

Jean-Clet Martin

Éloge de l'inconsommable

éditions de l'éclat
philosophie imaginaire

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Jean-Clet Martin

Éloge de l'inconsommable

Introduction

Les lumières de la ville, de ses affiches, le trafic des machines, leur paysage de fer, rien de tout cela ne nous émerveille plus. C'était encore le cas pourtant de Robert Delaunay lorsqu'il peignait la vitesse des hélices et la fragmentation du rythme urbain, au moment même où Fernand Léger explorait la brillance de l'acier, de ses corps mécanoïdes, aux allures futuristes. Désormais, tout a l'air tellement impassible, impavide, même les réalisations techniques les plus prometteuses quand elles se succèdent dans la profusion la plus irrationnelle. Non pas qu'il faille le dénoncer de façon mélancolique en y percevant la fin des temps, annoncée depuis toujours. La grande fatigue en biens de consommation, la prolifération de nouveautés presque blasées sont les signes annonciateurs d'un désir autre, un désir très éloigné des besoins artificiels de la société mercantile. L'étonnant serait alors, au-delà de l'envie de consommer, que nous puissions nous soustraire enfin à l'aliénation du toujours neuf pour nous frotter à des objets sans valeur apparente, difficiles à échanger ou à remplacer, posés en-dehors de toute balance commerciale, loin de la diffusion des valeurs de masse. Et par objets, il faudrait déjà en un certain sens entendre

tout ce qui objecte, ce qui fait objection, résiste et déborde de partout l'autorité des produits les plus attendus.

La surprise serait, en effet, à chercher du côté de choses tellement inutilisables qu'elles refuseraient même de se laisser abolir par le recyclage des ordures ménagères ou de finir dans les déchèteries galopantes de notre économie. Contre les illusions d'une modernité où le progrès consiste à poursuivre les innovations de dernier cri selon une fuite en avant sans finalité, il nous faudrait sans doute imaginer des formes d'endurance et d'insistance bien plus originales, fussent-elles des plus futiles. Consommer n'est pas créer mais s'abandonner plutôt aux besoins produits par un marché qui s'enrichit de cette dépendance. Il nous paraît impératif à cet égard de tracer la ligne suivant laquelle le désir et la consommation se tournent le dos, laissant poindre ainsi une force véritablement créatrice, une aptitude à percevoir dans la réalité ce que nous sommes capables de vouloir en attendre, augmentant alors, suivant la langue de Spinoza, notre puissance de persévérer dans l'être. Que, par exemple, la montagne Sainte-Victoire s'éternise sur une toile de Cézanne et y laisse percer la force persistante par laquelle elle se masse, résistant au vent depuis toujours, cela n'aura pas ému, plus que de raison, ses contemporains d'Aix qui le prirent

pour un excentrique sans grand intérêt. Mais cette manière massive d'endurer et d'indurer le monde, vue par Cézanne, n'est-elle pas autrement surprenante que de s'en laisser remonter par des générations de microprocesseurs dont la mémoire en silicium déjà rend l'âme ? On vit, certes, au siècle du passage, de la connexion, de la communication. Mais encore faudrait-il supposer qu'il y ait quelque chose à transmettre, à faire passer dans l'ordre des moyens de diffusion et qu'au lieu de se soumettre à un besoin présumé nouveau, le désir soit à même de devancer les attendus de la communication, créant des objections qui fassent exploser leur rengaine. On exigera alors de toute technique qu'elle trouve dans l'art ses moments de suspension, que l'informatique découvre un monde virtuel qui glace les images d'un espace immense à traverser, témoin d'univers dont l'infographie et le cinéma longeront les spectres en des ralentis extrêmes. Nous étonnera finalement ce qui refuse de passer, de se laisser détrôner par les prétentieuses nouveautés, jetées sur le marché de la consommation : l'inconsommable en quelque sorte, l'irrecevable, à l'instar de ces chaussures inutilisables dont Van Gogh a tracé sur une toile la présence inquiétante, toutes deux servant curieusement à chausser le même pied. Des moments de stupeur que l'image numérique peut

manifester sans doute avec autant de grandeur quand ses scanners balaient les méandres de la matière recoupant la poussière des grains argentiques pour y voir naître les objets de son désir.

Les images, déversées sur nos écrans, économiquement valorisées, ne nous étonneront plus guère, prises d'une lassitude qui se décline en boucle selon des répétitions érodant tout avenir. Loin du flot mensonger des flashes de dernières heures, l'étonnement nous appelle avec l'obstination intempestive de choses et de créations bien plus prenantes que les produits à la mode, jetables à raison de modèles de plus en plus performants, absorbés dans la grande frénésie du marché. On y reconnaîtra comme miraculeux de voir durer une émotion ou un sentiment, autant qu'une idée, sans la voir relevée ou remplacée par une nouveauté présumée. Et cet arrêt, ce blocage du temps, peut advenir par un tracé éblouissant, à la façon d'une étoile filante, impressionnant les mémoires de sa vivacité, de sa célérité unique comme pourra le provoquer une image de synthèse qui parcourt les méandres infinis d'un flocon de neige ! L'étonnant, dans la pause qu'il expose, n'est pas, bien sûr, le conformisme d'une tradition que nous regretterions d'avoir perdue, se laissant bénir en latin pour ralentir la frénésie de l'insigne. La surprise ne s'imposera pas, en effet,

sous la forme d'un modèle à restaurer nous poussant à en revenir seulement aux anciens contre les modernes mais consisterait à s'engouffrer plutôt sur le fil d'une certaine futilité qu'il nous faudra tourner contre la suprématie des échanges confondant le désir avec le profit. Où il s'agira de nous ouvrir à la minutie d'objections, de déjections qui, hautement inutiles du point de vue de leur rentabilité, ne sauraient se laisser abolir, gagnées par un vent de contestation pour toucher à des pointes d'éternité, obstinées, ravageuses, perforant l'arrogance des volatilités boursières.

À cela mène la lecture des philosophes ou la vision des grandes œuvres artistiques qui nous feront prendre forcément des risques. Lire un livre, ce n'est pas nécessairement se laisser couler dans ce qui est attendu par la critique littéraire en vogue lorsqu'elle repère les options les plus répandues, les réponses aux préoccupations du moment. On aura noté depuis toujours la moquerie adressée à la philosophie – à ses objets – ridiculisée par Aristophane comme une activité qui ne sert de rien, placée hors du présent, posée en-dehors du savoir, de l'actualité et du courant de l'information. Tout se passe comme si la futilité, l'inactualité si difficile pourtant, étaient désormais suspectes et que les concepts devaient se laisser abolir, aplanir sous la conformité du partage le plus rentable, diluer sous les réponses de

nouveaux sophistes, disposant d'opinions toutes faites en gagnant la sympathie des foules. Commencer à penser réclame, de fait, tout autre chose ! Ce qui est compris de tous, sans aucun moment de trouble et de réflexion, c'est avant tout l'ensemble des convenances qui ne surprennent plus personne à force de se répéter en boucle. C'est là, désormais, le lot des biographies de plus en plus prolifiques où chacun y va de sa propre importance, de son moi démesuré, gagné par la panique d'une célébrité en perte de vitesse. Mais cela n'a rien de commun avec l'écriture d'une œuvre impliquant des aventures risquées, inattendues, nous introduisant dans des contrées étranges, des contre-allées réclamant une certaine mise en instabilité.

Le risque se place, peut-être mieux, du côté de la futilité d'un Steinbeck ou d'un Malcolm Lowry autant que de celui qu'induisent des mouvements infinis de l'art visuel, pointant du doigt une vie dénudée où il n'y a plus rien à faire, une vie fragile dont l'horreur et les espaces vides ne sauraient chercher à attirer quiconque. Là, les vies deviennent intéressantes pour leur peu de gloire, pour leur improbabilité, confinant à l'absurde, suscitant des désirs que rien de disponible ne saurait satisfaire. Des œuvres, il faut bien reconnaître l'allure menaçante pour nos existences sans cesse assistées, sécurisées à outrance, prêtes à

s'évanouir dans les slogans à la mode ou, au contraire, à se démarquer dans les défis de l'extrême le plus irréfléchi. Les écrits, les tableaux, les sculptures ou les films originaux sont bien trop autres, trop inattendus face aux habitudes prises depuis nos torpeurs et nos frénésies les plus quotidiennes. On y apprendra à penser autrement, de manière contre-productive, comme si la futilité de ce qui ne sert pas le cours du marché mondial nous ouvrirait d'autres horizons. C'est de cette course désespérée après l'utile, de cette vie étouffante des affaires courantes, perdant le sens du futile et de l'extraordinaire, que l'étonnement philosophique pourra nous tirer, nous extraire. Il nous mettra ainsi en présence de questions, d'une force d'objecter, qu'on ne peut esquiver, ni résoudre une fois pour toutes, placées par-delà le chiffre de nos réussites trop souvent calculées à l'aune d'une puissance seulement financière.

