortelle</i> , de Willy Rozenbaum par Michel Peterson	34
THÉÂTRE	<i>Iwouskéa et Tawiskaron</i> , collectif dirigé par Yves Sioui Durand	
	<i>Les Troyennes</i> d'Euripide, traduction de Jacqueline Moatti par Pierre L'Hérault	5
PORTFOLIO	Laurent Pilon : page couverture, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 33	
	Fontcuberta : 3, 9, 11, 24, 25, 31	
	L. Somlósi : 32, 34, 35, 36	

POÉTIQUES DE LA PENSÉE

LA PENSÉE se fait : elle se crée, s'invente ou se produit. Dans une langue, bien sûr. Dans un monde et une histoire. Elle a sa logique, certes, qui intéresse les sciences de l'esprit, l'épistémologie au premier chef. Mais elle a aussi sa poétique, qui reste mal comprise dans le contexte philosophique actuel où la « naturalisation » de la conscience, inspirée par les neurosciences et les formes les plus réductionnistes du cognitivisme, empêche de voir qu'elle s'élabore ailleurs que dans le cerveau : dans la parole vivante de sujets en chair et en os, qui appartiennent à des communautés dont l'histoire se dessine comme un enchaînement de ruptures non seulement épistémiques mais aussi esthétiques, entre perception, mémoire et imagination, fond mouvant de notre culture où l'art et la littérature occupent une place privilégiée.

La poésie a été chassée de la République de la pensée, sous le prétexte qu'elle échappe à toute prise de sens, toute quête de vérité, son espace étant celui du libre jeu de l'imagination sensible, sujette aux contingences de l'expérience, qu'on ne saisit pas dans des notions ou des concepts, dans des idées ou des propositions, mais dans des images et des fictions, des figures et des formes d'énonciation que la rhétorique a mises en lumière, certes, sans cependant montrer combien elles forment le « milieu de vie » de la pensée, qui baigne dedans comme nous baignons dans le monde par notre corps sensible et dans l'histoire par notre sensibilité. La République des Idées s'est sabordée depuis un bon moment, toutefois, obligeant le « penseur » à regarder ce qu'un Kierkegaard, un Nietzsche, un Heidegger, autant qu'un Frege, un Carnap ou un Russell, répondent à la question « qu'appelle-t-on penser ? ». Leurs réponses résident toutes dans les formes sensibles que la pensée prend pour s'exprimer et s'échanger, en une parole, une mémoire et un désir qui définissent une forme de vie, une manière d'être ou une éthique, une communauté de sens ou une sensibilité partagée sans quoi la « pensée » demeure lettre morte, coupée à jamais de ce qui la lie à l'expérience, et pas seulement à la « nature » de notre esprit.

Nous avons cru bon, aujourd'hui que la crise du Sens s'est accentuée, par la perte de confiance dans les croyances et les valeurs instituées et par l'instrumentation de la raison et des idées à quoi la science et la philosophie semblent s'être résignées, rassembler ici quelques réflexions sur cette poïèsis, cette « création », ce faire penser qui trouve son lieu dans l'art et dans la littérature autant que dans la philosophie elle-même. Max Loreau, auteur récemment disparu d'une œuvre poétique et philosophique de première importance, nous a permis de relancer ce débat sans avoir recours, encore une fois, aux « grands noms » qui l'ont marqué depuis de nombreuses années, de Gilles Deleuze à Jacques Derrida. L'œuvre de Loreau s'est développée dans la discrétion, loin de tout contexte médiatique où l'on accuse trop souvent le « poéticien de la pensée » de produire ses idées comme s'il s'agissait de « petites phrases » ou de « bons mots »¹. D'autres auteurs, Pierre Klossowski, Roger Munier, Gérard Bucher et Robert Davreu, dont il sera question ici, ont su mettre en œuvre une pensée éminemment poïétique, qui se fait sous nos yeux et dans la langue, sans avoir connu jusqu'ici la renommée médiatique. Proche de Klossowski, dont il a adapté l'un des romans au cinéma, Raoul Ruiz n'hésite pas, quant à lui, à « faire penser » l'image, comme le montre son plus récent film, *Le temps retrouvé*, véritable poïétique de la sensibilité proustienne. D'autres penseurs encore, Basarab Nicolescu, Rudiger Safranski et André Comte-Sponville, dans les marges de l'épistémologie, de l'éthique et de la phénoménologie, interrogent la connaissance, le mal et le temps, ces thèmes séculaires de la littérature et de la philosophie, d'un point de vue qui s'ancre dans l'expérience sensible dont l'art et le mythe témoignent bien davantage que l'argumentation logique et les théories scientifiques.

Voilà donc autant d'auteurs dont l'œuvre fait preuve d'un parti pris des choses de la pensée dans le compte tenu des mots de la poésie, celle qui fait penser comme le monde fait exister, vivre et sentir dans l'espace-temps de notre perception, de notre mémoire et de notre imagination. Montaigne, Pascal et Rousseau ont donc une descendance, même si elle semble aujourd'hui modeste et réservée, voire effacée. Elle dit haut et fort que la pensée est une parole à part entière, tenue par quelqu'un qui a un visage et une voix, et que cette pensée, même dans ses formulations les plus abstraites, ne renoncera jamais au fait qu'elle est un *ars poetica*, un art des commencements, un acte de « création » bien plus que l'*ars combinatoria* qu'on voudrait qu'elle soit dans les milieux où le calcul l'a emporté sur l'expérience de la conscience, sur la vie même de la pensée.

MICHAËL LA CHANCE ET PIERRE OUELLET

1. Voir à ce sujet le récent pamphlet de Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie* (Éditions Raisons d'agir), où l'auteur reproche à certains philosophes et écrivains leur « mondanité » plutôt que leur manière de penser.

LA LÉGENDE DU COMMENCEMENT

DE LA CRÉATION.
PEINTURE, POÉSIE,
PHILOSOPHIE

de Max Loreau

Éditions Labor, 280 p.

À QUOI sait-on qu'il y a poème ? À quoi le sait-on à coup sûr, quoi qu'il en soit, par ailleurs, de marques visiblement reconnaissables ? À ce que le langage y est inquiet. Le « plus ou moins bon » n'y change rien, pas plus que la variété des factures. Une campagne n'a pas été menée contestant tout le langage, telle qu'une entreprise théorique le ferait : systématiquement ; là on s'y dévoue au général, on passe sans délai au concept. Telle n'est en rien la manière de la poésie. Quand il y a poème, il n'y a pas, pas plus que le langage, la poésie « en général ». Survient, à chaque fois, tel poème, et à lui seul il inquiète tout le langage en tant que ce seul acte discursif singulier. Quelqu'un parle, il ne sait pas ce qu'il va dire, il ne sait plus qui parle. Il sait seulement, à ce moment-là, que ce n'est pas la peine de parler si ce n'est pas comme pour la première fois. Les savants disent du Big Bang qu'il est une « singularité » : tout de suite après, un univers s'ordonne selon des lois universelles. Le poème, parce qu'il vient toujours avant, est une singularité.

Ni langue ni langage, sinon recommencés dans chaque acte de parole. On n'y pense guère. Ça se fait tout seul, on croit puiser dans un stock, les mots sont disponibles. Une rumeur, un bruissement incessant. Guère mieux que du ressassement, quelqu'un s'en lasse. Veut faire entendre ce qui jamais n'a été entendu. Pas forcément une étrangeté mais, cadences et figures, l'irruption du neuf. L'origine, « la source reflue en elle-même », nous dit Max Loreau, et elle est tout de suite oubliée. On croit s'être assuré du sens : on construit là-dessus, on table sur l'acquis des significations, on se satisfait de les réaménager ; la routine s'installe avec le dogme, la *doxa* babille, on fait dire ce qu'on veut aux mots, aux formules, ça ne veut plus rien dire, les civilisations se sclérosent, meurent : le sens a été perdu. On est vulnérable au non-sens, le chaos submerge.

Je viens de transposer dans mes propres mots ce que m'inspire la lecture d'un magnifique essai de Max Loreau, « L'œuvre d'art comme création » (paru dans *De la création*). Dans cet essai, Loreau attribue à l'art, dont il voit le paradigme dans la peinture, la fonction instauratrice de l'humain et fondatrice du monde. La proposition peut sembler au premier abord exorbitante. Loreau prend bien soin de distinguer, d'aspects ou d'opérations secondaires, soit techniques, soit programmatiques, ce qui, à ses yeux, fait l'essence de l'art : le processus créateur. Mais le mot « création » a été à ce point banalisé qu'on est tout de suite tenté, dès qu'on l'entend, de céder à la méfiance ou à l'irritation. Depuis la Renaissance on s'est fait une certaine idée de la création, celle du mythe de l'homme créateur, dont l'opération est technique : d'une forme présente à l'esprit on tire, en l'imposant à la matière, une œuvre qui la manifeste au dehors. Loreau fait remarquer que rompre avec cette conception présuppose « que l'on admette le bond instantané d'un néant à une forme », ce qui serait absurde si

l'on conçoit la forme comme une idée toute constituée. On reconnaît là un avatar du platonisme, qui fait de l'œuvre formée une représentation (mimésis) de l'« idée ». Il y a par conséquent lieu de repenser la création à nouveaux frais.

Comme le développera ultérieurement son grand œuvre, *La genèse du phénomène* (Minuit, 1989), l'essai de Loreau sur la création esquisse une déconstruction portant sur la nature du langage et sur le sens. Nous le saisissons dans la vivacité de la découverte initiale. La tournure est nerveuse, par moments enjouée, néanmoins toujours patiente. Tout d'abord une question, d'un seul geste, écarte ce lieu commun : que l'art (ne) soit (qu')une pratique anthropologique parmi d'autres. L'art, comme création, est au commencement. Et ce qui est au commencement, avec l'art, n'est en rien tel ou tel type d'opération mais le surgissement de la pensée, du sens. Loreau porte son attention sur l'acte de naître de la pensée. La pensée naît, la pensée commence — à chaque instant. Recommencer, c'est commencer à tout coup dès l'instant. Continue et discontinue, la trajectoire — le *processus*. Ce qu'on n'admet pas d'ordinaire : on n'admet pas que les contraires coexistent. Qu'il y ait au même instant — et c'est tout instant — coup de dés, un double regard, conjoignant / disjoignant l'infini et le fini. On n'admet pas que le pur et l'impur soient solidaires, en co-appartenance originelle. Cette figure de la contrariété, le pur et l'impur, nourrit électivement la méditation de Gérard Bucher¹. Les deux penseurs ont pour objet l'originel, énigmatique, surgissement formateur de l'humain.

Bref, l'enjeu de l'œuvre d'art comme création : qu'il y ait (ou non) langage, pensée, et ce qu'on désigne par *sens* : qu'il y ait ou non de l'humanité.

Chercher un chemin

Dès les premières pages de son essai, Loreau fait état de la radicale contradiction qui oppose l'art, en son geste initial, à tout le langage constitué, au système, coextensif à toute la civilisation, des « significations établies ». L'art a pour « milieu d'action l'envers du discours donné » si bien que par son activité il « invalide le langage ». Comment, dès lors, en parler ? Est-ce que ce ne serait pas l'« approcher avec ce qu'il s'applique précisément à nier : le langage constitué en système de significations » ? En conséquence, le langage — le concept — ne pourrait « s'emparer de ce qu'il désigne », puisqu'il le ferait « par une annexion violente qui ne résout rien ». Ce qui voudrait dire du coup qu'il n'y aurait aucun rapport interne entre les deux.

Deux points de vue irréconciliables ? Non, peut-être pas. D'où cette hypothèse audacieuse : que l'« art et le langage conceptuel désigne [rait] tous deux la même activité ». Or ces deux points de vue viseraient un même objet : le langage lui-même. Ici « l'apparente hétérogénéité ou disparité » ne serait qu'une « figure, une manifestation de l'essence même du langage ». Et cette disparité « serait inscrite au cœur même de l'acte de naissance du langage ».

Ce qui semble en rapport de différence irréductible aurait un site de provenance commune :

l'acte d'où s'origine le langage. Ainsi ce qu'on désigne par le langage est-il impliqué en toute forme de création quelle qu'en soit la modalité phénoménologique. C'est, autrement dit, et la suite de l'essai le montre, le surgissement du sens *avant* qu'il soit établi, médiatisé en (système de) significations.

Loreau cite Michaux : « ... rime le Monde sans le connaître celui qui doit le chanter. » Le peintre, lui, fait face à la surface blanche, et à ce vide menaçant « il arrache l'initiative de manifester la vie ». Nous croyons disposer du sens comme s'il était acquis, stabilisé, solidifié — maniable selon un système de signes ou de concepts. Dans toutes « pratiques » nous comptons là-dessus. Ce à quoi nous nous confions, nous n'y portons guère attention. Le vu, l'entendu, le senti iniquement de soi : ça se répète, se reproduit, mécaniquement ; l'inertie gagne, mais le familier rassure. D'où vient, insoupçonné, le danger : nos certitudes sont du passé mort, et sous les significations se dérobe, s'absente l'acte signifiant lui-même ; ça marche peut-être mais ça ne fait plus sens. Le non-sens menace, le chaos, le désordre. Ainsi, de nos jours.

Quelqu'un n'est pas satisfait, s'irrite, bougonne là contre. Désorienté, il s'en émeut. Il s'aperçoit qu'il est désorienté et que les autres le sont tout autant, peu importe qu'ils en conviennent ou non. De la tromperie fait son travail de sape. Le monde humain n'est pas sûr. Celui-là, donc, remonte du vu, de l'entendu — du donné, du signifié — vers le voir, l'entendre, le signifier. Actes, processus. Ce faisant, il affronte (l'a-t-il voulu ? qu'importe) le non-sens, le chaos. Est artiste créateur, selon Loreau, celui qui est entièrement secoué par une telle épreuve et qui, pour reprendre les mots de Celan, « cherche un chemin ».

Peintre, il va tracer. Dans l'en-deçà de tout donné, de tout posé, là, sur la toile, un tracement : l'acte de (re) commencer. Un trajet *hasardeux, aventureux dans le non-savoir*. Une remontée vers « avant la pensée pour s'instal-

ler dans le sens », le sens tel qu'il jaillit, commence à l'instant : « parcours orienté non encore signifiant ».

Si je ne sais plus qui je suis ni ce qu'est le monde et que je me confie à ce non-savoir, à cet aveuglement tendu dans le commencer, alors ce qu'on appelle pensée, ce qu'on appelle objet sont indiscernables. Peut être alors artiste créateur celui qui se tient là résolument : dans le total non-sens, c'est-à-dire l'acte d'origination même du sens, « la condition de possibilité de ce qui est en général ». Vacillant, précaire, hasardé, ce tracement sur la toile, désencombré de toute intention. Un pur *apparaître*, qui est *apparition de soi*, où nul plan, nul aspect dans l'esprit ne se distinguent. Artaud l'a nettement formulé, cet instant-là : « J'ai toujours été frappé de cette obstination de l'esprit, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et que chaque mode de l'être reste figé sur un commencement, que la pensée ne soit pas en communication instantanée et ininterrompue avec les choses, mais que cette fixation et ce gel, cette espèce de mise en monument de l'âme se produise pour ainsi dire AVANT LA PENSÉE. C'est évidemment la bonne condition pour créer.² »

Le tracement est acte dans l'instant, de l'instant : un point. Ce point « tisse un illimité homogène à ce qui l'a fait apparaître », il est le « milieu où évoluent les deux autres », la pensée, l'objet (ou le monde), encore indissociables. Le milieu, ce en quoi ils se médiatisent bientôt l'un par l'autre et se réfléchiront l'un l'autre en miroir. Mais pour l'instant, les contraires coexistent, mélangés, en ce point, qui a toujours été le tiers à exclure dans la décision du partage entre le pur et l'impur. L'artiste créateur affronte, assume la *contrariété*.

Dans l'instant initial, le tracement pose un point où déferlent les trajectoires insensées des possibles : un *infini désordonné*, — « turbulent » (Michaux). Une tension oppose ce point

au chaotique déferlement et, puisqu'il est l'acte de quelqu'un, ce point est « le symbole du monde humain en général face à l'infini des possibles ». Deux indéterminés se font face : l'Humain en sa possibilité totalement indéfinie et l'Autre totalement indéfini des possibles.

L'ouverture au chaos

On voit à quel point dans ces pages Loreau pense l'ordre (humain), l'acte de naissance du sens comme surrection hors du chaos, ce qui ne peut avoir lieu qu'à la condition d'une plongée dans le chaos. Est par conséquent artiste créateur quiconque consent résolument à s'immerger dans le non-humain. C'est peut-être aussi sa malédiction parmi les hommes. Car l'humain ne se fait tel que par l'acte où il s'arrache au non-humain. Le créateur prend en lui tout le chaos. Dans le tracement, le trajet où s'emporte le point élimine une foule de possibles. Du coup, « tous les points et parcours possibles que le tracement ne pourra plus être viennent s'engouffrer en lui pour s'y entasser et s'y dissimuler ». Il n'y a de sens que grâce à cette ouverture au chaos. D'où la possibilité humaine s'arrache comme conquête du sens. « Car si le tracement n'est rien d'autre que le monde drainant le chaos des possibles et leur imposant silence, il n'en est pas moins une conquête du monde — de la limite — sur l'illimité, à l'intérieur même de l'illimité. »

Tel est le paradoxal surgissement du sens dans le processus créateur : prendre en soi le chaotique pour le surmonter. Ne le déniait pas : l'accueillant tout au contraire en se dégageant de toutes formes, de toutes significations achevées. « Car la turbulence de l'infini, canalisée par le traçage, reste présente dans les formes, toujours prête à les submerger. Et elle commence à les submerger en fait dès que les formes cessent d'être perçues comme conquêtes, c'est-à-dire comme trajets au cœur de l'indéfini, pour devenir pure fixité, structure réifiée. »

« Seul l'art connaît vraiment l'infini comme pure inhumanité. » Pour Loreau, l'art est « le jeu où se décide l'apparition de l'homme, où s'affirme la Décision sur laquelle s'appuient les jeux de la raison ». L'irrationalité, l'excès de subjectivité si souvent reprochés aux créateurs : un jugement qui scelle un parfait contre-sens. Non seulement le créateur ne se complaît-il pas dans l'irrationnel, mais « tout au contraire, il appartient à l'ordre de l'apparition du rationnel, mais parce qu'il est précisément de son essence de se poster au lieu même où s'effectue le passage de l'immédiat à la médiation, de l'indéterminé à la forme, il n'est pas dans le rationnel ; il demeure de permanence au contact de ce qu'il se charge de perpétuer : exposé à l'infini indéfini premier, s'y enfouissant pour pouvoir s'en arracher et en arracher du même coup la pensée en général ».

À la fin de l'essai, Loreau fait part d'une inquiétude face au monde technicisé d'aujourd'hui. Le danger vient d'une hyperrationalité qui, oubliant, rabrouant sa ressource fondatrice, nous livrerait sans défense à la puissance qu'elle prétend si bien contenir. « Puis la volonté d'ordre première se tourne vers les principes d'ordre eux-mêmes pour les interroger, organiser et définir rigoureusement. Ainsi s'amorce une tentative pour soumettre le fondement lui-même à sa propre action. Cette entreprise contradictoire, qui vise somme toute à transformer le fondement producteur en son propre produit, aboutit à supprimer la source de production et à déposséder l'homme de l'assise fruste qu'il s'était donnée. Alors toute puissance de créer se dérobe ; l'infini des possibles et la nécessité de la Décision première se trouvent mis à nu. L'édifice s'effondre, c'est le temps du vide et de l'absurde ».

PAUL CHAMBERLAND

1. Voir Gérard Bucher, *La vision et l'énigme. Éléments pour une analytique du logos*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 1989.
2. Antonin Artaud, « Le pèse-nerfs », *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, (1976) 1984.

OMBRES CHIMIQUES

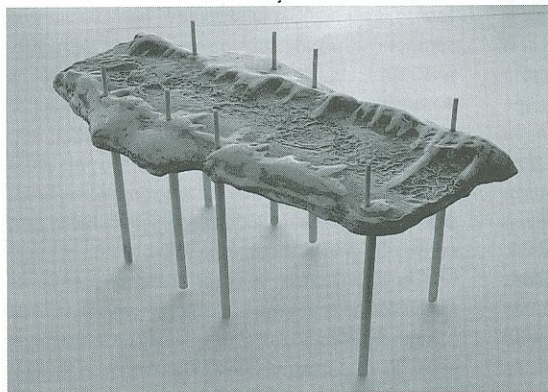
MASSES OBSCURES

de Laurent Pilon

Galerie Rochefort et Studio Jacques Bilodeau, octobre 1999

PLUSIEURS pensent que l'œuvre de Laurent Pilon joue du trompe-l'œil, dans la mesure où elle « ferait semblant » d'offrir à notre sensibilité des figures d'un monde organique préexistant. Or, aussi loin que nous remontions dans l'histoire géodésique ou zoologique de la terre, cet univers physique et biologique dans lequel nous plongeons ses sculptures, nous ne retrouverons nulle part de référents spéculaires qui soient la preuve tangible que l'artiste sombre dans une banale *mimésis* du monde. S'il est vrai que la pensée, dans ses folles inférences, peut nous conduire vers des référents d'ordre organique, elle nous amène toutefois à outrepasser ce que nous sommes et voir : des coques vides, des enveloppes calcaires, jamais habitées ni touchées par un organisme vivant. Ainsi procède trop souvent la visée interprétative, selon une logique précipitée qui évacue le sens symbolique pour ne laisser qu'un *faire*, qui ne serait qu'une « façon » rhétorique de travailler la matière.

L'œuvre de Laurent Pilon va beaucoup plus loin : elle rend compte d'une mémoire de



Éléments de la « table technique » de Laurent Pilon, 1998-1999 (détail)

formes ancestrales et de textures granuleuses, poreuses ou lisses, empreintes mnésiques qui coulent entre les doigts du modelleur en se mêlant à la résine liquide qui époussure la cavité du moule. Ces grandes architectures du vide, intitulées *Les danseurs*, ces géantes carapaces qui se meuvent avec notre regard dans l'espace d'un temps anachronique, sont créées dans des matériaux du XX^e siècle mais selon des techniques qui remontent à la nuit des temps. Constituées d'un amalgame de substances chimiques et de matières mnésiques, elles s'érigent entre passé et présent, tels des avortons de résine de polyester qui se cherchent une iden-

tité auprès des agates, des marbres, des ammonites, des carapaces de scarabée que la mémoire du corps a greffés les uns aux autres.

Pilon explore à sa façon la genèse du phénomène dont parle Max Loreau, déclenchant un processus de sédimentation, de stratification et de fossilisation de la matière comme pour la saisir en un nouveau commencement, entre chaos et cosmos. Phénomène qui s'apparente à celui d'une pensée en « formation », dans la plasticité même du matériau qui se plie aux formes en creux du moule, lieu réceptacle et matrice par excellence où s'imprime la fameuse « ressemblance par contact » analysée par Georges Didi-Huberman. Chez Pilon, la ressemblance par contact se fait à l'intérieur d'un moule sensible que l'artiste modèle de ses mains, façonnant le vide par la soustraction de la matière afin que la résine puisse y loger sa « densité concave », comme il dit, propriété tant virtuelle que matérielle. C'est par son invisibilité que cette substance, tel un caméléon, se moule aux choses du monde, provoquant ainsi une confusion perceptuelle qui nous fait attribuer une volonté mimétique à l'artiste, malgré sa résistance aux performances de simulations extraordinaires

du matériau. Avec sa dernière pièce, *Pied de pélican* (1999), il peut cette fois utiliser une source référentielle réelle, détournant le jeu mimétique invisible de la matière en rendant visible la fibre de verre, la peau structurante, squelette qui lie et maintient rigides les pellicules de résine dans lesquelles elle est habituellement enfouie. La griffe menaçante de cette patte palmée, gigantesque éventail rappelant une aile de chauve-souris, semble mue par une agressivité dirigée contre les effets mimétiques mêmes du plastique. C'est dans une poétique de la colère que Pilon semble refuser la *monstrueuse beauté* de la matière en tant que miroir de la Nature.

Ces masses obscures, ces fragments de ptérodactyle, telles des ombres chimiques, semblent planer sur l'avenir comme la prémonition d'un environnement menacé. Pilon prouve qu'une œuvre, même réalisée à partir de matériaux synthétiques, qui exigent une rationalité des gestes, ne peut se faire sans l'imagination, sans la mémoire, sans la connaissance sensible et intuitive du monde, incrustées dans les tissus neuronaux autant que dans la moelle des phalanges, lui donnant ainsi tout son sens, à travers un langage non seulement *plastique* mais aussi *poétique*.

CHRISTINE PALMIÉRI

FAIT, FICTION, FIGURE

PHÉNOMÉNOLOGIE ET ESTHÉTIQUE

sous la direction d'Éliane Escoubas

Encre marine, 325 p.

NOUS SOMMES en deuil du Sens. Le monde nous est devenu insignifiant, sinon insensé. L'histoire nous apparaît désorientée, sans direction aucune vers quelque avenir, quelque passé. Un pur présent, qui va dans tous les sens. Mais sans présence, ni ici ni ailleurs. Une pure et simple actualité, dénuée de toutes les virtualités où le maintenant puisait jadis sa force, prenait son élan. Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui est désormais privé de toute mémoire, de toute imagination, en deuil d'hier, en peine de demain. Que faire? Que dire et que penser? Partir *En quête d'un autre commencement*, refaire *La genèse du phénomène*, comme l'annonce Max Loreau dans le titre même de ses deux principaux essais? Raconter tout bonnement quelques *Nouvelles des êtres et des pas*, entonner quelques *Chants de perpétuelle venue*, pousser quelques *Cris — éclat et phases*, comme disent aussi les titres de ses principaux ouvrages de fiction?

Fiction, genèse. Voilà les mots qui hantent la pensée de Loreau. Son œuvre entière en déploie le sens et les effets dans leurs multiples ramifications, loin du nihilisme et du cynisme à quoi se résument trop souvent nos plus louables efforts de réflexion. La pensée de Loreau prend le Sens à revers, si je puis dire, dans ce qui *fait* sens, avant que le sens soit, existe, insiste, ou avant qu'il s'épuise et se reverse dans le non-sens. Faire, façonner, c'est *ingere*, verbe latin qui a donné le mot *fictio*, traduit par « formation » ou « création ». Il dénote le processus même de l'imagination ou de l'invention, l'acte de modeler et de façonner, comme le mot grec *poiësis*, qui renvoie au faire créateur, à ce qui *fait naître* ou *fait venir au jour*. Fiction et genèse sont une même notion, dans la mesure où ce qui « naît » doit être « fait ». Ce qui apparaît, le phénomène dans sa genèse, relève d'une *fictio* ou d'une « poïèse » qui le fait apparaître, par quoi donc *il se produit* devant nous. On ne peut pas dire que les choses sont ou qu'elles arrivent : elles *se produisent* ou elles *se font*. Leur façonnement, on pourrait dire leur façon, dépend d'une fiction au sens propre, bien plus que d'une réalité, qui n'en est que l'effet — l'effet secondaire? l'effet pervers? Apparaître, c'est *se produire* aux yeux du monde, grâce à une fiction, qui est bien moins fautive et mensongère que le réel lui-même, qui fait comme s'il n'avait pas été fait, comme si les faits qui le constituent n'étaient pas le fait d'un faire.