Borges nous conte une étrange aventure, une promenade distraite conduisant soudainement le paysage à se dédoubler. Parfois le moment présent peut nous donner le sentiment d'avoir déjà été vécu. Difficile, néanmoins, de préciser où et quand l'objet qu'il nous montre aura été rencontré ? En résulte l'impression d'un temps lointain, presque perdu, défenestré, dont on ne saurait consommer les minutes qui passent ni capitaliser la durée^[1]. Par cet arrêt sur place étonnant, l'instant sera

pourfendu d'une brèche qui produit la sensation de nous en extraire ou, pour ainsi dire, de nous en expulser. Cette extase, cette sortie hors du temps, n'est pas celle d'un moment glorieux ! Il s'agit en fait d'un quartier misérable d'Amérique Latine, aux murs délabrés. Le monde a beau être fini, sans aucun Dieu pour le sauver ! Nous avons beau nous embarquer sur un même radeau, en une existence étriquée, sans issue ni courant d'air pour en sortir ! Mais, sous les ruelles étouffantes des favelas, le regard de Borges, progressivement aveugle, décèlera pourtant un bégaiement de la vision assez stupéfiant, une rédemption inattendue. La balade inattentive, sans but, la flânerie évasive dans la pestilence de la pauvreté la plus démunie produisent, en effet, une torpeur qui ne se mesure plus en heures. Au plus fort de l'hébétude, la marche de Borges marque un moment d'hésitation stupéfaite qui lui laisse le sentiment d'avoir déjà vu la même scène, de la voir se briser en deux, tirant aussi bien vers le passé que vers l'avenir, chaque objet se superposant à lui-même pris dans un autre temps.

Se produit une espèce de réplique de ce qu'il perçoit, un écho, une doublure induisant l'impression de voir en décalé, un peu comme il nous arrive de loucher dans l'espace en le dédoublant. Dans le même instant, la rue donc se fibre, se met à fourcher, procurant le sentiment de

superposer un souvenir à sa perception actuelle. Cela pourrait presque ressembler à un paysage cubiste, peint par Picasso, scindé en deux aspects contemporains, vus de face et de profil, selon des moments qui, cependant, s'excluent et se détournent (*Paysage méditerranée*, 1952). Une fente – une hachure – se saisit alors de la durée comme pour y produire une fourche ouvrant sur un laps de temps illocalisable. Un moment ambigu dont on ne sait que faire et que Borges considère d'abord sous la forme d'une méprise, d'un accident superflu à la pointe duquel s'ouvre peut-être une porte sur l'éternité, voire sur un éternel retour des mêmes conditions.

Cela, bien sûr, n'est pas intentionnel et ne concerne pas la capacité à visionner les dédales d'une vie antérieure. Au début de la déambulation borgésienne, aucune conscience ne préside au choix d'un itinéraire, aucun projet ne cible le chemin, sauf celui d'éviter les grands boulevards, pour se perdre plutôt en de petites ruelles, composées de murs qui s'enchaînent et s'emboîtent sans répit. Délice de la flânerie vaine, de l'inconsommable et de l'inutile ! On y éprouvera presque le sentiment d'atteindre l'autre côté des choses connues. On aura l'étrange intuition de subir toujours un revers devant soi, un coude étroit, coupé par un pan de maçonnerie sans terme véritable. Au détour d'un de ces innombrables

entassements de bâtisses, Borges tombe enfin sur un coin de rue que sa fatigue devait simplifier à l'extrême, réduire à une espèce de schéma de peintre composant d'un seul aplat sa mesure. Situation aussi irréaliste qu'en un tableau de Braque dont l'architecture montre de grands cubes monolithiques tandis que les murs flamboient d'une unité qui semble provenir de l'intérieur. Percé de quelques fenêtres confectionnées par « la substance infinie de la nuit », il y avait là, sur ce pan de crépi rose, un reflet de la lune. Son éclat donnait l'impression d'être une émanation directe de sa surface uniforme et massive. Une adhérence complète de la lueur au revêtement nous met ainsi en présence d'un réel posé hors du devenir, là depuis toujours, suivant une confiance en la stabilité des choses rarement atteinte. Cette couleur est donc comme une couleur sans temps ou plutôt une couleur défraîchie qui y insiste, endurante et persistante, adossée à la solidité des pierres dont on dirait qu'elles ont poussé là, sans origine ni fin.

Cela arrive sans doute à tout le monde de se sentir à l'abri dans une poche d'espace que l'agitation de l'histoire ne peut atteindre, un sas que rien ne vient inquiéter, indestructible et incréé, rempli d'un air qui semble provenir du fond des âges, secret et inamovible. Mais, sous l'œil de Borges malvoyant, cela tourne à un ralentissement

qui dure des siècles, à un arrêt de l'instant, branché directement sur tout ce qui ne passe pas, refusant de se laisser refouler. Le mur rose qui l'aveugle se met à piétiner sur place comme si l'écrivain argentin se souvenait de l'avoir déjà enduré un jour, étonné de le trouver là, dans son objection radicale, mais sans qu'on puisse savoir comment cela s'est déjà produit. Le moment s'impose avec une telle certitude qu'il devient difficile de le situer. Il vaut pour soi et non par une localisation plus large, ni par une inscription dans un continent qui le borde. On le voit donc lui-même, de lui-même ou en lui-même comme le mot « é/vidence » le suggère par ses origines latines. On éprouve alors la nette sensation que cela n'a pas été vu hier ou avant-hier, mais depuis toujours, certain de la stabilité des murs et des pavés. Et, dans un moment si vertigineux, l'espace se peuple de détails perçus hors tout âge et toute géographie : le chant d'un oiseau, la rumeur des grillons ou un chien qui hurle à la mort.

L'oiseau que j'entends n'entonne-t-il pas le même chant, unique et sans défaillir, depuis la nuit des temps ? Et les grillons, ne sont-ils pas restés les mêmes depuis l'éternité, produisant un timbre identique dans l'entrechoquement de leurs élytres ? Cette alouette n'est-elle pas celle qui devait déjà se mettre en vol au matin du monde, en un unique Éden ? Rien n'a bougé, tout est là, intact,

entre cigales et trilles de rossignols posés de manière presque mécanique sur une branche. Tout rentre ainsi en une résonance intemporelle devant ce monde que Borges percevait « en spectateur abstrait », quelconque, anonyme. La promenade hébétée, la langueur de la chaleur de l'été, les incertitudes de l'obscurité laissent place non pas seulement au souvenir d'une expérience semblable qui remonterait vers un passé lointain. Ce n'est pas la mémoire qui est mobilisée en direction d'une scène d'enfance, c'est plutôt un présent qui englobe tous les temps auquel on se mesure. L'expérience à laquelle se réfère Borges est sans doute très différente de celle de Proust qui, en goûtant une madeleine, associée à la saveur du thé, se souvient d'un passé immémorial et ressuscite son enfance vécue à Combray. Le moment auquel Borges s'arrête n'est pas comparable à celui qu'il aurait éprouvé il y a longtemps déjà. Il ne lui ressemble pas, c'est strictement le même ! Il s'impose au passé non moins qu'au futur pour embrasser l'infini.

La chose est complexe à saisir. Il faudrait revenir, pour la comprendre, au tableau de Braque réalisé en 1908, celui d'un *Viaduc à l'Estaque*, posé dans le bleu élémentaire de l'horizon, avec en contrebas, dans le vert de la végétation, un ensemble de murs jaunes d'un seul tenant. Aucun souffle ne vient perturber la disposition des

éléments. Les murs en orange pâle, sous un ciel lourd de plomb, vert de gris, se réclament d'une chaleur qui n'est pas vraiment le reflet du soleil. Il s'agit d'une radiation qui leur appartient en propre. On ne saurait détacher le ton de la masse murale qui l'expose à sa pauvreté essentielle. Malgré le grand dénuement du lieu, l'intrication de la couleur et des surfaces est si puissante que rien ne saurait les disjoindre ou en abolir l'union éternelle. Le viaduc fait partie intégrante de la nature en une unité qui dure de toujours. Les maisons donnent le sentiment d'avoir éclos là, en même temps que les pins et selon un flash indistinct, inusable, sans se dissoudre ou se corrompre. Cette perception n'est pas celle qui se réclame d'une heure particulière, d'un jour défini. Elle s'impose en une vue intemporelle sur des cubes fermes et solides comme des montagnes. On touche ainsi au fait « qu'on ne puisse ni distinguer ni séparer un moment de l'apparent hier et un autre de l'apparent aujourd'hui[2] ». C'est l'étonnement qui impose l'éternité d'une vue qui n'est de personne, qui vaut pour les siècles et les siècles, installée dans le calme impersonnel du temps mort ou du contretemps. Alors, sous la palette de Braque, que nous mettons en consonance avec la vision de Borges, l'éternité s'arrête en un pur aujourd'hui, sans terme, sans fin, bouclé sur soi, dans le formol d'une lumière aussi dure et solide que les pierres.

Le goût de la métaphysique, pour Borges, débute par ce type de sensations insituables qui nous met en contact avec ce que les philosophes nomment, depuis Aristote déjà – on ne manquera pas d'y revenir – l'Être en tant qu'être.

1

L'arrêt du temps ou la nature morte

La nature morte, image de raisins translucides ou tableau aux citrons pelés, voire aux fleurs à la netteté radieuse et rayonnante, souvent d'une précision trop grande, d'une finesse inégalée, montre que le temps s'est arrêté, figé dans l'instant actuel. Tout y est comme gelé sur place, installé dans un « temps mort » qui rend les choses vraiment immobiles. On y verra s'ouvrir un moment futile qui ne passe plus, un vide rempli pourtant d'une résonance infinie. L'immobilité a donc de quoi surprendre tout autant que le mouvement. Elle n'est pas très différente de l'éclair ou de la rapidité si brève d'une météorite devant laquelle tout s'arrête. À l'autre extrême de la célérité, on se confrontera nécessairement au clin d'œil, au flash de l'instantané qui prélève du monde une coupe intemporelle. Le déclic très rapide d'une paupière qui se ferme permet de hacher des secondes si fugaces qu'on ne voit plus qu'elles.

La nature morte, obscure et sans bruit, relève finalement de ce que les Allemands nomment *Stilleben*, expression signifiant quelque chose comme une vie silencieuse, où rien ne bouge,

absolument livrée à l'isolement que procure un calme plat. Silence glacé qui fige les choses, les découpe sans qu'elles puissent entrer en contact avec rien d'autre qu'elles-mêmes. Elles s'enveloppent de mutisme, s'insonorisent d'une barrière telle que rien ne saurait plus frémir. Le quiétude de cette vie neutralisée est comme le vide qui découpe et isole la chose de toute dégradation : salle obscure d'une pyramide soudain ouverte à la lumière en nous montrant la poussière intacte d'un décor plusieurs fois millénaire. La nature morte, comme *Stilles Leben*, réalise la présentation d'une mort qui gèle, qui conserve, à la manière du givre, ou sous la forme de l'herbier immobilisant la plante, un peu encore dans le style du sarcophage où se trouve préservé le dernier bouquet offert par l'épouse du pharaon. Il y a quelque chose d'intact en chaque nature morte qui étonne celui qui s'y laisse surprendre. Intact veut dire ici que le contour de la chose n'a pas bougé, que rien ne s'est passé depuis, que plus rien ne passe de sorte que le passé se trouve aboli autant que l'avenir au profit de ce contretemps créé en un clin d'œil.

Par l'aspect pétrifié de ses tableaux, le peintre aura sans doute en vue une image du temps qui s'éternise, image devenue éternelle. Le citron jaune sur fond noir se pèle d'une spirale qui descend comme une traînée de lumière dans la nuit. Il s'agit de la spirale du temps, immobilisée sur place,

comme pour le tableau de Jan Davidsz de Heem, élaboré vers 1650, visible actuellement au musée du Louvre. À l'arrière-plan de sa *Nature morte au citron pelé*, sur un sombre fond, se détache un verre translucide réfléchissant une image de la fenêtre, suggérée par simple transparence. Une branche de vigne, avec son feuillage et son raisin, laisse s'agglutiner autant de sphères d'un vert mouillé, à l'intérieur desquelles on devinera les pépins. Et leur peau rebondie reflète, elle aussi, le carré diffracté de la fenêtre éblouissante. Au-dessus des feuilles, un papillon rouge s'est immobilisé en une pose unique. On y notera comme un spectre, une image épinglée dans le suspens de son vol. Cette suspension montre sans doute le caractère ultrarapide de la scène, la fraction de temps qui ouvre l'espace de la prise de vue, son clin d'œil. À côté du raisin, une petite coupole, remplie de fraises rouges, entre en contraste avec le vert profond des feuilles de vigne créant une tension qui ne s'est pas arrêtée de battre.

Le plus étonnant se déchaîne néanmoins à l'avant-plan qui présente une huître ouverte, à la coquille ébréchée indiquant par cette brisure la fêlure de la durée, le liquide gouttant à intervalles irréguliers sur le bord de la table. En équilibre instable sur la frontière du meuble, une assiette d'étain supporte un citron pelé dont la spirale blanche et jaune retombe dans le vide selon un

rythme pendulaire. Une vision très étrange dont l'étonnement nous emporte dans le secret du temps, un temps figé qui vaut soudainement pour toujours, temps hors du temps, temps sans temps dont les gonds se sont immobilisés. Autre chose donc que l'image d'un festin avant d'être consommé, arrondi par des langoustes d'une patine brillante et automnale. Autre chose encore que les produits de la chasse avec plumes, fleurs et feuilles séchées autour d'un fromage. Certes, les natures mortes s'emparent des denrées les plus périssables mais dans l'intention unique de composer la vie hallucinée de leur éternité. Que le plaisir du palais et les produits alimentaires se figent en une grappe de fruits, de viandes, de poissons devenus inconsommables, soustraits à la putréfaction, cela tient d'une ironie, d'un humour dont le peintre nous apprend la puissance en immortalité. Il faut, pour y accéder, imaginer des supports très incertains, fragiles, qui ne durent guère, les scènes brèves d'une vie quotidienne des plus périssables. Dans ce qui ne dure qu'un instant, de manière extrêmement fugitive, au bord de la décomposition des matières, le peintre va trouver la voie de passage vers une vie calme et silencieuse, cette vie immense et isolée de la pérennité du monde. Même l'écrevisse rose, à la gauche du citron, se recroqueville sur soi en dessinant une vrille, un mouvement spiralé par

lequel l'animal s'enveloppe sur lui-même, s'invagine dans une contorsion qui immortalise son ultime contraction.

Ainsi en va-t-il encore de cette prise de vue merveilleuse de Stoskopff, datant de la même période, et qui montre un panier rempli de verres tellement fins qu'on ne saurait les saisir sans les casser ou en endommager la forme. Une fragilité inutilisable qui n'a rien à voir sans doute avec ce genre, très proche de la Nature morte, qu'on qualifie de *Vanité* (tableau dont le sujet se concentre bien plus sur la fuite du temps et le caractère vain des entreprises humaines) : sabliers renversés, miroirs brisés, têtes de mort qui nous rappellent la futilité de nos entreprises, le caractère éphémère de notre passage. Les *natures mortes* se placent plutôt aux antipodes des *vanités*. Et, ce que Stoskopff explore sur sa toile c'est, plus que le caractère vain de notre existence, une vision mystique de la temporalité arrêtée au bord de son passage.

On doit à Stoskopff bien des *natures mortes* dont celle à la *Coquille* qui s'arrête, avec une extrême précision, à sa moulure spiralée en même temps qu'à son ouverture, comme deux petites valves qui donneraient sur le silence fossilisé d'une éternité. La coquille est un cristal rigidifié du vivant, laissé là comme l'empreinte et le

témoignage d'un passé lointain, d'un être qui n'est plus. L'organisme s'y pétrifie de manière définitive, emmuré dans la rumeur de la durée, dans la vie océanique de ses rainures. En l'ouverture de la coquille, dans la sécrétion de ses sucs se laisse palper le mugissement d'une autre vie, devenue inorganique, prise dans la pierre qui sera comme son monument intemporel. Mesuré à ce temps presque immobile des coquillages, on verra se juxtaposer, à l'arrière-plan, le temps des livres qui eux aussi aspirent la pensée en la couchant dans le jaunissement de ses feuilles, sous la protection de leur couverture d'un cuir déjà lustré, patiné du poids des ans. Le livre, à l'instar de la coquille, aspire forcément la durée qu'il cristallise.