Le recueil d'articles qu'Éliane Escoubas publie sous le titre de *Phénoménologie et esthétique*¹ s'articule à cette question de fond, que Max Loreau aura toute sa vie tenté d'élucider et qu'elle relance à son tour dans sa contribution intitulée « Fiction et phénomène ». C'est une fiction, encore, qui est à la base de leur réflexion : le mythe platonicien de la Caverne. Loreau y voit l'illustration de la *fictio* elle-même, du « retournement » qui permet de prendre le phénomène à rebours et d'en remonter la genèse, la formation originariaire, la *poiësis*. Le phénomène n'apparaît que lorsqu'il cesse de paraître, quand l'un des prisonniers détourne le regard des images projetées sur la paroi et se retourne sur la source lumineuse et l'espace

obscur dont l'effet conjugué lui *fait voir* qu'il voit et ce qu'il voit en une même « fiction », un même « façonnement » grâce à quoi la vue lui est enfin donnée dans la faculté qu'il a de ne plus voir et le monde lui est offert dans l'éventualité où il est de disparaître. L'homme n'a plus le regard collé aux images et la pensée aux idées, comme les mots collés aux choses dans la *mimèsis* idéale où tout est reproduit si parfaitement que plus de différence n'existe entre vocables, images ou idées et ce à quoi ils sont censés renvoyer. L'homme est désormais plongé dans le noir, par le détournement de ses sens et du sens lui-même, dont les liens sont à jamais rompus avec l'apparaître immédiat. Ce retournement, que Loreau appelle *strophè* (« action de tourner les yeux ») en mémoire des allées et venues du chœur sur la scène du théâtre grec et en rappel aussi du sens que ce mot prendra plus tard dans la poésie, crée un volume, un espace vide, un jeu où le corps peut aller librement, détaché des images sur lesquelles ses yeux étaient jusque-là posés comme sur la surface même de la paroi, un volume invisible, donc, qui n'apparaît pas comme une image ou une chose et qui ne peut être identifié comme un sens ou une idée mais qui donne lieu à l'apparaître sur le fond de cet inapparent où il prend naissance, dans cette *camera oscura* qui fait voir que la vue est vision et le fait fiction, le visible et l'évident, bref le vrai, sont le fait d'un façonnement.

La vue à fond perdu

Ainsi la fiction, dont Mallarmé disait qu'elle est « le procédé de l'esprit humain », n'est plus l'effet des simulacres sur l'écran-paroi, lieu du faux et du mensonge, où notre regard se complaît, mais le dévoilement du *faire* invisible par quoi faits ou faux se donnent à voir, le retournement sur la genèse de l'apparaître, bref la *fictio* comme mise en œuvre plus qu'en image du double événement qu'est le phénomène et la perception, objets tour à tour d'une phénoménologie et d'une esthétique. Se détourner du monde pour mieux voir qu'on le voit et qu'il nous apparaît, dans la double possibilité de son évanouissement et de notre aveuglement, voilà ce que la fiction « fait faire », sur le mode même de l'*épokhè*, cette mise en suspens de la croyance en l'évidence et de la mécréance corrélatrice face aux actes de l'esprit, imagination comprise. La fiction façonne « le voir comme voir » au moment précis où l'*aisthèsis* se libère de la *mimèsis*, nos organes des sens se détachent des images actuelles, celles de la réalité, et nos « perceptions itinérantes », comme les appelle Loreau, s'émancipent de toutes représentations qui les figent ou les arrêtent en une image, un sens ou une idée. L'art et la poésie sont le *logos* d'une telle fiction, qui montre la formation de l'apparaître dans le retournement sur sa genèse, faisant voir le monde à partir de son retrait dans l'invisible, dans le « retraitement » d'une imagination qui revoit et prévoit ce qui échappe à ce qu'on voit et constitue pourtant la condition expresse du voir et de l'apparaître.

C'est sur l'insondable fond de ce que je ne vois pas que prend sens ce que je vois. L'insensé ou l'inapparent fait ainsi fond à toute idée et à toute image venues au sens et à la vue par une *fiction*, que l'art et la poésie rejouent à leur façon, replongeant le sens dans l'insensé, l'image elle-même dans l'infiguré, comme le retournement du prisonnier de la Caverne l'amène

à regarder derrière son dos. Renaud Barbaras tente de comprendre, dans « Sentir et faire », cette relation intime entre l'*esthétique*, la perception sensible, et l'*esthétique*, la sensibilité artistique. Invoquant tour à tour Valéry et Merleau-Ponty, un poète et un philosophe, avec lesquels il pense d'un même souffle, Barbaras affirme que l'art « prolonge » la vie perceptive, qu'il est « une complication et une amplification du sentir » dans la mesure où le vécu esthétique et le faire esthétique recèlent une même aptitude spontanée à « faire surgir un sens non thématique », à « implanter un sens dans ce qui n'en a pas par le seul arrangement [ou discernement] de ses formes » selon qu'il s'agit d'une œuvre ou d'un percept. Valéry écrit : « L'art consiste à mettre en relation des sensations inutiles avec des actes arbitraires, conférant ainsi une forme



Éléments de la « table technique » de Laurent Pilon, 1998-1999 (détail)

DR

d'utilité aux unes et une forme de nécessité aux autres », utilité qui se démarque de l'usage qu'on fait de nos perceptions dans la vie sensible, nécessité qui se situe bien au-delà des finalités propres à la perception sensorielle. C'est pourquoi l'art, dont Barbaras dit qu'il est une intensification du sensible, est aussi en rupture avec l'ordre pratique où voir et sentir ont une fin : s'orienter, prendre et comprendre, happer, capter, se nourrir, survivre. L'œuvre d'art refuse toute fin au sens, tout sens fini, dans un surgissement continu de sens qu'on ne peut satisfaire, à l'instar du désir demeuré désir qui ne se « comble » pas plus que l'œuvre ne se « remplit » de significations, dont elle se vide, plutôt, au fur et à mesure qu'on les lui donne, pour faire place à d'autres « contenus » qui ne l'empliront jamais, sa « teneur » dépassant infiniment tout ce qu'elle pourrait contenir.

De plus, l'œuvre d'art se présente dans le retrait. Elle ne se donne pas complètement : elle se retient. Elle se garde d'être sens, de n'être que sens. Si elle avance dans la lumière de l'apparaître, à l'instar du monde sensible, elle recule du même mouvement dans la profondeur de son incomplétude, de son inachèvement, de son inaptitude à se satisfaire d'un sens, qui la met en lumière vraiment. L'absence se donne en elle comme une présence plus forte : ce qui lui manque l'accroît, l'excède. C'est par là qu'elle rompt le plus radicalement avec la perception sensible telle qu'on la définit dans l'ordre pratique de la satisfaction des besoins — d'identifier, de reconnaître, de saisir — que comble idéalement le défilé d'images dont se nourrit le regard éberlué des prisonniers de la Caverne. Mais c'est par là aussi qu'elle renoue avec la *fiction* esthétique, chère à Max Loreau, dans la mesure où toutes deux creusent un manque dans ce qui se présente, d'où surgit l'inévitable ques-

tion : qu'est-ce que c'est que ça? — l'œuvre, comme tout ce qui *fait* apparaître, met en lumière le sens manquant ou le sens en trop qui porte ombrage à la présence de ce qu'on voit, d'où vient qu'on s'y enfonce plus avant, poussé par le désir de ce qui nous échappe.

La mise en œuvre de la pensée

L'œuvre d'art donne à penser « ce qui n'a pas de sens » d'emblée, mais en prend un ou mille dès qu'on entre dans la « fiction » qu'elle met en œuvre, qui *fait* sens par ses seuls arrangements, sa seule disposition, sa façon d'être ou sa manière, bref son *ethos*, au sens fort de l'expression, où la valeur n'est plus le fait du jugement proprement dit, qui porte toujours sur du sens donné d'avance, mais l'effet d'une « *co-motion* » sensible, d'un sentiment esthétique partagé où nous ne « comprenons » pas le sens de ce qui est dit ou montré dans l'œuvre mais « pressentons » et « ressentons » le sens de ce que nous vivons à son contact comme au contact d'autrui.

La vie partagée avec les œuvres, où le sens est constamment remis en cause par la mise en jeu de sa genèse, de sa création, de sa *fictio*, crée une communauté de pensée implicite, non formulée en termes de valeurs ou de concepts, de sens commun ou d'idées universelles, mais incarnée dans des conduites, des attitudes ou des postures, qui laissent l'imagination à son « libre jeu » dans l'invention des formes de notre vie, dans cette « fiction » du monde et de soi-même, non plus pris dans un sens déjà là dont on est de toute façon de plus en plus privé, mais librement articulés à *du sens* qui se fait et se défait au fur et à mesure qu'il prend forme puis perd toute consistance dans nos « manières d'être » ou notre existence éthique. Nous *fréquentons* les œuvres d'art comme nos semblables parce que nous y trouvons non tant « un sens » à notre vie, en une valeur ou une idée, que « la vie » même du sens sous toutes ses formes, parfois insensées, résolument insignifiantes, dans leur refus buté d'une signification ultime qu'on pourrait leur donner alors qu'elles demandent, comme chacun d'entre nous, d'échapper à toute identité qui les arrête dans leur désir d'un « au-delà » du sens propre où elles puissent renaître, indéfiniment, transportées, métamorphosées, elles-mêmes figures et tropes qui en déportent l'être, fiction originariaire qui à tout instant refait « la genèse du phénomène ». On pourrait dire, sarcastiquement : — le sens, que le monde l'emporte! Cet emportement seul peut le faire renaître, non pas comme sens proprement dit mais comme *fictio*, invention permanente de soi et du monde où l'on joue et rejoue sa vie, figure « refigurante » du visage que l'être prend puis perd face à soi, dans un « apparaître » dont le mouvement d'apparition-disparition efface l'image qu'il incarne un bref instant pour mieux nous faire sentir la nuit définitive où il nous laisse l'instant d'après, « en quête d'un autre commencement ».

PIERRE OUELLET

1. Où l'on trouve des textes de Renaud Barbaras, Raymond Court, Françoise Dastur, Georges Didi-Huberman, Jacques Garelli, Isabel Matos Dias et Holger Schmid, qui évaluent tous l'apport des arts et de la littérature à l'élucidation philosophique des mécanismes de la perception, de l'interprétation, de l'imagination, de la mémoire ou de la conscience intime du temps.

SAUF-CONDUIT. L'ENJEU POÉTIQUE

de Roger Munier

Entretien avec Chantal Colomb,
Lettres Vives, 105 p.

LA POÉSIE n'a pas de lieu prescriptible. Elle se lève partout où il y a à dire : au cœur de l'un des sous-bois que Roger Munier affectionne tant — dans cette tension de la lumière qui fuse par endroits, entre les arbres —, dans la nature dont le pouvoir épiphanique l'attire prioritairement. Ou au détour d'une phrase, parole nue, débarrassée de la forme parfois contraignante du poème. Partout où se fait entendre cette pulsation des choses ou des êtres qui veulent advenir, cet appel qui traverse comme une eau notre corps jeté au monde et puis se retire, et nous replace devant ce vide qu'on porte en soi, « devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer ». Ce qui se donne dans l'instant s'offre furtif et dérobé. C'est là que Munier vient chercher la poésie, dans ce suspens, dans ce lieu délié de tous les lieux où il tente de la saisir dans son apparition fugace, au détour de l'instant, dans une écriture proche du fragment. L'énoncé rapide, cette « parole comme à mi-chemin », lui permet d'infuser à la poésie ce qui lui fait défaut — son manque d'arbitraire —, en mettant à profit ce qui manque au concept par rapport à elle — son imprévisible. Munier sait l'apport du concept, mais ne peut se satisfaire de sa distance, de son recul signifiant devant le réel, distance malheureuse qui lui fait envier la belle fusion de l'approche poétique au sein du réel et de sa profusion. L'énoncé rapide, à la mesure du monde perçu — ni plus vaste ni plus exigü que lui —, célèbre le réel. Il est acte d'imagéation dans sa source, poème sous la vigilance du concept, dont l'inspiration se trouve dans le tangible, dans le désir de saisir ce qui est.

« La lumière éclate — éclat, ce qui, dans la clarté, se clame et n'éclaire pas (la dispersion qui résonne ou vibre jusqu'à l'éblouissement). Éclat, le retentissement brisant d'un langage sans entente. » (Maurice Blanchot — *L'écriture du désastre*) Le monde a sa rumeur, comme attente de dire. Si parler est, sans lien d'aucune sorte, se lier à l'inconnu, la poésie et la pensée s'affirment, dans leur espace propre, séparées, inséparables. Dans la première partie de son entretien avec Chantal Colomb, où nous est délivré d'emblée ce *Sauf-conduit* qui nous permet de traverser sans trouble le territoire de sa pensée, Munier marque son désir de rechercher une fusion plus intime entre la poésie et la pensée. Pour lui, si l'émerveillement devant le réel est le geste inaugural dont la philosophie est partie pour mener sa propre aventure rationnelle, la poésie, quant à elle, ne veut pas s'arracher au réel. Elle s'établit en lui et s'attache à lui donner forme selon des voies qui sont toutes, plus ou moins, de louange et de célébration. « La louange est l'autre forme du dire. » La poésie n'a pas charge de la vérité. Elle se déploie en deçà de toute approche du vrai dont la philosophie fait son bien. Pour faire se rencontrer ces deux moyens d'approche, il faudrait, dit Munier, comme se placer *avant* eux. Pour toucher, avec plus d'efficacité peut-être, à l'invisible énigmatique vers quoi ils font signe. Oui, la pensée bute sur cette fusion indicible, demeure devant son objet, son énigme, et la poésie n'interroge que

le visible dans son suspens, sans interroger le suspens. Mais l'on rencontre chez Munier, ou chez Heidegger par exemple — « *La pensée peut-elle s'abstenir encore de penser l'Être, quand celui-ci, après être resté céleste dans un long oubli, s'annonce au moment présent du monde par l'ébranlement de tout étant?* » (*Lettre sur l'humanisme*) —, une même exigence : rendre à l'homme le pouvoir de séjourner autrement dans le monde, de ne pas le réduire. Peut-être, comme l'écrit Jacques Sojcher dans *La démarche poétique*, la poésie et la libre pensée ne revendiquent-elles rien d'autre que ce droit à la différence — qui est le droit à la similitude profonde.