Cette thématique de l'endurance des écrits se trouve reprise sur une autre toile de Stoskopff, *Livres, chandelle et statuette de bronze*, élaborée entre 1620 et 1650. C'est ici, plus que le regard du peintre, plus que l'intentionnalité de ses visées, la flamme de la bougie qui donne le temps, vacillante, rayonnante, occasionnant une coulée de cire à peine durcie le long du bougeoir. Mais outre cette vibration, rigidifiée dans le clin d'œil de son durcissement, le temps se trouve compté à partir d'un ouvrage entr'ouvert, posé à plat et dont les feuilles sont presque sur le point de s'effeuiller toutes seules, comme un accordéon sur lequel chaque lame montrerait une couche de la durée.

L'ouverture de deux livres, aux pages légèrement en suspension, donne le sentiment que le temps se segmente, se découpe en nappes aussi fines que le bord des feuilles sur le point de basculer ou de se refermer sous le poids du papier. La continuité de la chronologie se trouve ainsi définitivement lacérée, tout autant que l'association des idées. La lumière rasante de la bougie vient en effet recouper les feuillets de façon unique et à chaque fois singulière, selon une tout autre incurvation. Une luminosité qui s'usera avec la bougie, avec sa consommation, mais qui semble s'éterniser sur les pages éblouissantes du livre en train de ventiler ses lames. Alors le temps se ramifie en des pauses qui frôlent l'éternité. Comme si le manuscrit en se refermant avait le pouvoir d'en capturer à jamais la lumière. Un événement de claustration évoqué à l'arrière-plan par le dos de livres alignés, refermés sur leur cuir impérissable, à côté d'une boule de cristal translucide qui, de plus loin, en filtre la lueur, en capte les reflets, mais sans pouvoir retenir ces ombres comme c'est le cas des pages d'un ouvrage capables d'absorber l'empreinte des doigts et la suie du moment.

Cet outre-temps du livre se présente d'une façon sans doute plus édifiante encore dans une œuvre de 1644, *Corbeille de verres*, montrant autant de détails qu'en possède la précision du réel. On dirait que l'image en contient davantage, qu'elle

se trouve enrichie d'une clarté pour ainsi dire trop réelle, étonnement surréelle, différente de ce que cible un regard, toujours flou sur ses bords. Ce n'est donc plus la coquille qui fossilise le vivant, ce ne sont plus les livres qui captent les empreintes de la durée, c'est le cristal le plus translucide qui vient enregistrer les vibrations de la lumière, les verres qui deviennent le réceptacle du temps. Sans doute la coupe se casse, ainsi que le montrent les débris, sur la gauche de l'œuvre. Mais en autant d'éclats de temps, des fragments de durée, bris instantanés réalisés pour ainsi dire hors toute chronologie, sans se laisser mesurer par une conscience ni se ramasser sous l'autorité d'un regard.

Cette fragilité du cristal rappelle, assurément, le genre des *vanités* pour autant que tout, irrémédiablement, passe. Sauf que, là encore, ce passage se trouve lui-même fixé, comme si c'était lui qu'il fallait éterniser en sa fragmentation si singulière et brutale. La lumière qui donne le ton, qui détermine l'ambiance de ce décor, est d'une intensité rare, contrastant puissamment avec le sombre fond où il est impossible de discerner quoi que ce soit. L'obscur vient ici envelopper le flamboiement des verres et de la corbeille comme en un sas qui les protège et rend visible la plus infime présence de lumière. L'air semble s'épaissir d'une densité si lourde qu'il donne le sentiment d'une consistance, d'une viscosité susceptible de

prendre au piège le moindre souffle, la moindre poussière lumineuse. Les verres sont comme une colle transparente qui va retenir prisonniers les souffles de la matière. Ainsi, au centre droit, cette coupe sur laquelle se réfléchissent les croisées de la fenêtre, miniaturisées avec une très grande précision. C'est toute la pièce qui s'y incurve et laisse deviner l'ombre du peintre lui-même. Depuis l'extrême droite du tableau, une coupelle en étain reprend, elle aussi, sur sa rondeur l'espace de la chambre. À la base de son pied sphérique se réfléchit une fenêtre micrographiée. Sa lueur traverse toute la pièce jusqu'à se projeter sur le mur opposé, reproduit de façon floue sur le métal. Au lieu de se laisser happer par l'œil du peintre, l'espace au contraire va l'absorber et le capturer telle une mouche, prise dans la viscosité de l'objet. Se laisse alors deviner des fantômes de présence à jamais engloutis par la matière translucide de la vaisselle. Ce bref laps de temps, cette matinée chaude d'un été de 1664, trouve ainsi un support fragile, resserré, qui va nous livrer cependant l'intérieur d'un logement strasbourgeois dont l'air et les verres se seront chargés d'enregistrer les traces.

On pressentira, sous ce rapport, la nature photographique de la peinture, l'instantanéité du cliché qui capte, dans le temps, un peu de grâce, le jaunissement d'un sourire fixé sur papier glacé. La

nature morte annonce sans doute mieux la chambre noire du boîtier métallique que ne le feraient la perspective et les techniques d'imitation, de restitution propres aux peintres les plus vraisemblables, valorisant l'espace par ses objets plutôt que par le regard dominant de celui qui peint. Ce n'est pas à une reproduction fidèle que s'engage Stoskopff, mais à une survalorisation de l'existence, à une surexistence exaltée que rendent possible l'hyperréalisme de ses créations, l'aspect surréel des images créées, d'une netteté, d'une pureté somme toute intemporelle. Dans le silence et l'obscurité, se déchaîne une matière susceptible d'engluer la moindre poussière fluorescente. On s'étonnera de ce que les choses, en disparaissant, laissent une brûlure de leur passage...

2

Le repentir du peintre

Giotto, en l'an 1305, peint l'adoration des mages avec, sur le haut de l'étable où séjourne le nouveau venu, l'énorme étoile qui déchire le ciel suivant une trajectoire et une chevelure très proches de la comète Halley. Cette représentation introduit, dans la sérénité des poses adoptées par tous les personnages, un mouvement d'une grande célérité suggéré par la traînée floue entourant le noyau de l'astre. Première introduction du mouvement dans l'histoire de la peinture, un mouvement suggéré par une coulée de couleur qui vient en trop et pour ainsi dire en supplément par rapport à l'économie de la représentation picturale ! Objection majeure dans un monde de poses stylisées, parfois caricaturales que Giotto entraîne dans des formes de déplacement aujourd'hui presque minorées, au point peut-être de ne plus les apercevoir. On dirait, au dessus de la crèche, une boule de feu doublement rayonnante, avec une aura de plus en plus étirée vers la gauche marquant ainsi le processus même du mouvement. Celui-ci trace, en l'instantanéité figée de la scène, l'empreinte même du passage, gravée par un feu rougeoyant, à la manière d'une brûlure inoubliable. Un passage qui grossit, se répète, se

met en écho d'une griffure redoublée comme si elle introduisait ainsi dans la scène un bougé, une trajectoire étonnante que la peinture appellerait sans doute, faute de pouvoir l'intégrer dans son économie, un reste, une déjection, voire « un repentir ». Ne serait-ce que parce que Giotto devra revenir, à plusieurs reprises, sur l'exécution de la comète. Une première fois pour en réaliser le noyau, une seconde pour l'entourer d'un halo et enfin une troisième pour lui surimprimer la traîne un peu floue, comme par transparence. Le mot a de quoi surprendre, mais a le mérite d'indiquer qu'on revient en arrière, suspendu sur le passé, non sans se pencher vers l'avenir. Et cela d'autant mieux que rien ne bouge en ce moment de recueillement, rien ne s'agite dans ce cliché, sauf, évidemment, l'étoile surnuméraire qui occupe, dans le ciel, une position en décalage. Aussi, sous l'injonction du repentir par lequel le peintre reprend son tableau, l'arrange ou le transforme, l'image ne saurait se fermer. Elle se retouche incessamment, sans effacer les formes préalables. Très peu content de lui, le peintre forcément se reprend et se repent d'un débordement qui ne le satisfait guère. On y voit s'ouvrir alors un passage, un trajet conservant les tentatives antérieures, tout une mémoire qui montre que l'œuvre n'est pas finie, inconsommable autant qu'inachevée. Elle se coupe, se découpe, se recoupe, revient en arrière, sur un mouvement

qu'elle doit reprendre et répéter sans être sûre de pouvoir le mener à bien.