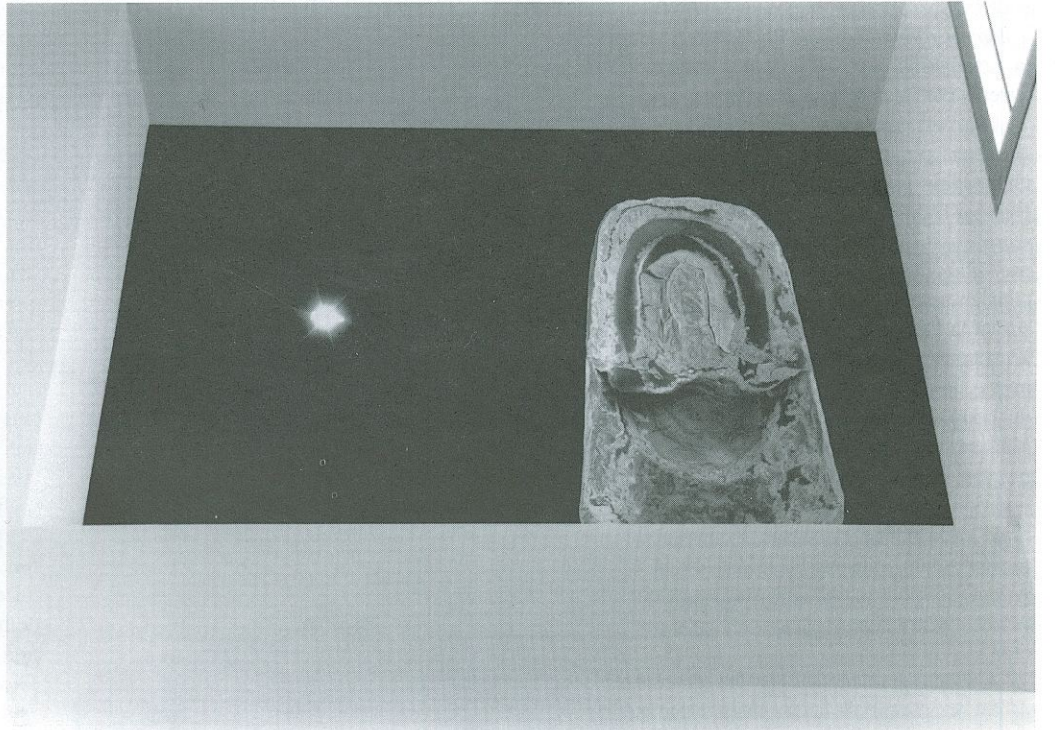
Prégnance du Rien

« *Devant la caducité du possible, j'affirme que la poésie est toujours une poursuite de l'impossible, une quête de l'envers des choses, un exorcisme amoureux du néant.* » (Roberto Juarroz — *Poésie et réalité*) La poésie réfléchit sur son lieu, et sur l'utopie de tout lieu. Elle est en chemin, fait route vers quelque chose. Vers quoi? Vers quel Haut lieu ouvert, à occuper peut-être, quel *toi* invocable? En quoi consiste ce lieu de la cristallisation d'un savoir auquel le poète pourrait accéder, rien n'est moins sûr, au prix d'une blessure qui en serait l'avènement? Roger Munier se tient sur le seuil de ce lieu peut-être habitable, cette localité globale où tout est à la fois, dont largeur et distance sont abstraites, « *d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là* » (Maurice Merleau-Ponty — *L'œil et l'esprit*). Et ce mot à prononcer, qui n'est presque pas un, un mot évidé, avalé comme par un trop-plein d'air, le poète ose l'articuler sur le seuil de la Maison de l'Être. C'est : *Rien*. Un mot qui est « *le dernier, premier comme étant le dernier* ». *Rien* ne fonde pas, n'étant rien, mais suscite, appelle. Munier explicite cette dimension néante dans la deuxième et troisième partie de l'entretien. Son intuition est que « *si nous n'avons aujourd'hui que du présent, que nous avons perdu la présence, dans notre exil la disparition de la présence qui fait notre présent peut être aussi disparition, où la présence, si peu que ce soit, peut transparaître* ». C'est ce suspens qui fascine Munier, cette béance en surbris, cet appel sourd issu de ce lieu de la *montré*, où le geste peut s'accomplir. Pour lui, tout être y est lu finalement — dans le monde (ou plutôt dans *Le Seul* : pour Munier le visible et l'invisible, étroitement liés) —, selon la dimension d'absence de la disparition qui, dans le rien-d'autre, le fait cet être réel. Le réel est invisible, inaccessible et « *rien n'est plus réel que le rien* » (Démocrite). N'être rien, c'est déjà beaucoup, c'est déjà tout. Si le rien est, il n'est plus rien. Si le rien a sa positivité propre, qu'il est plus originel que la négation qui le sous-tend, cela impliquerait donc qu'on puisse le rencontrer en lui-même. N'être rien deviendrait ainsi « *naître à rien* ». Rien est Ce qui est, chaos, indéterminé et non pas néant. Rien est la forme invisible de l'Être qui investit le poète dans l'angoisse, dans l'angoisse pour qu'il puisse naître à lui et le traduire. Dans ses méditations sur la nature, Munier exhibe dans le détail l'événement toujours renouvelé du *clinamen* épicurien : l'infini ruissellement du dehors,

pour rien. L'épreuve du rien ne renvoie pas qu'à la perte, elle la présage seulement, met en sourde continuité avec elle. « *Elle jette un monde dans le temps, vers la mort hors du temps, hors de l'être, comme règne du rien pur, dans sa seule, impensable, absolue dimension.* »

Le rien est mêlé au tissu du monde. Dans le monde, mais comme hors de lui, il en fait le beau suspens d'où part la poésie et toute pensée authentique. Il est dans le monde, mais comme hors de lui, n'étant jamais rien. *Dans* comme *hors*. Ce qui requiert Munier, c'est ce lieu sans

êtres, notre vulnérabilité nous permettrait ainsi, peut-être, de mieux entrer en contact avec ce que l'autre a de blessé, d'atteindre — sans vouloir, ni même pouvoir la saisir et en répandre le secret —, cette part de lui qui est ombre et nous aimante. La reconnaître sans la nommer, en toute tendresse. Dire en quoi ce qui le fait trébucher parfois, balbutier — sa part de ténèbres —, est inviolable, royale et absolue. Dans sa distance souveraine, accueillir l'autre qui nous fait face, l'aimer pour cet insaisissable qui le précède et marque son pas.



Chair de pierre de Laurent Pilon, 1999

Emmanuel Eymard

lieu qui est celui du Rien, hors de ce qui est, sans ce qui est. Un Rien qui n'est pas la Vacuité bouddhique où le mot viendrait se perdre, mais « *la Dimension néante du monde même où nous sommes, inséparables de lui, son envers, symétrique et contraire* ». Du néant fondateur, le Rien porte en son cœur la libre ouverture néantisante, irréductible à aucun sens, parce que donateur de toutes les significations et configurateur de toutes les formes de l'univers.

Un don de douleur

Le fait qu'il y ait un autre monde est à la fois pour le poète une certitude exaltante et une épreuve. Mais cet autre monde n'est pas ailleurs, n'est pas un arrière-monde. Il est dans le monde du sens et du langage, dans le monde du jour, de l'être et des concepts, « *pardessous* » en quelque sorte. Il s'agit, sur fond d'une présence au négatif partout à l'œuvre, d'atteindre au retranchement du monde dans le monde. Un refus, certes, mais qui reste intramondain pour Munier, jouant par force le jeu du monde, et seulement comme un jeu : « *passer du temps au rien, tenter d'assiéger le silence, dans un détachement sans cesse repris.* » Parfois, lourdement, le monde fait un pas vers nous et, c'est une hypothèse superbe que fait Munier à la fin de l'entretien, peut-être le monde ne se rend-il vraiment accessible que dans ce qu'il a de blessé. Comme le corps s'ouvre en ses profondeurs dans ce qui n'est plus la santé. « *Il me semble qu'à l'opposé de tout attrait, dans la pure absence d'éclat, le monde, plus mystérieusement, fait signe.* » Dans notre rapport aux

Nous sommes « *des éveillés pour qui le monde est un et commun* » (Héraclite). C'est à nous que Munier le Veilleur parle surtout, qui ne craignons pas de bousculer nos fragiles certitudes, « *lecteurs avides de déchiffrer les fruits de l'observation des lointains, de la plus opaque nuit* ». Un dernier lieu est évoqué dans l'entretien, de cette voix puissante à laquelle Munier nous a habitués, à force de ressasser et d'aiguiser une parole qui s'aventure aux confins de l'absolu. Ce lieu ultime est indicible et commun à la vie et à la mort. Enlacées depuis toujours, elles participent l'une et l'autre à un espace commun, mais qui échappe aussi bien à l'une qu'à l'autre. Tout porte à penser, dit Munier, que ce lieu impénétrable est le fond du fond et l'ultime. « *Nous devons, sans pouvoir le connaître, y conformer nos pensées.* » Cela revient à dire qu'il ne faut pas plus aimer aveuglément la vie que désirer la mort, si la règle est dans leur séparation irréductible et leur ignorance abîmée l'une de l'autre. « *Être vivant, c'est être aveuglé. Être mort, à jamais aveugle.* »

Quand s'achève la conversation souveraine, la parole unique de Roger Munier, cette voix forte dans la nuit, parole *en suspens*, comme dit Munier de celle d'Héraclite, « *mais donnant lieu, comme en écho, à toute juste parole humaine* », retourne à la lumière du sous-bois. Le soleil est encore bas dans le ciel, qu'on regarde à travers un écran de feuillages. Le sous-bois s'éveille, et l'immobilité des arbres semble parler.

FRANÇOIS GONIN

POÉSIE / PENSÉE : LE DÉFAUT D'ORIGINE

C'EST aux âges d'extrême civilisation, quand s'approfondit l'épreuve de l'éloignement des dieux, que naît un irrépressible Rêve de Beauté (de Révolte) face au néant (on pense à la quête de l'immortalité de Gilgamesh, au monologue du « juste souffrant », qui fut la version mésopotamienne première du Livre de Job). Alors s'impose, sous le signe d'Orphée, le motif d'un chant sublime capable de désarmer jusqu'aux maléfices de l'Hadès. Hors des glorifications traditionnelles d'un sacré en soi inintelligible — car toujours mêlé contradictoirement de cruauté et de bénévolence —, la poésie dut inventer une « flamme d'apothéose » (Baudelaire) : croire à la transfiguration possible de nos immémoriales terreurs par l'exploit pur de nommer.

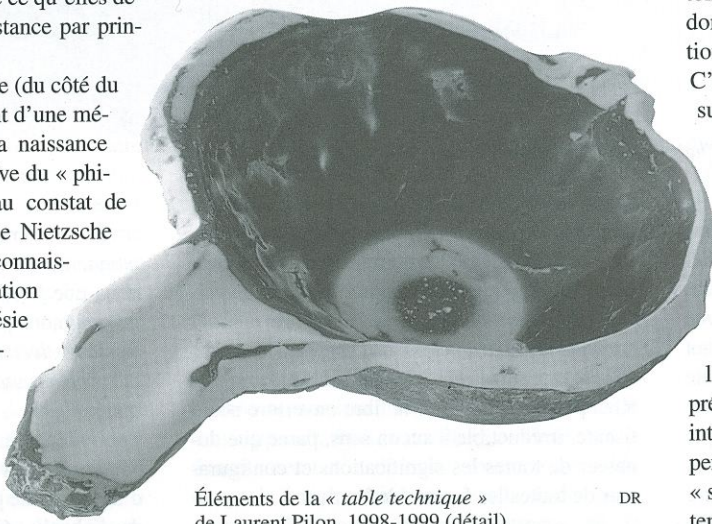
Or, c'est dans cette même ambiance de vacillement des certitudes immémoriales que la philosophie prit son essor. Loin d'affronter la Nuit par la parole nue, elle résolut d'en apurer le secret (tout l'édifice des croyances ancestrales) par l'élaboration d'un idéal Discours capable de tenir en respect le chaos (l'Anankè : la Nécessité) à la fois dans la Nature et dans la Cité. En accaparant ainsi les puissances de la poésie et du mythe, la philosophie édifia l'imposant empire du pouvoir / savoir rationnel (de la Science). Mais ce fut un empire fragile, car miné toujours par une secrète altérité. Ici s'origine dans notre tradition, avec l'exigence d'un dialogue authentique entre poésie et pensée, l'impossibilité de sa réalisation, puisque la raison ou la foi ne purent instaurer un dialogue avec ce qu'elles devaient méconnaître et tenir à distance par principe.

À l'autre gradient de l'histoire (du côté du déclin occidental), le dégagement d'une métaphysique de la finitude donna naissance chez Nietzsche, on le sait, au Rêve du « philosophe artiste ». C'est face au constat de la ruine de la métaphysique que Nietzsche revendiqua les droits de « La connaissance tragique ». À la dévoration dialectique du néant (de la poésie et du mythe) au cœur du « système » hégélien en lequel se réaccomplit monumentalement « le défaut d'origine » répondit ainsi l'ouverture sans réserve de la philosophie à une « non-vérité » plus ancienne que le partage ordinaire du « vrai » et du « faux ». Se sachant à la fois « pris dans les filets du langage » et voué à la destruction des « arrières-monde », le philosophe revendiqua désormais « la nécessité de l'illusion [...] et de l'art dominant la vie ». Ici s'inaugure, au « Crépuscule des idoles », la possibilité enfin d'un dialogue véritable entre poésie et pensée.