Le peintre, souvent, marque un temps d'arrêt, exprime un regret, prend de la distance, revient à sa fresque et l'étoffe d'un glacis supplémentaire. L'œuvre s'ourle ainsi d'une strate de plus et Giotto, par le flou de la comète, se reprochera sans doute de ne pouvoir se satisfaire d'un travail fini. Les bords manquent de caractère et de précision. Il en rajoute une couche, rectifie la trajectoire, se remet au travail pour effacer tel ou tel détail avec une minutie qui est comme un trou dans la toile, une porte futile au sein du tableau : une indécision donnant sur ce temps qu'aucun cadre ne pourra vraiment enfermer. Le repentir du peintre est, assurément, l'expression d'un ratage, d'une rature qu'il s'efforce de gommer, mais rien n'y fait ! Il est en train de peindre le mouvement, quelque chose qui refuse la forme figée, le contour arrêté, toujours en transit à l'instar d'une comète aux abords confus. On s'étonnera alors de cette vision du passage qui sera, à l'intérieur de la peinture la plus précise, comme une ébauche, une esquisse, une tentative de retournement. Michel Ange, pourtant si clair et précis dans le trait, reconnaîtra lui aussi que « l'esquisse, en tant qu'elle n'est pas arrêtée, possède une forme instable et ne cesse de se mouvoir dans le réseau très ténu des repentirs ». Il s'agit en tout cas, par de tels retours sur un geste

ou une figure en mouvement, d'une approche plus que d'une capture, d'une allure plus que d'une vérité : un *essai* au sens donné par Montaigne à ce terme.

Dans un texte intitulé *Du repentir*, Montaigne se présente précisément comme un peintre du passage, incapable de fixer l'allure définitive de l'homme :

« ... si j'avais à <le> façonner de nouveau, je <le> ferais vraiment bien autre qu'il n'est. Mais voilà, c'est fait. Or les traits de ma peinture ne se fourvoient point, quoi qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire pérenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte (...). La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon *objet*. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être, je peins le passage (...) Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essaiera pas, je me résoudrais : elle est toujours en apprentissage et en épreuve. **[3]** »

L'objet n'est jamais assuré mais toujours en état de nous objecter sa nature inconsommable. On voit bien, en ce sens, que le repentir consiste en un effort de restituer, par une image incertaine, les mouvements fugitifs du monde. Il est un ratage,

mais son raté indique précisément que quelque chose nous échappe, ne se laisse pas immobiliser, introduisant une forme d'étonnement dans le cours régulier de nos vies. Quelque chose ne tourne pas rond, ne cesse de se reprendre, de se faire autre au travers de cette tentative de reprise débordant largement le cadre général de la peinture ou de l'écriture. Il y a, en effet, un étonnement issu du tremblement avec lequel la vie fait éclater toute borne. Dans le temps calme des actions qui se succèdent toujours en ordre, on verra exploser, en de petits instants anodins, des figures impossibles à formater entre les limites figées d'une heure ou d'un moment. Le passage est plus fort que le moment délimité avec soin. Il ne se laissera saisir que sur le vif de son tremblement. L'indécis, le vague, la rature, sont autant de bavures qui ne cessent de nous surprendre et nous aiguiller vers une porte, une béance en laquelle nous remarquerons que quelque chose ne marche pas bien ou, du moins, comme il le faudrait, que le temps s'arrête, s'inverse, s'innerve en un passage ouvert sur une autre heure. C'est là l'expérience d'une ivresse naturelle, affirme Montaigne, d'une révélation qui nous montre que la constance n'est qu'un mouvement plus languissant, presque ralenti, mais un mouvement tout de même. Il faudrait bien sûr accélérer l'image d'une montagne pour se rendre compte qu'elle est liquide et faite de

vagues selon la suggestion de peintres déjà bien plus modernes. Partout, en tout cas, même dans la forme la mieux arrêtée, comme les rochers du Caucase, se montrent le passage, son inscription, l'empreinte de sa rainure, de ses griffures. Des marques qui, dans l'ordre apparemment intransigeant du monde, nous indiquent déjà ses hésitations, ses balbutiements, son manque d'assurance. Face à ces inconstances, on verra affluer des questions étranges et des repentirs créateurs. Mais sous les tourments que ces objets vagues nous infligent, on comprendra que le repentir ait encore un sens moral.

Il n'y a d'espoir ou de désir que par rapport à la force d'un mouvement qui cherche à se faire, à s'accomplir dans un instant à venir et un espace à produire. La force musculaire de la main qui cherche sa proie préfigure le souhait. De même, le remords ne peut s'envisager que sous l'étonnement de ce qui passe tellement rapidement que cela ne pourra pas être vraiment retenu, l'objet restant par définition extérieur au sujet, en un débord impossible à éponger. La soirée était belle et pourtant inoubliable sous la célérité même de son passage... Impossible à retenir, ce mouvement, ce geste festif ne peut que se répéter, se reproduire dans le cadre d'un repentir qui y revient. Le

repentir est une puissance de répétition par laquelle, en revenant sur un geste, en se rappelant un souvenir, celui-ci sera transporté sur un autre terrain, comme sur un autre temps. Et une telle reprise implique de profondes modifications de son sens. La nostalgie ne va pas sans une idéalisation du passé, parfois excessive.

En revenant sur un acte, le repentir produit une répétition très différente de ce qui aurait dû se passer. Le regret désigne le sentiment que l'issue aurait pu être autre ! Il réactive cette solution très différente comme si elle s'était vraiment produite, réinventant ainsi le passé lui-même. Une façon d'imaginer, pour ce qui est arrivé déjà, un nouveau destin, une orientation différente. Sous la force du repentir, le moindre geste se veut autre, affirme une bifurcation des intentions et des buts visés. Si je regrette, c'est bien parce que je perçois une finalité inédite pour mes actes, un but qu'ils ont loupé mais dont ils se sont approchés et que le remords va montrer en toute son attraction. Se repentir, c'est en quelque sorte refaire, en une autre approche, le geste irréparable déjà accompli. Un recommencement, certes futile, qui nous ouvre cependant d'autres destinations. Alors le temps apparaît comme quelque chose d'échu et d'irrécupérable mais s'y glisse, au même moment, un désir de le reprendre, d'en modifier le cours à travers la confession, le remords, impliquant déjà

qu'on s'en souviene, qu'on ne l'oubliera pas, que ce qui est digne d'être retenu va se rejouer sur le plan de la mémoire, se ventiler dans l'espace de l'imagination.

Le passage des gestes que nous avons faits et que nous regrettons si souvent, en les souhaitant autres, ce passage vertigineux ne passe plus vraiment, s'immobilise en une forme de repentir moral qui nous engagera à rejouer la scène selon des orientations innombrables et inventives. Et cette répétition n'est pas nécessairement de l'ordre de la culpabilité ou de son rituel obsédant. Elle peut définir un repentir cantonné bien plus dans l'étonnement de percevoir de nouvelles issues, tout un labyrinthe de destinations possibles que nous n'avions d'abord pas entrevues. Le repentir plus qu'un refoulement, voire un gommage de nos intentions, en désigne une démultiplication. Au lieu de cultiver une honte qui les recouvre et tend à les effacer, nos actes les réactivent par le processus enrichi du repentir. Celui-ci inaugure un chemin dont nous n'avions pas idée, creuse l'espace d'une reprise créatrice pour ouvrir dans le temps une galerie, un seuil capable de communiquer avec d'autres devenirs, un réseau de sens pluriels. Rien n'est figé dans nos attitudes pour celui qui rejoue son passé à un autre niveau d'explication ou d'interprétation, se découvrant des significations restées inconscientes avant que

n'intervienne la ventilation du repentir. L'autobiographie, comme l'art de l'autoportrait, n'a pas d'autres ressorts. Van Gogh, qui se représente sous les traits jaunis d'un japonais, donne à sa peinture les ressources inégalables de son désir et lors même qu'il se figure avec l'oreille coupée, on sentira à quel point le tableau se cherche des motifs dignes de sa peinture. L'inconscient du repentir, sa démultiplication prolixe et sans limites précises, ne ressemble pas aux faits primitifs que la culpabilité nous aurait conduits à maquiller ou à ignorer. La *confession*, sans même être une reconnaissance de nos fautes ou une culpabilité affichée devant nos choix les plus sordides, marque davantage la possibilité d'en rejouer les carrefours, d'en reproduire la lecture pour une régénération aussi créatrice que celle du peintre reprenant le même tableau sur son chevalet.