C'est parce qu'il assumait cet héritage et supputa, dans le sillage du questionnement nietzschéen, les chances de « l'autre commencement » (*der andere Anfang*) que Heidegger donna explicitement pour tâche à la philosophie de porter à l'explicite : « *Le destin du monde* [tel qu'il] s'annonce dans la poésie sans être manifesté déjà comme histoire de l'Être » (« Lettre sur l'humanisme »). Or, pour Heidegger, l'œuvre inaugurale en laquelle se trouvait scellé « le destin du monde » fut celle de Hölderlin : « *Sommes-nous, au présent âge du monde, capables d'appartenir au poème de Hölderlin en nous rassemblant sur son écoute.* » Heidegger exige de nous « l'engendrement de l'oreille » apte à percevoir l'éminent Dit hölderlinien : « *Quand donc la pensée sera-t-elle à la hauteur*

du Dire unique de Hölderlin où ce qui commande le destin est déjà proféré mais demeure inouï. »

Impuissante à entièrement exprimer l'intrication essentielle d'« être » et de « temps » immanente à « *La parole, encore inentendue, [...] en réserve dans la langue occidentale des Allemands* », la pensée contemporaine (celle de Heidegger au premier chef) se reconnut comme seulement « préparatoire » (*vorläufig*). C'est pourtant dans *Qu'appelle-t-on penser?* que l'auteur de *Sein und Zeit* anticipa, mieux que partout ailleurs, l'exigence double (voire paradoxale) d'un accord et d'un désaccord essentiels entre poésie et pensée : « *Le Dit qui est poésie et le Dit qui est pensée ne sont jamais identiques; mais ils sont parfois le même savoir lorsque l'abîme entre poésie et pensée, nettement tranché, s'ouvre béant.* » On retrouve, d'ailleurs, des formulations analogues à la fois dans *Essais et Conférences* — « *Poésie et pensée ne se rencontrent dans "le même" que lorsqu'elles demeurent résolument dans la différence de leur être et aussi longtemps qu'elles y demeurent* » — et dans *Acheminement vers la parole* : « *Poésie et pensée, à chacune des deux il faut l'autre, là où elles vont jusqu'au bout, chacune à sa façon, en leur commun voisinage. En quelle contrée le voisinage même a son domaine, cela la poésie et la pensée le détermineront à la vérité d'une façon distincte, mais toujours de telle sorte qu'elles se trouveront dans le même domaine.* »



Éléments de la « table technique » de Laurent Pilon, 1998-1999 (détail)

Par delà l'entrevison si lucide chez l'auteur de *Sein und Zeit* de ce que pourrait (devait) être l'entreprise de « *porter à la parole la parole en tant que parole* », comment pourrait-il nous être donné de circonscrire plus essentiellement les limites du projet « d'être et temps » (et partant, de supputer les possibilités d'un *authentique dialogue* entre pensée et poésie)? Et d'abord, pourquoi Heidegger ne se soucia-t-il jamais d'exposer les justifications « historiques » de la *préséance* assignée si constamment par lui à la poésie sur la pensée? Si la tâche de la philosophie est de faire advenir à la *parole commune* la vérité insigne scellée dans le dire poétique, d'où vient cette priorité elle-même et comment pourrait-elle être — au sein d'un *effectif dialogue* — sinon subvertie du moins levée?

Le manque de souffle

Nous suffoquons, certes, d'un manque d'âme (de *pneuma* ou d'*anima*) quand s'accélère la course de vitesse entre l'emprise planétaire de la technique et la quête nietzschéenne / heideg-

gérienne d'un dialogue *enfin* authentique entre poésie et pensée. Le souffle poétique / philosophique venant à manquer, allons-nous mourir d'asphyxie ou bien serons-nous à même, une fois encore (une dernière fois?), de relever le défi d'un retour « compréhensif » sur notre passé? L'un des symptômes de l'essoufflement contemporain n'a-t-il pas trait précisément au postulat, communément admis, de *notre confinement sans issue* dans le labyrinthe de la « postmodernité »? En même temps que se tracent sous nos yeux les limites de la pensée moderne, c'est ici le *gouffre de l'impensé* qui peut furtivement être entr'aperçu.

Si, prenant du recul, on admet que l'impensé contemporain se confond avec l'impensé de (ou dans) la philosophie de Heidegger (pour autant que celle-ci témoigne de l'effort le plus conséquent de recueillir « l'histoire de l'être »), on en déduira que l'enjeu philosophique / poétique actuel ne saurait être que double. Il conviendrait, d'une part, de tenter d'accomplir le projet suspendu après *Sein und Zeit*, d'une prise en compte d'ensemble des apories dans (ou de) la philosophie de Heidegger, et ce, de manière à recueillir ou à mettre en connexion des domaines d'investigation demeurés chez lui disjoints. Mais à une telle tentative de transgression devra répondre aussi, d'autre part, une intégration plus « compréhensive » d'« être » et « temps » à travers l'exploration de la mythopoïèse à l'œuvre au fondement des « événements » de notre histoire, et notamment des deux « monuments » dont nous sommes directement issus : la tradition grecque et la tradition judéo-chrétienne. C'est ici précisément le double défi, qu'à la suite de *La vision et l'énigme* et *Le testament poétique*, je tente de relever dans *L'imagination de l'origine; L'être comme langage* (L'Harmattan, 1999).

Ainsi défini, l'examen du « défaut d'origine » dans l'œuvre de Heidegger lui-même ne pourra faire l'économie d'une vaste enquête qui portera, de manière privilégiée, sur la définition de l'œuvre d'art. Il se pourrait en effet que ce soit précisément dans la célèbre conférence de 1937 intitulée « L'origine de l'œuvre d'art » que l'impensé de Heidegger affleure de la manière la plus « symptomale ». Portant sur la différence abruptement postulée entre « l'œuvre-temple » (qui relève de l'expérience immémoriale du sacré) et l'art conçu comme « Poème », la lacune dans la démonstration de Heidegger ressortirait précisément à la non-articulation de ces deux « moments » qui associent à l'opacité « idolâtre » du sacré (du Temple) son déploiement historique comme *poïésis* démythifiée. Tout se passe en effet comme si l'auteur de *Sein und Zeit*, qui marque l'écart entre « l'œuvre-temple » et l'œuvre comme « Poème », ne pouvait le penser en tant que transmutation historique d'un art « idolâtre » (centré sur la visibilité et la lumière) vers la poïétique démythifiée de la parole *ex nihilo*.

Cet « oubli » se trouve validé de fait par l'exposé, dans la même conférence, de deux approches foncièrement antinomiques de « l'origine ». D'une part, celle-ci est illustrée *mythiquement* comme « cause », dès la phrase d'ouverture de la conférence — « *Origine signifie ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comme elle est* » —, puis, hors de toute investigation portant sur le « *mythos* », elle est envisagée, vers la fin de l'exposé, comme Déflagration démythifiée de

la parole dans l'histoire et comme histoire : « *Faire surgir quelque chose d'un bond qui avance* [etwas erspringen], *l'amener à l'être à partir de la provenance essentielle et dans le saut instaurateur, voilà ce que nous nommons origine.* » Il est remarquable que la question de Dieu dans la poésie de Hölderlin soit marquée au coin de la même ambiguïté : « *Quelle est la mesure convenant à la poésie? La Divinité; Dieu, par conséquent? Qui est le Dieu? Peut-être cette question est-elle trop difficile pour l'homme et posée trop tôt* » (« ...L'homme habite en poète... »). Dans *Approche de Hölderlin* nous lisons de même : « *C'est le temps de la détresse, parce que ce temps est marqué d'un double manque et d'une double négation : le "ne plus" des dieux enfuis et le "pas encore" du dieu qui va venir.* » Ces questions (ces hésitations inhérentes au *dédoublement* même de l'onto-théologie) ne sont, pour nous, que le symptôme du défaut de la démythification historique du sacré idolâtre à travers l'invention grecque de la rationalité, puis du Dieu-verbe dans le judaïsme et le christianisme.

L'éclosion de la parole

Les indications très cursives que nous donnons ici ne peuvent, certes, tenir lieu de démonstration. Elles désignent tout au plus un champ d'investigation futur qui ne saurait faire l'économie d'une exploration minutieuse du *complexus impensé*, immanent à la fois à la forme de l'enquête heideggérienne autant qu'à son contenu propre relatif à « l'histoire de l'être ». Nous présentons que cette tâche suppose la capacité de désenfourir, au terme d'un travail d'archéologie, la racine poétique et mythique commune au fondement des deux orientations princeps — grecque et judéo-chrétienne — de notre tradition. C'est ainsi seulement que pourrait être reconnue la mythopoïèse génératrice tout à la fois (mais selon des modalités, certes, idiosyncrasiques) de la rationalité grecque et des Révélations judaïque et chrétienne. La mise en chantier d'un tel projet interprétatif devra mettre en relief, au plus secret du questionnement heideggérien, le lien intime entre plusieurs problématiques clés demeurées chez lui aporétiques, notamment l'incidence réciproque de la différence entre « l'animal pauvre en monde » et l'homme « configurateur de monde ».

Si « *le langage n'est pas un instrument disponible* [mais] *avènement* (Ereignis) *qui lui-même dispose de la suprême possibilité de l'être de l'homme* », l'instauration d'un dialogue effectif entre la poésie et la pensée ne fera qu'un, en dernière instance, avec l'exploration dans l'histoire et comme histoire du domaine d'éclosion du langage. Supputer une telle « *conflagration* [...] *de l'horizon unanime* » (Mallarmé) exige une ouverture à toutes les traditions par delà le seul privilège reconnu aux Allemands (il faudrait alors éclairer, corrélativement, le caractère encore limitatif de certaines des lectures heideggériennes de Hölderlin). Quand la poésie s'expose au silence et la pensée à l'impossible, parviendrons-nous à entrevoir furtivement notre « défaut d'origine » en tant qu'Ereignis (Événement / Avènement) de la Parole même? C'est du cœur du sens que procède la chance historique du sursaut (du *Dasein* lui-même) qui se confond avec « l'être (comme) langage ».

GÉRARD BUCHER

LE COMPLICE

PIERRE KLOSSOWSKI : BIOGRAPHIE D'UN MONOMANE

de Jean Decottignies

Presses Universitaires du Septentrion,
« Objet », 200 p.

PIERRE Klossowski disait en entrevue qu'il n'était ni un écrivain, ni un penseur, ni un philosophe, « ni quoi que ce soit dans ce mode d'expression, rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane ». Ainsi commence la « fausse » biographie de Jean Decottignies. En usant du terme « biographie » dans le titre de son ouvrage, Decottignies risque d'en surprendre plus d'un qui s'attend à lire sur la vie publique de Pierre Klossowski. Il serait utile de préciser que Klossowski s'est vu lui-même reprocher d'avoir fait une « fausse » biographie de Nietzsche dans son ouvrage *Nietzsche et le cercle vicieux*. Klossowski voyait dans ce geste un acte de complicité envers le « professeur Nietzsche ». La définition de cette attitude et de ce mode de lecture, c'est à Klossowski que nous la devons : « La complicité relève de l'affect, de l'impulsion, qui gouverne la production du simulacre, elle s'oppose à la "compréhension" qui, relevant de la "notion", est d'ordre purement intellectuel. » Decottignies part du fait que la plupart des écrits de Klossowski sont autobiographiques, et que, dès lors, parler de ses textes équivaut à parler de leur auteur. Dans les récits de Klossowski il y a en effet une convergence entre vécu et pensée. La biographie de Decottignies s'intéresse ainsi à la dimension imaginaire du vécu et à sa très réelle implantation dans le domaine de l'esprit. Il n'y a pour lui que deux options dans la relation entre auteur et lecteur : la compréhension ou la complicité.

La collusion affective

Rappelons que dans *La ressemblance*, Klossowski dit que « la complicité s'obtient par le simulacre, la compréhension par la notion ». Pour expliquer cette différence entre simulacre et notion, il est utile de se référer à sa « biographie » de Nietzsche. À la question « Où commence la philosophie ? », Nietzsche avait écrit dans les fragments posthumes repris par Klossowski dans *Nietzsche et le cercle vicieux* : « D'abord des "images". Ensuite des "mots" appliqués aux images. Enfin des "concepts" possibles seulement à partir des mots. » Dans cette hiérarchie, le « biographe » de Nietzsche remplace concept par fiction. La fiction klossowskienne est une mise en scène des images mentales qui le hantent. Ce qui nous est donné à lire relève directement de la pensée du monomane, plaçant ainsi le lecteur dans une position de philosophe : « Cette pratique à travers laquelle le questionnement philosophique s'abîme dans le mutisme du "phénomène de la pensée". À défaut de cette espèce de sublimation, l'œuvre de Klossowski appartiendrait au domaine du savoir et prendrait place parmi les grands systèmes philosophiques de notre temps », écrit Decottignies. La complicité prend toute son importance dans sa visée. Mais il faut tout d'abord souligner que la base de la complicité est dans l'esthétique de l'œuvre. Sous le nom d'« œuvre », ce n'est ni l'essai ni le roman ni le tableau qui nous sont donnés à lire ou à voir, mais « l'activité pensante du mo-

nomane inscrite et disséminée dans les débats métaphysiques de ses prétendus personnages ». « L'esthétique », au sens où Nietzsche l'entendait, doit chercher à faire abstraction de toute justification fondée sur les valeurs (pratiques, morales ou idéologiques) que promulgue le discours social. Donc, pas de distinction entre le Bien et le Mal, le Beau et le Laid, etc, mais une poétique ou une « mise en œuvre » de la pensée comme phénomène et comme fiction, en leur complicité.

façon de penser. La visée d'une telle complicité est la « connaissance pathétique ».

Le phénomène de la pensée

Devant l'œuvre de Klossowski, nous sommes confrontés à la contradiction et à l'incohérence, qui font obstacle à une seule interprétation. Ainsi, dans tel dessin, Roberte rejette de la

qu'on lit ou voit comme un phénomène de la pensée, avec tout ce que cela suppose : l'incohérence, la contradiction, l'incommunicabilité, ou ce que Blanchot appelle l'ambiguïté. Le travail d'interprétation demanderait de rendre logique une telle scène, ce qui s'avère impossible. Il faudrait plutôt en parler comme d'une « expérience » ou d'un « phénomène » : « C'est par le geste "transformateur" du vécu, initié par le langage même, que se manifeste ce "phénomène", qui requiert du lecteur une attention non point idéologique, mais poétique; je veux dire : un intérêt tourné, non point vers le message porté par le texte, mais vers l'œuvre en tant que telle et les conditions de sa gestation », écrit Decottignies.

Le propre de cette pensée et de ce langage est de « subvertir la méthodologie de la connaissance », de transformer notre approche face aux processus cognitifs en jeu dans notre perception d'une œuvre d'art. Le phénomène de la pensée est strictement pathologique pour Klossowski : « L'incohérence, l'aporie sont bien, dans notre exploration de la pensée, l'inévitable détour, en littérature, la voie royale de la connaissance », nous rappelle Decottignies. Le propre d'une telle connaissance est de se soustraire à toute rationalité et d'admettre que rire, pleurer, tout ce qui relève de l'affect, constitue pour nous « un organe de savoir », une forme d'appréhension et de prise de possession des choses.

Cette biographie se veut un « chapitre de l'histoire des aventures de l'esprit », une collusion entre expérience vécue et activité spéculative. Decottignies parle d'une « sidération » proposée au lecteur-spectateur, en compensation du savoir dont il est frustré. Cette sidération peut être vue comme le pathos de l'étonnement, dans le sens où l'étonnement est considéré comme l'αρχή de la philosophie. Heidegger écrivait, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « Le παθος de l'étonnement ne se tient pas tout simplement au début de la philosophie [...] l'étonnement porte et régit d'un bout à l'autre la philosophie ». Philosopher serait pratiquer le mutisme (ou une « poétique du silence », pour emprunter les mots de Michel Camus dans son article paru dans *Spirale* n° 167), dont Klossowski et Nietzsche trouvent le modèle dans la pratique artistique. « Au savant et au philosophe, tous deux incapables de transmettre le "dionysisme", Nietzsche oppose l'artiste, seul susceptible de procurer cette "consolation" qu'il nomme "métaphysique". À cette discipline nouvelle, soustraite à ses racines traditionnelles, la modernité attache, non point un savoir, mais une "expérience". » Dans la création artistique de Klossowski, la pensée se dépouille des réalités de la vie, opérant ainsi le renversement du concept au mot et à l'image, ou plus exactement au simulacre, soit à « l'image en tant que distincte de ce qu'elle représente ». Cette pratique relève d'un « pur acte de l'esprit », nous rappelle, après Nietzsche et Klossowski, l'essai biographique de Jean Decottignies.

JEAN-FRANÇOIS CHÉNIER



Trois empreintes blanches de Laurent Pilon, 1999

La visée ou la cible de cet acte de complicité serait les valeurs de notre société : « En lui donnant pour cible ce qu'on appelle les "valeurs", on confère à la "critique" une dimension nouvelle, on lui assigne un objet plus vaste, que Pierre Klossowski, biographe de Nietzsche, désigne comme un "combat contre la culture" et contre l'idéologie qui la supporte. » La complicité doit s'effectuer dans le but d'une continuation. Pour Klossowski, Nietzsche s'inscrit dans la suite de Sade, dont il s'est fait le complice. Cette complicité s'effectue dans un but précis : transformer notre

main un intrus alors que le reste de son corps est dans une position d'invite. Ou encore, dans *Le souffleur*, il y a une alternance de narrateurs qui fait que l'on ne sait plus qui parle : « J'écris pour moi, Théodore Lacase, et Guy m'assimile encore à un certain K., qui, lui, écrit pour tout le monde. » Ou enfin, dans ce même récit, pendant une dispute entre deux femmes, les gens s'écrient : « Séparez-la ! », et non pas : « Séparez-les ! », comme s'il s'agissait d'une altercation entre deux « mêmes » personnes. L'incohérence qui ressort d'une telle œuvre « nuit » au travail d'interprétation. Il faut concevoir ce

L'OUVROIR DU TEMPS

LE TEMPS RETROUVÉ

Film de Raoul Ruiz, d'après Proust

LE CINÉMA est pensée, parfois « *outil de pensée* » (Godard). Cette affirmation peut s'imposer comme une évidence, par l'étude du processus de déploiement du filmique. Le montage est un *souci*, qui associe une image à l'autre. Mais le cinéma ne propose pas toujours de la *pensée* par la construction de ces images-temps dont parle Deleuze, où soudainement le mouvement même du filmique ne peut parvenir à rendre compte seul, par l'expression sensorimotrice de l'affect, de la situation d'un sujet représenté. Les préoccupations d'un sujet filmé, à la limite, n'ont de lien avec les lieux où il se trouve que pour amarrer ses obsessions et son goût pour la réminiscence.

L'état méditatif du sujet peut constituer un jeu narratif, par la représentation d'une mémoire subjective, et susciter même la forme narrative d'un film entier. C'est le cas du dernier opus (le quatre-vingt-sixième...) du Chilien Raoul Ruiz, Français d'adoption, qui trouve une nouvelle inspiration dans sa rencontre avec l'œuvre de Proust, de qui il a adapté *Le Temps retrouvé*. Dans sa *Poétique du cinéma* (Dis voir, 1995), Ruiz multiplie les références à la littérature, à la poésie, aux textes saints. L'univers ruizien est multiple, forcément littéraire, métaphysique.

Une pensée adaptée

Beaucoup de critiques énoncées à l'égard de *Le Temps retrouvé* déplorent qu'il faille tout lire Proust, sous peine de ne rien comprendre au film. Pour ma part, je conçois cette critique comme une peur spectatorielle toujours vive de celui qui n'a pu encore « voir » *Huit et demi*, qui sortait en salles il y a près de qua-

rante ans. En fait, cette critique craint toujours la modernité. En revoyant *L'hypothèse du tableau volé* (1978), adapté d'un écrit de Pierre Klossowski, ce reproche pourrait encore être formulé, en attribuant « l'hermétisme » du film à une méconnaissance de l'œuvre dont il ne serait que l'adaptation. Mais ce reproche n'est déjà plus possible à énoncer en revoyant *Les trois couronnes du matelot* (1982), dont le scénario est original.

Le principal intérêt de *Le Temps retrouvé*, pour un spectateur le moins proustien, relève bien entendu de l'observation du travail d'adaptation. Mais justement, cette adaptation s'avère proprement ruizienne. Le pari du film relève pratiquement de l'impossible. De l'ensemble de *la Recherche*, *Le Temps retrouvé* est certainement le volet le plus inadaptable, celui qui a directement à voir avec une conceptualité d'ordre philosophique mise en branle par une forme littéraire la moins reliée au déploiement d'une intrigue. Comment exprimer, par exemple, un débat éthique de premier ordre auquel Proust offre un apport original, qui expose une contradiction entre la création artistique et la vie? « *Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"* ». (*Le Temps retrouvé*)

Des images pour une pensée du temps

Un des traits originaux de Ruiz consiste à proposer l'actualisation dans la fiction filmique des fondements de la thèse proustienne. À cet

égard, le film se détache du roman et trouve une part essentielle de son intérêt, de sa profondeur, en lui-même. À l'inverse du film de Volker Schlöndorff (*Un amour de Swann*, 1982), qui pose la problématique de l'adaptation littéraire au filmique par son échec même, en refusant le style proustien qui impose au moins une non-linéarité de récit affirmée, le film de Ruiz accueille la lettre proustienne dans son cinéma. Le style, source du déploiement de l'œuvre proustienne, trouve sa manifestation propre dans le cinéma de Ruiz, en passant par l'originalité formelle. Par exemple, l'entremêlement des temporalités, qui peut s'exprimer en une seule phrase, en pensée, suppose l'exposition de la sensibilité mnésique du narrateur dans un tournoiement, lié au changement incessant de l'espace-temps.

Dans une scène de chambre au début du film, où Marcel à l'agonie dicte son roman, chaque plan montre une perspective réévaluée de la pièce. Dans un plan, les murs se resserrent, puis le lit semble s'allonger, pour achever de donner un effet de prégnance aux objets, à force de permutabilité des dimensions de l'espace filmé. Cette invraisemblance dans le mouvement, purement visuelle, expose pourtant une vérité de l'expérience sensible subjective, métaphysique. La cinématique n'est plus au service de la loi de passage d'une action à l'autre, mais de l'approfondissement d'une même scène, d'une même action. Les répliques restent souvent en surface de l'image (surtout dans les scènes de grande réception), relayées au second plan au profit d'une mise en scène de l'expérience sensible du personnage principal, le narrateur du roman.

Malgré l'enchaînement des plans qui donne cet effet de spatialité irréaliste, l'impression d'une unité de mouvement intime entre les scènes demeure forte. L'unité exprime une vision qui embrasse différents espaces ou profondeurs de champ d'une même temporalité. La pensée n'est pas incluse dans l'image, elle la traverse. C'est elle qui officie la loi de passage, détermine les effets du montage. *Le Temps retrouvé* selon Ruiz n'est pas qu'un récit en images construit dans l'espace, le temps et le mouvement. Ces trois éléments se subordonnent à un élément du récit : la pensée de Marcel, narrateur-autobiographe.

Le sujet et le récit

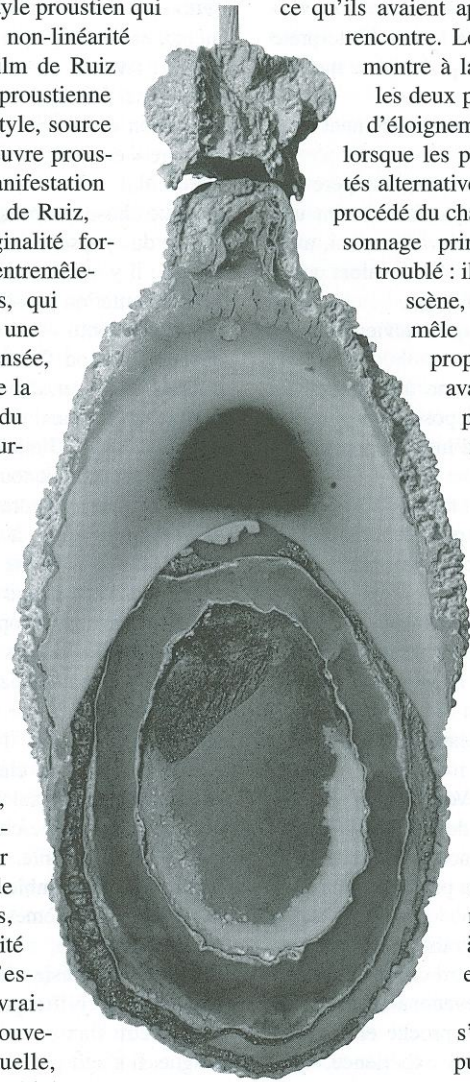
Un ancien film de Ruiz annonçait une représentation embrouillée du temps en relation avec l'introspection d'un sujet : il s'agit du *Toit de la baleine* (1982). Mais la représenta-

tion de l'entremêlement des temps concernait avant tout le dénouement du film : un personnage était assis dans un terrain vague, relativement éloigné de la maison où se déroulait la plus grande part du film. Devant lui, deux personnages lui adressaient la parole, lui disaient ce qu'ils avaient appris depuis leur dernière rencontre. Lorsqu'un plan d'ensemble montre à la fois le sujet principal et les deux personnages, il y a un effet d'éloignement indiscutable, absent lorsque les personnages sont représentés alternativement en gros plan, par le procédé du champ-contrechamp. Le personnage principal n'en paraît guère troublé : il ne voit rien de cela. Cette scène, fugitive dans le film, se mêle pourtant directement au propos d'ensemble. Le sujet, avant tout obsédé par sa propre quête, veut tout de même connaître, c'est-à-dire communiquer avec ce qu'il méconnaît, mais l'effet d'éloignement dans l'image est constitutif de la prédominance de sa pensée, au-delà du dialogue et de l'intrigue. L'opacité du film, comme dans *Le Temps retrouvé*, est aussi l'opacité d'un monde donné à voir dans sa résistance au sujet. La pensée, à force de contenir le monde filmé dans le récit qui la fonde, en vient à perdre le sujet, et le récit est écopé.

Chez un hôte, Marcel s'apprête à boire le thé, puis nous voyons ce qu'il pense à cet instant précis, une réminiscence, avant qu'un domestique le rappelle à l'ordre et l'invite à rejoindre les invités après la première partie d'un concert. Un monde nous est donné d'avance dans l'image, mais n'est envisagé absolument par le sujet qu'à la fin de son parcours dans le récit. Implicitement, l'accomplissement du sujet est fonction d'une grande forme d'art. Pour que cet accomplissement s'affirme au final du film, le récit se confronte à ses limites, à la présence de sa durée, où se déploie la pensée.

Le cinéma cherche depuis quelque temps à régler ses comptes, son embaumement critique est plus qu'avancé (sur sa mort effective, il n'y a qu'à lire les textes de Godard ou Daney, les déclarations de Peter Greenaway). Ailleurs, Ruiz affirme une chose : le cinéma existe, du moment qu'une pensée originale, subjective, le domine. Nous n'en demandions pas tant. Proust, très certainement obsédé par la mort, trouvait la conjuration de cette fatalité dans l'art. Par son travail unique sur la narration, tout en se référant aux origines du cinéma (par des jeux visuels, dans le tournoiement des plans, inspirés de Méliès), Ruiz fait une boucle avec l'art de son siècle, mais veut l'ouvrir sur l'infini. L'objectif est esthétique et concerne une vision sensible que permet avant tout la pensée.