Dans le repentir, le passage sur lequel nous nous arrêtons s'éternise et va entrer en bifurcation, entraînant notre réflexion sur des chemins qui divergent. Il nous est toujours loisible de reprendre nos vies, d'y insuffler des éventualités que nous ne pouvions pas même soupçonner sans une telle reprise. L'existence la plus achevée reste une œuvre ouverte, se compose d'instantanés dont aucune biographie ne possède la vérité ultime. L'interprétation ouvre alors les perspectives d'une vie infinie, reprise sous des

points de vue chaque fois décalés, inventifs, créateurs de valeurs comme Nietzsche devait le comprendre si bien. Et cela fait de l'interprétation un événement étonnant dont personne ne saurait arrêter l'excroissance. Un mouvement non consommé qui ne cherche pas tant à excaver le passé plutôt qu'à le rejouer, le reproduire ou le renouveler selon une différence maximale. Rien n'est écrit, même pour ce que nous avons déjà vécu ! Rien n'est fixé, pas même cette ligne ou ce trait que le peintre va reprendre. En le maquillant, le motif peut resurgir autrement au travers cet aplat qui était censé l'ensevelir, de sorte que le cheval de Géricault, recouvert par une couche de peinture destinée à le camoufler, laisse deviner néanmoins comme une cinquième patte. On y saisira une orientation et une aventure possibles que le tableau n'a pas complètement exclues de son cadre. Un mouvement impromptu qu'on retrouve dans *Derby à Epsom*, une toile sur laquelle l'environnement des chevaux au galop refuse de se figer, montre de fines bandes de couleurs continues que Géricault ne veut pas stabiliser, créant par là une forte impression de vitesse. Nos vies aussi sont comme des étoiles filantes...

3

Surprise de Géricault

Nous sommes surpris par peu de choses tant la vie quotidienne nous happe sous les exigences blasées de la routine. Mais la surprise nous reprend sans doute d'un autre biais. Elle nous prend pour ainsi dire de plus haut, nous extrait du bain de l'habitude. Non pas qu'elle nous surplomberait ou nous surpasserait pour pouvoir nous sur/prendre. D'en haut, il n'y a guère de réelle surprise, nous voyons le plan de la ville, nous saisissons ce qui arrive de loin, ce qui se profile et s'annonce à l'horizon. Pas davantage la surprise ne s'enveloppe en un paquet à déchirer, se laissant dénicher comme on ferait d'un cadeau dont nous savons toujours un peu d'avance de quoi il retourne. Il s'agit, plutôt que d'un survol ou d'un enveloppement, d'un suspens, d'un arrêt qui nous prend de l'intérieur en nous interdisant de nous accrocher à quoi que ce soit. L'inconsommable, son objection, est l'essence même de la surprise. Au point d'où nous sommes surpris, l'horizon est perdu et avec lui toute perspective, toute échappée. Encore moins pourra-t-on compter sur l'abri d'une boîte bien fermée, sur son écrin pour le garder secret. La surprise nous déprend ainsi de nos assises, de nos assurances comme de nos

retranchements et de nos refuges. Devant elle, je ne sais plus, je suis pris tout entier en une incertitude sans limite. Nous voici suspendus, interloqués, désorientés au sein d'une parenthèse soudaine qui ne se ferme par vraiment dans la mesure où il ne nous est connu aucun bord, aucun terme auquel se cramponner. La surprise coupe le souffle, elle interrompt la respiration parce que la finalité de ce qui se produit nous échappe et qu'il nous faut chercher à quoi bon. C'est peut-être l'étonnement même du miracle d'avoir perdu tout sens. Marcher sur l'eau est miraculeux, certes, mais à quelle fin ? Transformer l'eau en vin, cela touche au merveilleux, mais cela ne sert pas vraiment une cause très grandiose. À Cana, on avait déjà trop bu, laissant à lui-même ce vin devenu surnuméraire.

L'inutilité, l'irrecevabilité, l'immotivation, à cet égard, ne laisseront pas de surprendre. De tels sentiments, nous les éprouvons parfois devant certains objets de l'art. Une toile se présente, à cet égard, comme un trou dans le tissu de la durée, une surprise dont nous ne savons pas toujours quoi faire. Devant *Le radeau de la Méduse* de Géricault, je m'étonne et m'assieds, pris dans l'incapacité de trouver une issue. Des cadavres et des mourants s'enlacent pêle-mêle sans aucune possibilité de trouver terre ferme, disposés sur une embarcation fragile, sans eau ni vivres. Nous voilà donc

médusés ! La situation, représentée par le peintre, est d'ailleurs sans espoir puisque le bateau minuscule, à l'arrière-plan, tourne le dos à l'embarcation de fortune des rescapés qui sont loin de l'apercevoir. L'objet s'insinue presque comme un obstacle dans la toile, un point de fuite sur lequel il n'est pas même possible de prendre appui, devenu comme extérieur à nos attentes. Quoi faire d'une telle vision ? On dit généralement que l'art pourrait au moins servir à décorer un lieu. Mais Géricault nous reprend ce droit, nous suspend de ce pouvoir, nous surprend de n'y arriver jamais. Son tableau est trop grand pour n'importe quel lieu. Il n'entre en aucune pièce. Il ne tient en place nulle part. Il faudrait un recul terrible pour le saisir en son entier et, lorsqu'on le voit de suffisamment loin, les reflets, les contre-jours nous interdiront de le prendre en son ensemble.

Ne pas le recevoir en sa totalité, voici qui déjà nous surprend, nous repousse de l'œuvre et nous y rattache de façon ambiguë. Excédentaire par rapport au lieu, on voit bien que l'œuvre n'a rien de décoratif. Elle ne tient en place nulle part. Et même si on la réduisait, si on l'inscrivait dans les limites simples d'un poster, d'un timbre poste, la chose aurait du mal à illustrer quoi que ce soit devant l'horreur de la situation et les cadavres qui s'y décomposent, suivant en cela un vert défraîchi envahissant ostensiblement tout le plan. Il est vrai

qu'un objet possède régulièrement des fonctions décoratives ou qu'un outil sert généralement à quelque chose d'autre qu'à sa seule exposition comme, par exemple, enfoncer un clou pour le marteau. Mais *Le radeau de la Méduse* ne sert à rien de tout cela ! Il ne possède nulle fonction externe à sa présence, pas même celle de rendre agréable un espace devenu habitable. L'ouverture de son cadre immense donne davantage sur l'inhabitable, l'inconfort d'un radeau sur lequel il n'y a pas assez de place et où tel corps gisant ne pourra qu'incommoder ceux qui ne sont pas encore morts.

On aurait bien du mal, sous ce rapport, à définir cette vision comme expression du beau, comme résultat des beaux-arts. La laideur y est suffocante. Que faire alors de ce tableau bien encombrant dont tout le monde rêverait de se défaire, placé en contre-champ de toute consommation ? Interloqué, on ne manquera de scruter d'un peu plus près les corps nauséabonds qui s'étalent à l'avant-plan. Que ne les jette-t-on par-dessus bord si, précisément, ils ne forment qu'un aperçu d'une vie déjà morte, morts-vivants tenus en réserve sans pouvoir nourrir les survivants ? On dirait ainsi que, loin de servir à quelque chose ou de se rendre utile, à l'instar d'un escalier fait pour s'élever, ce tableau se creuse en lui-même, porte un sens et une vérité qui sont inséparables de

l'impertinence affichée, mis en présence du rien, du vide océanique. Ce tableau ne possède aucune finalité externe, aucune fonction à servir. Il se contente, semblable au Christ de Holbein, de se porter soi-même, de porter vers l'inconsommable la matière dont il se creuse, habitée par un sens qui ne s'en sépare plus, attachant au support comme la décomposition des cadavres dont Géricault avait laissé la puanteur envahir son atelier.

Le surprenant tient du fait que le peintre se met à la recherche de corps humains, errant dans les cimetières et les morgues à seule fin de rendre visible la putréfaction de membres devenus pour ainsi dire inutiles, au risque de se rendre malade et de laisser l'atelier en un état d'insalubrité qui habite encore la pâte de sa peinture. Comment justifier une telle folie pour une œuvre dont personne ne saurait être acquéreur ? Trop immense, trop laide, l'œuvre est-là pour rien, interrompant notre habitude, mobilisant notre attention à s'aiguiser vers l'inhumanité qui y règne. Comme si, soudainement, devenait visible le fait qu'il n'y a pas d'essence humaine, que notre existence est fragile, toujours en passe d'être interrompue par un naufrage, prise dans des aléas et des accidents que le peintre laissera nous surprendre. Surprenants sont la mort, la gratuité de l'existence, le « pour rien » de nos vies qui dès lors se mettent à briller pour elles-mêmes. Ne

servant à rien, n'ayant aucun but déterminé, ma présence devient objective, objectante, problématique et on ne voit plus rien que sa futilité. C'est ce que Benjamin comprendra si profondément lorsque la perte de toute aura, de tout prestige, laisse les objets s'animer d'une vie abandonnée. Sur *Le radeau de la Méduse* tout devient vain mais dans ce dénuement, dans cette détresse, délaissés par Dieu autant que par l'humanité, les survivants se montrent tels qu'en eux-mêmes, pour ainsi dire sans être effacés par leur fonction sociale ou leur destination religieuse. Leur chair se rend visible, dénudée, démeublée. On ne peut plus croire évidemment à une dernière onction, à une sanctification par l'au-delà tant la mort qui rôde se montre inintentionnée, frappant au hasard. Comment se présente alors cette existence endeuillée, comment se montrent les hommes ainsi délaissés aux seules ressources de leur corps objecté, enfermés dans l'espace étroit des quelques mètres carrés d'une embarcation de fortune ?