Guillaume Lafleur



Pendule inversé de Laurent Pilon, DR 1999 (vue partielle)

(Suite de la page 19)

langue maternelle est, d'une façon ou d'une autre, un peu « familière ». Alors il se quitte, s'éparpille pour mieux s'appeler : errant pour qui tout lieu est un lieu « loué ». Certains parlent de choses, lui d'autres. Il sent qu'il diffère, se reporte à plus loin. « *Il n'y songe plus, il songe.* » Et de la perte de repères renaît la pensée. « *Une lumière et un corps s'éteignent, d'autres se préparent à les relayer : monde en gestation donc, où les êtres sont en suspens, ne sachant ce qui les attend, ouverts au changement qui s'annonce.* » Ainsi une nouvelle théorie commence, qui ne met plus en place, mais en marche. Quelqu'un dit : la vérité est « insensée » et par elle rien ne va, il faut un corps et des pas pour initier un sens.

Corps en descente

Devant, un escalier : un homme quitte le sol, la facilité, pour se tenir là, entre. Il cherche. Alors il monte, redescend, se déplace, revient, ne voit pas : son regard entre-temps a dû chuter quelque part, enfin peut-être, qu'importe, nul besoin désormais d'être aussi précis. Il a jeté un œil sur on ne sait quoi, qui ne le lui a pas rendu. Ainsi il avance sans certitude, abandonnant le regard pour la motion, il bouge, s'exécute, et par là sait son être. Il devient l'errant, le seul qui, puisque sans lieu, possède encore le savoir des liens : « [...]

comme si sa marche, les allées de ses pas, les mouvements de ses mains pour atteindre ou prendre les choses n'étaient qu'une longue méprise, un égarement sans fin. En même temps il lui semble que cet errement est nécessaire, qu'il est la raison de cette chambre ; sans lui les objets dispersés en elle resteraient à jamais étrangers l'un à l'autre, rien ne les rapprocherait entre eux, ni ne les rendrait familiers. » Un homme descend un escalier pour, dans la soudaine conscience d'être à la fois en mouvement et en suspens, comprendre l'ampleur de sa méprise : aussi recherché soit-il, le regard théorique, celui qui domine et saisit le monde, est un point de vue qui, en tant que tel, ne peut que se clore sur lui-même. Ce que l'escalier, la parole, et la chambre la nuit enseignent, c'est à perdre appui pour réapprendre le vertige d'aller, désireux de lâcher prise pour enfin s'éprendre. Entre le monde et soi, il restera toujours un vaste vide — ce qui n'est pas rien — à travers lequel toutes choses adviennent, pourvu que de la profondeur de notre retrait, l'on sache encore sentir venir. Allez...

« *En dessous, invisiblement, le corps est sans relâche en quête d'une autre tissure, d'une nouvelle nature : il œuvre dans l'ombre à se façonner des dehors plus vastes.* »

KARINE DROLET

L'ACTE CRÉATEUR OU LE THÉÂTRE DU MAL

LE MAL OU LE THÉÂTRE DE LA LIBERTÉ

de Rudiger Safranski
Grasset, 335 p.

LA QUESTION ultime du Bien et du Mal excède les limites des disciplines de la science, de la littérature ou de la philosophie. La question ne peut être posée ni par l'artiste, ni par le philosophe, ni par l'homme de science seulement. Elle relève d'abord de l'homme intégral et vivant. Cette question ultime se découvre au-delà des masques de l'histoire et de la mémoire, en amont de la civilisation. Elle fut déjà posée à l'homme dans le jardin d'Éden. Elle m'est à nouveau posée chaque jour, en aval de l'histoire et de la civilisation, ici et maintenant. Au-delà du cercle enchanté du juge, de la victime et du bourreau; au-delà de l'existence supposée du Bien et du Mal absolus; au-delà de l'existence ou de la non-existence de Dieu; au-delà de l'existence d'une vérité transcendante, ou d'une contingence ou d'un hasard absolu, je dois créer le monde ou bien trouver refuge dans les alibis de l'histoire, de la mémoire ou des institutions et m'enfourner ainsi dans le simulacre du monde. Je dois créer le monde à nouveau ou me réfugier hors même de sa possibilité. C'est là le théâtre de ma liberté.

Dans l'ouvrage de Rudiger Safranski, les paraboles de Job et de Faust jouent un rôle clé. La grandeur de Job, au-delà du cercle ensorcelé du juge, de la victime et du bourreau, ne consiste-t-elle pas en cette capacité pour l'imagination créatrice et morale de créer autrui comme homme et comme Dieu? Job est en mesure de poser l'acte juste au bon moment, il est capable de reconnaître et de créer en lui autrui, comme Dieu et comme interlocuteur. L'histoire abolit la différence entre le Bien et le Mal. L'histoire ressemble au gouffre où se perd toute distinction. Le Bien devient un mal, le Mal devient un bien. Ce que j'interprète de plus comme un bien, je peux tout aussi bien l'interpréter comme un mal et vice versa. L'histoire n'apparaît-elle pas tout à la fois comme la somme indistincte des actes perdus et la mémoire possible des actes créateurs? L'histoire n'est-elle pas tout à la fois une grâce et une malédiction? Qu'est-ce qui différencie l'acte perdu, l'acte manqué, de l'acte créateur, de l'acte fait à temps? L'histoire l'enseigne tout autant qu'elle le masque. La mémoire non reprise par l'imagination créatrice et morale demeure stérile. Le Bien dont on se souvient seulement n'est-il pas un mal possible? Le Mal dont on se souvient n'est-il pas un bien possible? Sans doute. Le Bien en tout cas ne se transmet pas par les vertus d'une quelconque hérédité institutionnelle, ni ne se transmet par la mémoire. Le Bien ne serait-il pas l'acte fait à temps, l'acte neuf de tous les jours? D'où l'impossibilité de le reproduire en l'imitant sans tomber dans le mal et dans la confusion de l'histoire. L'acte fait à temps est l'acte éternellement neuf, l'acte qui ne peut être répété mécaniquement, ni imité, ni prescrit. L'acte fait à temps doit être chaque fois recréé et produit à nouveau pour la première fois. L'acte fait à temps ne serait-ce pas l'acte rédempteur du bien devenant mal comme du mal devenant bien, au-delà du Bien idéal comme du Mal réel? Nous retrouvons là la leçon de Nietzsche. Après la critique kantienne de l'optimisme métaphysique de la théodicée leibnizienne et de

toute théodicée, la grandeur de Nietzsche est dans cette revendication de l'acte libre et créateur. Il nous appartient que cette revendication ne demeure pas seulement une revendication purement stérile et faustienne. Comment? Quelle est la nature de l'acte fait à temps et comment peut-il s'inscrire dans l'économie de l'univers autrement que comme l'acte d'un démiurge isolé?

L'acte fait à temps

L'acte fait à temps est l'acte par lequel je crée mon humanité en posant autrui comme moi-même. La survie de notre civilisation faustienne est impossible, et la métamorphose de cette civilisation dépend uniquement pour chacun de la possibilité de poser ou non l'acte juste et créateur. Le xx^e siècle aura sonné la disparition presque complète de l'humanité de l'homme et la fin absolue de toute vérité inscrite et révélée. L'homme devenu mature doit produire à partir de lui-même et par ses propres forces l'acte créateur. Nulle vérité éternelle inscrite à jamais dans le ciel des idées ne peut éclairer sa route. L'homme emprunte un sentier que n'ont pas foulé les dieux.

Le hasard habite le cœur de la théorie des nombres. Voilà l'enseignement de la théorie algorithmique de l'information et de la complexité, généralisation géniale dans les vingt dernières années des idées révolutionnaires de Kurt Gödel et d'Alan Turing, par le mathématicien Grégoire Chaitin. La vérité mathématique n'est donc plus la révélation inscrite de toute éternité sur les tables de la Loi. Plus qu'à l'ancienne et théologique idée de la science, la mathématique s'apparente désormais à l'art de l'imagination créatrice. Elle devient l'art de conduire rigoureusement la pensée créatrice, au-delà de toute révélation vers une création neuve et entièrement nouvelle. De même que dans les mathématiques s'écroule le masque métaphysique de la notion statique de vérité, et avec elle se dissipe le rassurant sommeil d'un mauvais platonisme et d'une rationalité superficielle, de même s'écroule l'illusion d'un Bien socialement transmis et culturellement construit une fois pour toutes. Quelles sont alors les conditions de survie de l'humanité en tant qu'espèce pensante? Quelles sont les conditions de la création du sens? Peut-être les conditions de la création du sens sont-elles justement les conditions de la survie de l'humanité elle-même?

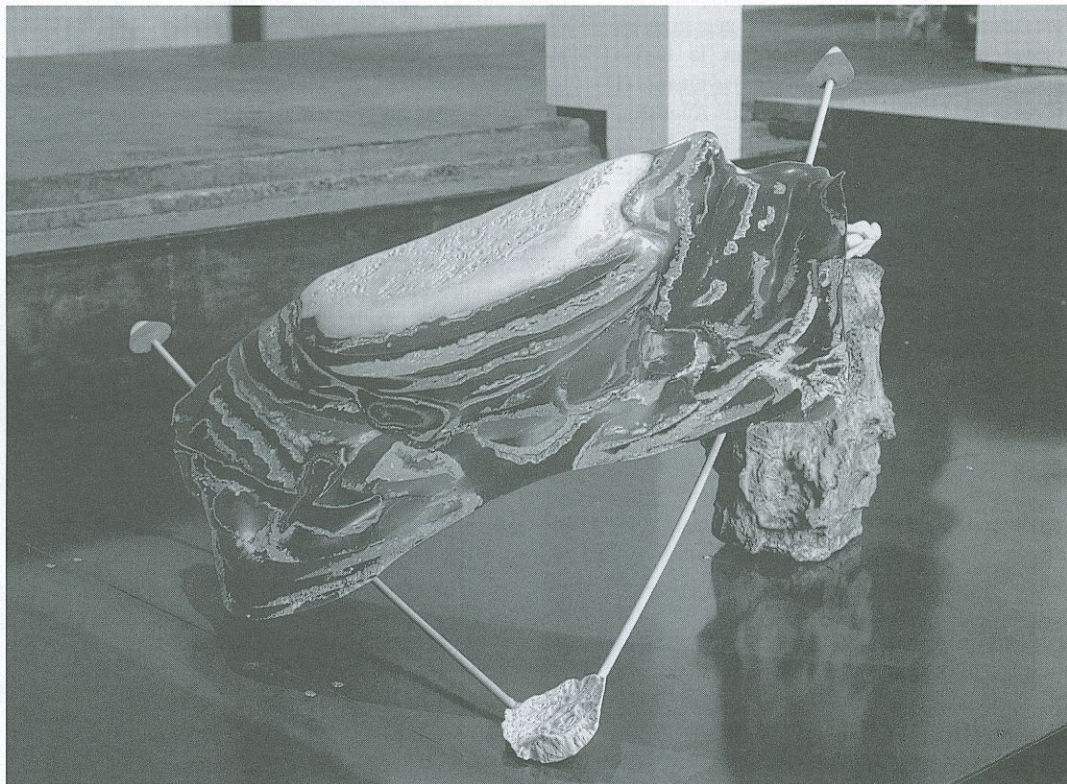
L'acte de tous les jours

L'acte fait à temps est l'acte par lequel, posant l'humanité d'autrui face à ma propre humanité, j'agis à l'égard d'autrui comme pour moi-même. L'autre devient moi. Partons d'une parabole. Supposons une civilisation entièrement constituée d'individus télépathes, la circulation des idées et des pensées n'étant entravée par rien d'autre que le degré d'ouverture des canaux intérieurs de la communication. Si je suis télépathe et si vous l'êtes, je m'ouvre à vous et vous vous ouvrez à moi et l'information circule sans obstacle et sans perte de vous

à moi et de moi à vous en s'accroissant sans cesse. L'information circule ainsi non pas tant parce que nous sommes télépathes que parce que nous nous ouvrons totalement l'un à l'autre. Nous pourrions être télépathes et nous fermer totalement l'un à l'autre. La télépathie ne serait alors plus possible et d'aucune utilité. La charge de haine transmise provoquerait entre nous une fermeture automatique de nos canaux de communication. Ainsi nous pouvons imaginer deux civilisations, l'une où tous les canaux de communication se referment sur eux-mêmes, l'information demeurant inerte, l'autre où tous les canaux de communication s'ouvrent, l'information vivante circulant et s'accroissant sans obstacles. La survie et le développement futurs de l'humanité ne dépendent-ils pas, hors de toute révélation exté-

rienne, extraterrestre ou divine, de cette capacité pour l'homme de poser l'acte fait à temps, l'acte créant et reconnaissant mon humanité et celle d'autrui simultanément, acte capable d'ouvrir tous les canaux intérieurs de la communication?

Quand le mathématicien produit par le déroulement réglé de son activité intérieure la sphère ou le cube, il ne reproduit en lui aucune idée harmonieusement préétablie. Il ne suit d'autres prescriptions que celles inhérentes aux conditions de l'expérience perceptive et créatrice elle-même. Sa perception réelle et actualisée est la seule garantie de la véracité de son expérience créatrice. Les modalités de son discours en découleront. Le mathématicien, grâce à son imagination créatrice, produit librement sa propre perception, avec une conscience attentive à chacun des moments de la constitution de l'objet. Et l'objet émerge éternellement neuf des actes de sa conscience. La mathématique amène la pensée à une éternelle métamorphose d'elle-même, à une attention plus parfaite pour la



Le lapis-lazuli ne vole pas de Laurent Pilon, 1999

DR

rienne, extraterrestre ou divine, de cette capacité pour l'homme de poser l'acte fait à temps, l'acte créant et reconnaissant mon humanité et celle d'autrui simultanément, acte capable d'ouvrir tous les canaux intérieurs de la communication?

La survie de la civilisation et le progrès scientifique ne dépendent donc d'aucune garantie extérieure mais simplement de l'acte de tous les jours, de l'acte fait à temps, qui est aussi l'acte créateur de mon humanité. Et s'il existe un seuil critique commun au développement historique de toutes les civilisations de l'univers, un acte de naissance de leur maturité, ce doit être la potentialité de cet acte toujours neuf, produit de la plus haute imagination morale, fondation de mon humanité et de celle d'autrui. Comment y aurait-il autrement une libre et vivante circulation de l'information? Comment l'information pourrait-elle autrement s'accroître et ne pas rester inerte? La grandeur de la tradition métaphysique fut de croire à la révélation du Bien et du Mal. La grandeur de notre temps est la découverte de la liberté créatrice. Le Bien et le Mal ne sont plus le théâtre de ma destinée. C'est ma liberté qui est le théâtre du Bien et du Mal. L'homme ne souffre pas tant de l'oubli de l'Être que de l'oubli de son humanité.

limite de nos actes. La sphère de Riemann est une métamorphose de celle de Parménide. L'essence de la mathématique réside dans la création et la métamorphose de chacun de mes actes et de mes pensées. La vérité ou la fausseté des idées mathématiques ne subsistent pas en dehors des actes qui les produisent. Plus qu'une science, la mathématique est l'art de l'acte juste.

De la même façon que la Vérité, le Bien ne résulte en définitive d'aucune garantie divine *a priori*, extérieure à la pensée créatrice. Le Bien émerge éternellement neuf des actes de ma conscience. Le Bien est une production toujours nouvelle de mon imagination morale ou alors, il demeure une superstition ou une idole. Le Bien est l'acte fait à temps, l'acte de tous les jours, l'acte par lequel je prends conscience de la limite qui sépare l'humain de l'inhumain. Le Bien ne subsiste pas en dehors de l'acte qui le produit chaque jour et pour l'éternité. C'est le même acte d'une amoureuse attention qui produit en moi la forme humaine et la sphère. Cette attention réglée par l'amour est la pensée libre et délivrée, créatrice. Il n'en est pas d'autre. Cet acte d'attention qui n'est jamais perdu, c'est l'acte fait à temps.

DENYS NÉRON

UNE POÉTIQUE DU TEMPS

L'ÊTRE-TEMPS

d'André Comte-Sponville

Paris, Presses Universitaires de France, 165 p.

Le 8 décembre 1993 avait lieu à Paris un colloque sur le temps, à l'initiative de la division « *Champs et particules* » de la Société française de physique. La majeure partie des conférences portait sur les sciences physiques, à l'exception de celle d'André Comte-Sponville qui participait à cet événement à titre de philosophe invité. Dans *L'être-temps*, l'auteur a remanié et approfondi ses travaux antérieurs en conservant le ton caractéristique des bonnes vulgarisations philosophiques. Il consacre près du tiers de l'ouvrage à présenter la problématique de sa réflexion et à en circonscrire le contexte. Progressivement, il initie le lecteur aux grandes thèses philosophiques concernant le temps pour, du reste, les réfuter successivement. Il revisite les *Confessions XI* de saint Augustin, les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Edmund Husserl, *Durée et simultanéité* de Henri Bergson, *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre, etc. Cependant, il se range davantage du côté des stoïciens et de Spinoza.

André Comte-Sponville récuse l'approche phénoménologique de Husserl et la critique que lui adressent quelques relativistes. En ce qui a trait à la phénoménologie husserlienne, l'auteur fait remarquer qu'elle ne peut rendre véritablement compte d'une philosophie de l'être, parce qu'elle étudie essentiellement les mécanismes de la mémoire et de la conscience. Pareille approche se réduit surtout à l'analyse du passé qui n'est plus, et du futur qui n'est pas encore. Les relativistes, quant à eux, affirment que Einstein a montré en quoi l'espace et le temps se transforment d'un système de référence à l'autre. Sur le fond, Comte-Sponville adhère à cette théorie, mais, comme il le soutient, ces arguments ne prouvent aucunement que le passé et le futur existent réellement en dehors de l'esprit. Au contraire, la relativité ne fait que confirmer l'idée selon laquelle il y aurait des présents différents en plusieurs lieux, c'est-à-dire que la permanence du présent serait variable.

S'appuyant sur le réalisme objectif, l'auteur admet l'impossibilité de répudier le transcendantalisme de Kant et le réalisme subjectif. Puisque toutes ces hypothèses se valent, Comte-Sponville cherche d'abord à montrer comment un matérialiste conséquent peut penser le temps. Ainsi, lorsqu'il décrit le rayonnement d'une étoile éteinte depuis longtemps, il ne le considère pas comme un phénomène passé, mais plutôt tel un présent se déplaçant à travers l'espace. Un présent qui se modifie en fonction de la distance parcourue dans l'Univers. Pour Comte-Sponville, le présent n'est pas un invariant. C'est une substance intégrée à une essence-existence.

En fait, l'auteur approuve la relativité qui, prise à un premier degré, peut signifier que « *L'espace-temps n'existe qu'au présent (il est le lieu quadri dimensionnel, pourrait-on dire, de la présence du tout)* ». Mais son propos abonde plutôt dans le sens de la « *non-séparabilité* » en physique quantique. Il rappelle que cette hypothèse fut vérifiée en 1983 à Orsay, par l'expérimentation du physicien Alain Aspect. Suivant cette expérience, deux particules peuvent réagir à des distances extrême-

ment éloignées. Comte-Sponville postule que l'interaction des deux particules s'opère au présent : « *la non-séparabilité n'existe qu'au présent* », ce qui, comme il l'indique, demeure discutable.

Six thèses sur l'être-temps

Pour l'essentiel, voici donc les thèmes que l'auteur exploite et qui deviendront les six thèses sur lesquelles se fonde son argumentation. 1. « *Le temps, c'est le présent.* » 2. « *Le temps, c'est l'éternité.* » 3. « *Le temps, c'est l'être.* » 4. « *Le temps, c'est la matière.* » 5. « *Le temps, c'est la nécessité.* » 6. « *Le temps, c'est l'acte.* » À l'instar de Chrysippe, Comte-Sponville stipule que le présent incarne le seul temps réel. Toute trace, tout corps, tout résultat sont présents et ne sont toujours qu'au présent. Jusque-là, son raisonnement s'articule assez bien, mais on ne saurait être d'accord lorsqu'il prétend que la vérité est intemporelle et éternelle. Si les sciences tendent à découvrir des vérités intemporelles qui persistent aux phénomènes, elles font fi de l'histoire de la logique et de la rhétorique. Cette partie de l'ouvrage est sans contredit la moins convaincante. En effet, qui serait d'accord avec Comte-Sponville quand il suggère, à propos de la pression atmosphérique, qu'elle existait avant qu'on le sache et que la vérité devance la connaissance de ce phénomène? Autrement dit, la vérité serait antérieure à la pression atmosphérique elle-même. Le philosophe poursuit en soutenant que le temps dure et change toujours. C'est un instant entre deux durées. Une durée sans limite que l'esprit délimite arbitrairement entre un passé et un futur. Supprimons l'esprit, il ne reste que l'éternel présent dont fait état la seconde thèse.

D'après Comte-Sponville, l'éternité coïncide avec le présent qui dure malgré les distractions du sujet percevant ou sa mort. Ce présent inclut toute succession inhérente au devenir du même : « *Disons que ce que j'appelle le présent est du côté de cette succession pure, sans mémoire ni projet, comme le perpétuel un de la nature.* » Il s'agit de la présence du présent dans l'être, comme en témoigne le titre de la troisième thèse : « *Le temps, c'est l'être.* ». La flèche du temps se maintient au cœur de l'éternité à laquelle nous assistons pendant notre vie. Selon l'auteur, l'étant, c'est également le présent. Comte-Sponville critique Heidegger en se repliant sur l'étant, sans pour autant déterminer le rôle de la vérité en rapport avec cet étant. Il mentionne que l'instant présent est en perpétuel devenir. L'irréversibilité du temps est inéluctable.

Historiquement, faut-il le rappeler, il y aurait deux points de vue généraux concurrents ou complémentaires concernant le temps. Le premier se rapporte au couple expliquer / prévoir. C'est la perspective déterministe des sciences. Le second a trait au couple interpréter / justifier. C'est l'approche herméneutique. Dans le premier cas, la géométrie semble suffire à interpréter le temps et dans l'autre, l'histoire voudrait remplir à elle seule cette fon-

ction interprétative. Comme le disait Héraclite, le temps est roi. Il est intrinsèquement orienté à la manière d'un jeu autarcique. Quant à la conscience, elle fait aussi partie du présent. Elle passe en lui. Est-ce le temps qui passe ou est-ce nous qui passons dans le temps? Comte-Sponville affirme que c'est nous qui arpentons l'éternité. Le temps défile et le souvenir reste. L'inverse est également vrai. Nous sommes les contemporains de l'éternité, mais pas pour toujours. L'être est au présent. L'éternité de sa présence se montre dans la durée en



Les Danseurs de Laurent Pilon, 1999

Le temps n'est pas le *Dasein*. C'est la temporalité qui équivaut au *Dasein*. La temporalité ne représente pas expressément le temps puisqu'elle procède de l'activité de la conscience impliquant « *la rétention-protection-négation* ». Le temps, c'est l'étant. Les stoïciens distinguaient le temps-*aiôn* du temps-*chronos*. Le temps-*aiôn* est relatif au passé et à l'avenir tandis que le temps-*chronos* implique la réalité objective. L'*aiôn* est sempiternel, c'est « *l'éternité* », selon Laforge. Au contraire, le *chronos* est éternel, affirme Comte-Sponville : « *c'est le toujours-présent de l'être, et l'être de la présence.* »

L'auteur conçoit l'être-temps comme « *l'unité indissociable au présent, de l'être et de sa durée* ». Selon le philosophe, et nous insistons sur ce point, il n'y a pas d'écart ontico-ontologique entre l'être et l'étant. Il ne subsiste des différences qu'entre les étants. Au demeurant, le passé réside dans le présent et ses lieux de prédilection sont le corps, la conscience, la mémoire. Si l'on retranchait le présent du corps, il ne resterait rien, parce que le temps n'est pas un être qui s'ajoute à d'autres. Il est « *l'être-temps, (le présent) à quoi rien ne s'ajoute* ». « *Le temps, c'est donc la matière.* »

Comme le mentionne la cinquième thèse, le temps est matériel et nécessaire. Les modalités que sont le possible, l'impossible, le contingent, le nécessaire ne demeurent valides qu'au futur et pour la pensée, car elles ne représentent que des catégories du jugement, non de l'être, préconisait Aristote. Comte-Sponville est d'accord avec le Stagirite, mais il remet en question le concept de volonté qui ne s'applique qu'en prévision d'objets ou d'événements à venir. Si le futur n'existe pas, la volonté non plus. Au présent, il n'y a que le réel. Paradoxalement, dans un monde toujours nouveau, la causalité demeure constamment actuelle. Le passé n'est pas, seul le présent

est *causa sui*, de sorte que *si p alors p*. En accord avec le principe de contradiction, *p* ne peut pas être au même instant que son contraire, *non-p* : « *Au présent, le possible et le réel ne font qu'un, qui est donc nécessaire.* » Le possible est surtout relatif au réel, tandis que l'impossible relève de l'imagination. Le possible et le nécessaire servent à penser le réel aussi bien que le hasard et les accidents qui agissent dans la fatalité du présent. En fait, la fatalité équivaut au principe d'identité $A = A$ et, en ce sens, le hasard n'abolira jamais un coup de dé, tout comme un coup de dé n'abolira jamais le hasard.

L'auteur acquiesce d'emblée à la conception de la volonté « *libre, spontanée et volontaire* » de Descartes. Conception selon laquelle chacun peut vouloir ce qu'il veut, et veut ce qu'il veut ici, maintenant. La liberté volitive n'existe à proprement parler qu'au présent. S'agit-il alors d'une métaphysique de la présence qui aurait des prétentions matérialistes? Comte-Sponville rend compte de la dimension métaphysique de son matérialisme : c'est le fait d'aller au-delà des développements scientifiques actuels, sans pour autant les contredire ni s'y substituer, précisément au sens de *meta ta physika*. Du matérialisme de l'être-

acte. La durée et l'éternité sont « *l'existence elle-même* », sa continuation indéfinie. Pourtant, même l'actualité hyperbolique est hétérogène, relativité oblige.

Existence et insistance

« *Le temps, c'est l'être* », soutient Comte-Sponville. Un être qu'il faut appréhender sans illusions finalistes ou spiritualistes, sans projets qui le transcendent. L'homme lui-même n'échappe point au principe de raison et d'identité. L'essence et l'existence sont confondues dans le présent de l'être. On comprend alors pourquoi l'auteur dit adieu à l'existentialisme. Exister, c'est insister en continuant d'être et d'agir. Cette insistance s'apparente au *tonos* des stoïciens, à la force en action d'Épicure et de Lucrèce, au *conatus* de Hobbes et de Spinoza. Elle est le vouloir vivre de Schopenhauer, la volonté de puissance de Nietzsche, au sens où l'être est une puissance en acte, une énergie, précise Comte-Sponville. L'être se définit alors comme une résistance insistante : « *La vie insiste, l'être insiste et c'est pourquoi au fond il y a quelque chose plutôt que rien.* » Malheureusement, on ne peut expliquer la raison de ce « quelque chose ».