Dostoïevski devait dire, à plusieurs reprises et notamment dans *Les frères Karamazov*, que même reclus sur une cime qui ne mesurerait qu'un mètre sur un, n'importe quel prisonnier se battrait pour survivre et refuserait de se démettre de sa liberté ou de se laisser aller au suicide[4]. C'est oublier cependant que cette liberté se déploierait en vain,

pour rien, sans autre possibilité que de se montrer elle-même, nue, comme le ferait un penseur sur son rocher. La liberté s'y trouverait désœuvrée, incapable de se prolonger par le moindre acte, médusée par sa seule présence, dépourvue d'usage, d'intention et de projet. À quoi pourrait bien penser un penseur qui, comme celui de Rodin, se retrouverait dans son plus simple appareil au sommet d'un récif cerné de vide ? À quoi bon exercer la méditation si ce n'est pour elle-même, sans trouver d'autre issue que de se raccrocher à elle, de se montrer seule, isolée, perdue, avec l'unique possibilité de s'en tenir à sa détresse intransitive.

Vient ainsi le moment où la mort ne peut plus nous sauver et nous porter ailleurs, nous délivrer, sachant qu'elle nous expulse du pouvoir de la contempler et de la comprendre. Impossible de la regarder en face. La mort nous arrive sur un radeau sans aucune promesse ni rédemption. Elle s'impose comme un terme qui ne nous porte plus vers un autre monde. Elle n'est même plus concevable comme une échappée. Aucune échappatoire ne qualifie la mort. Elle nous arrive sur le radeau de l'existence et nous rejette d'elle-même. Elle cesse, du même geste, de nous abriter. Épicure devait le pressentir, lui qui nous apprend que morts nous ne sommes plus là pour le savoir et vivants nous ne savons pas ce qu'elle est^[51]. La

mort nous démet du pouvoir de la saisir. Elle nous chasse de la possibilité de s'y glisser et de s'y enfuir. Elle n'est plus une chance, une passerelle, mais une borne qui nous cerne, indépassable, une frontière sur laquelle l'existence nous laisse entendre que nous sommes tous embarqués en un bateau. Géricault met à nu les corps dans cette objection – abjection – majeure où ils ne peuvent se surprendre que d'eux-mêmes, d'être-là, pour rien, s'entendant souffler, s'effrayant du cœur qui bat. Ne servant à rien, ni à nous faire découvrir les cieux, ni à nous révéler une âme supérieure, les corps sont débarrassés de toute mission, de toute tâche. Ils n'ont plus à nous conduire vers un autre monde en maîtrisant leurs pulsions, ils ne nous mènent plus que vers eux-mêmes, vers ce vert, cette pâleur étrange qui les orne et nous apprend leur liberté, leur détachement devant tout devoir à accomplir. Surprenants sont les corps qui n'existent plus que par leur propre lumière, dans l'espace réduit d'une existence sans lendemain ni survivance, placée en deçà même de toute vanité.

On ne voit plus qu'eux désormais. Ils ne nous cachent plus aucun horizon, aucune transcendance à atteindre. Ils sont là, pires que des crânes ou des têtes de mort effrayantes, sans qu'on leur ait assigné une quelconque finalité, juste pour eux, pour rayonner une unique fois dans l'univers infini, surpris de leur chaleur, de leur respiration et

transpiration. La pensée alors se recourbe sur cet îlot du corps, tête dans la main, saisissant son étrange beauté et ouvrant en ce repli une grâce spéciale : la grâce de voir la complexité du rocher sur lequel nous sommes enchaînés, le charme qui émane de la singularité des nervures du radeau où l'on aura trouvé refuge, l'écume si particulière d'une vaguelette qui meurt sur la grève, expirant à jamais en libérant ses petites bulles dans l'atmosphère. Ceci porte un goût amer, en même temps qu'un silence qui nous prend et nous surprend d'ouvrir ainsi des résonances infinies dans la moindre parcelle de vie. C'est l'heure du condamné à mort qui, comme Dostoïevski, monte à l'échafaud dans un temps ralenti à l'extrême, attentif à tout, à un grain de beauté sur un visage, un poil sur le nez ou un sourcil légèrement tombant. Dans la surprise de ces visages qui défilent de plus en plus lentement, naît une contemplation que l'homme moderne reconnaît comme sa signature. Notre monde, circonscrit de toute part, est, désormais, devenu interne, interne dirait Péguy^[6]. Il ne donne plus que sur son immanence, sur de petites joies objectives dont l'étonnement nous porte à vouloir l'éternité.

4

Un flash-back étrange de Mankiewicz^[7]

Le cinéma, sous l'attention portée à la puissance de ses images, s'est arraché, comme le signalait déjà Jean Epstein en 1921, à la mise en ordre du temps. Et ce qui est valable pour le cinéma muet dont on pourra comprendre le décrochage par rapport à l'ordre chronologique de la narration, cela vaut paradoxalement pour un auteur comme Mankiewicz prêtant un soin particulier à la teneur des dialogues. On trouvera donc dans l'ordonnance impeccable des repartis, développées par *Eve*, une étrange ligne de déconstruction qui gronde, rejoignant celle que Borges, grand critique de Cinéma à ses heures, bricolait pour son compte dans les bifurcations qui devaient l'affecter depuis ce « mur rose », placé hors du temps, dont nous avons eu le loisir de saisir la fascination.

Citizen Kane, d'Orson Welles, avec lequel Mankiewicz avait d'ailleurs travaillé, désignerait exemplairement, aux yeux de Borges, cette force de dissémination labyrinthique de la chronologie proche de ce qu'il recherchait pour son propre compte. Sous le montage sériel d'Orson Welles,

Kane, personnage emblématique, devient insituable, indiscernable, ne se laissant reconnaître en aucune identité narrative. Il n'est ni journaliste ni chef d'entreprise, ni communiste ni capitaliste, pur être de cinéma ouvert aux devenirs imperceptibles des miroirs qui, à la fin, lacèrent son image sous des angles disparates. L'action qui le caractérise, comme les rubriques du journal qu'il dirige, n'est plus du tout soumise à une unité nettement désignable. La vie de Kane ne fait l'objet d'aucune vérité, sachant que les différentes évocations de son existence, les différents points de vue qui le montrent se tournent le dos, appartiennent à un autre univers de sens. Seul circule, entre toutes les commémorations de ses amis qui s'en souviennent, l'événement finalement inconnu, mystérieux, appelé *Rosebud*, prononcé par le mourant. Autour de ce nom, que le film cherche à clarifier, s'associent des tranches de vie comme on ventile, dans un dictionnaire, les couches sémantiques d'un mot, sans aucun lien chronologique. À la dispersion de l'intrigue dont la littérature connaissait sans doute l'exigence, Welles vient ajouter celle de l'image telle qu'elle est vue dans le temps, de sorte que le temps y devient autrement visible en suivant des accélérations ou des ralentissements, des fragmentations ou des superpositions difficiles à expérimenter en dehors du montage cinématographique des plans. Par ce

heurt désordonné des souvenirs, le cinéma libère, comme dirait Raymond Bellour, des *entre-images* très particulières, un milieu accidentel sans résolution[8].

Que le cinéma mette en image une certaine coupure, une interruption de la linéarité temporelle, cela est vrai éminemment d'*Eve*, film de Mankiewicz difficile à rabattre simplement sur les formes pontifiantes du mythe américain, sous prétexte qu'il met en image la vie des stars et contribue ainsi à leur mondialisation. Le Cinéma ne touche à son être que par la puissance affirmative d'une œuvre envisagée comme brisure, faille le long de laquelle l'espace et le temps se mettent à chavirer. Ce que Mankiewicz met en œuvre, au-delà évidemment de l'impossible innocence de celle ou de celui qui joue, c'est fondamentalement la question du Cinéma : Qu'est ce que l'image au Cinéma laisse voir de l'acteur et que la scène du théâtre sans doute ne suffisait pas à rendre visible ou à mettre en jeu ? D'où, du reste, l'acteur en tant que tel devient-il visible et quel est l'être du Cinéma qui l'expose ? Il y a belle lurette que Diderot déjà se fit le souffleur de l'acteur, le montrant en dehors de l'espace scénique pour en rendre visibles les traits au nom d'un paradoxe bien étonnant, *Le paradoxe du comédien*.

Ce que Diderot note, avec insistance, concerne

l'impersonnalité de l'acteur : il est insensible dès le moment où il rend sensible un drame qu'il incarne et qui ne le concerne guère. Son indifférence lui permet de ne pas se laisser happer ou abattre par son rôle. Il y a une incidence vitale du jeu sur l'existence réelle de celui qui joue et qui devient de plus en plus irréel en proportion de son talent. L'acteur doit ouvrir la place aux émotions qu'il mime sans les posséder ou se laisser posséder par elles. Et c'est là une forme d'innocence perverse que le film de Mankiewicz, par le titre d'« *Eve* », suffirait à rendre palpable.

Ce n'est pas par les coulisses que l'acteur sera filmé, mis en évidence. C'est au moment de la remise d'une coupe, lors d'un festival que soudainement se met en place un arrêt sur image incroyablement tortueux. Le temps s'interrompt, tout au début du film, autour de cet objet si brillant, si peu consommable, ayant perdu la fonction de nous servir à boire. On ne sait pas bien d'ailleurs qui interrompt l'image et la met en suspens, quel regard vient stopper la remise de la palme si n'était la mémoire anonyme de l'assistance, suspendue à ce trophée, se souvenant, au moment où les mains de l'actrice se tendent vers sa récompense, que ce prix n'est que le résultat d'une cupidité universelle dont tous sont partie prenante. Les mains innocentes d'Eve sont chargées de souvenirs cruels impliquant tous ceux

et celles qui, dans l'assistance, auront été trompés par ses charmes redoutables. Elle a tellement joué sa vie qu'elle a fait son cinéma devant tous, avant même d'être actrice : prendre la place d'une Star dont elle était la femme à tout faire, détourner l'amant de cette dernière, faire chanter l'épouse de son réalisateur, exploiter la naïveté de la meilleure amie... Et tout cela n'aurait évidemment jamais pu se produire sans leur consentement.

Eve, en tout état de cause, ne vit que du mal et des mauvais sentiments qui habitent ses anciens complices et dont l'intensité vient interrompre l'image, au moment de la remise des palmes, par le souvenir, le rappel de ceux qui se sont laissés tenter par ses fruits. Tout le film se joue à travers l'intervalle de cet étonnant arrêt sur image. Il n'est rien de plus que le flash back de cette innocence perdue qui s'immisce dans l'image, l'immobilise par un plan fixe sur les mains et la coupe, séparées d'une fêlure de deux centimètres tout au plus, comme si l'objet devait lui échapper toujours. Et c'est dans cette fente d'une fraction de seconde, suspendue par le cinéma, que se déploie toute l'intrigue donnant à chacun l'occasion d'évoquer l'envoûtement produit par *Eve*, étirant ainsi ce bref instant vers une tranche de vie beaucoup plus large, sans véritables bornes. Le temps de la remise, l'intervalle d'une brève décoration distinctive constituent la brèche durant laquelle se

déploie tout le film, son temps réel.

Il y a, dans tout jeu, une innocence paradoxale que Diderot avait pointée sur un mode littéraire, celle de sa propre personnalité multiple, sachant que l'écrivain qu'il était n'a cessé d'endosser des fonctions et des masques très différents le long de son existence morcelée. Mais Mankiewicz ira plus loin. En un laps de temps infime, il fera rejaillir le paradoxe sur la vie elle-même. C'est la vie des acteurs qui devient insipide à force d'incarner des rôles si différents, se laissant gagner par de petites fentes, d'étroites objections sous lesquelles le réel sera contaminé. Le dispositif de Diderot s'aggrave ! C'est l'existence qui se fait insignifiante, irréelle, neutre, pour celui qui se laisse aller au jeu des acteurs. Eve joue, est actrice avant d'entrer dans le monde du cinéma. Elle est comédienne depuis son enfance, pipant ceux qui auront croisé son passage dès son plus jeune âge. Alors ce n'est plus le réel qui sera imité par l'acteur mais c'est son rôle, son image, qui viennent infecter la réalité en faisant exploser le temps dans des directions que n'aurait pas pu expérimenter la simple narration. La question *Qu'est-ce que le Cinéma ?* est une exigence que le film de Mankiewicz inclut en son propre développement au moment où, pour clore la fête d'anniversaire du metteur en scène organisée par sa compagne, tous les protagonistes finissent un verre, assis sur l'escalier en

interrogeant le caractère irréel de leur vie, comme si leur existence, en-dehors de la scène, était contaminée par l'effacement devant le jeu, frappée d'irréalité, fantôme ou spectre sans consistance.

Le paradoxe du comédien est non seulement que, pour jouer, il ne faut posséder aucune qualité, mais que la vie elle-même devienne cinéma pour celui qui entre dans l'espace de l'image. En introduisant sa vie dans l'écran rien ne nous assure que la froideur de l'écran ne se déversera pas dans la vie ainsi déboussolée comme le dira Humphrey Bogart au début de *La comtesse aux pieds nus*. Du cinéma à la rue, de l'exposition de sa vie au dévoilement de toute la sphère privée, il n'y a plus de barrage. L'existence elle-même sera aspirée par le cinéma, objectivée dans l'image lorsque toute action se trouve soudainement interrompue par le regard du public, lors du festival qui vient couronner Eve. Le film, au lieu de nous emporter en une aventure, en une saga ou en une épopée nous entraîne dans la détresse de cette fêlure. Il y a ainsi un suspens de l'existence où il n'est plus question d'agir mais de se laisser envahir par la vacuité cinématographique, contaminé par sa déréalisation. Eve se place ainsi par-delà le bien et le mal parce que dans un épisode de sa propre vie elle inocule l'abstraction du cinéma comme une dimension devenue indiscernable de l'image qu'elle a toujours donnée d'elle-même.

L'interruption de la remise des prix, au début du film, constitue la béance même, filmée par la caméra, qui laisse passer le cinéma dans la vie pendant que la vie se trouve aspirée par la virtualité du cinéma. Alors, le temps se fige et se glace en une micro-coupure de l'image laissant place aux coupures de la mémoire telles qu'elles sont évoquées d'un personnage à l'autre par des tranches de vie discontinues. C'est également ce que la scène de la gifle, au milieu de *La comtesse aux pieds nus*, évoque en revenant deux fois sur cet épisode. Le même plan se verra une seconde fois mais depuis une autre perspective, un peu comme une image souvenir hésitante, une mémoire qui trébuche. Alors, sous cette répétition, sous cette deuxième gifle qui est en fait la même, on expérimentera une nouvelle vie interprétée par Ava Gardner, montrant que ce qui nous était arrivé aurait pu prendre d'autres chemins, des carrefours virtuels enrichissant les faits bruts d'une frange d'incertitudes et de potentialités innombrables. La même scène, comme déjà vue, sera vécue d'une seconde manière, déchirant tout le film en deux sens qui ne se recouvrent ni par contiguïté, ni par causalité ni par ressemblance mais inaugurent une lésion de perspectives amplement ouvertes sur une vie fragmentée, gagnant du même coup en mystère, augmentant les chemins de la possibilité. Ce sont donc les dénouements nombreux de

l'existence, affectée d'une puissance virtuelle, que le cinéma permet d'expérimenter. Le flash back est une ventilation de toutes les possibilités, les plus incompatibles. Il reprend, sous un autre jour, le déroulement d'une vie.

Ce pourquoi, il est si difficile de suivre l'enchaînement des discours dans les deux titres évoqués. On ne sait jamais clairement qui parle. Ce qui est rapporté par la voix *off* est toujours en dérapage, en état de déviation et de coupure par rapport à la vérité énoncée sur Eve qui devait, en fait, être révélée par chaque témoin de sorte que chacun sera renvoyé à ses propres insuffisances, à la propre maladie qui le ronge pour ainsi dire de droit (la hantise de la maladie est évoquée d'une autre manière par Ava Gardner, incarnant la Comtesse, et culminera dans *Soudain l'été dernier* affectant la mémoire d'une distorsion dont le flash back constitue le labyrinthe). Le témoin, les témoignages ne cessent de bifurquer et d'envelopper en couches d'oignon d'autres témoignages. Les règles de la compréhension seront ainsi mises en déroute. L'ordre de la narration finalement s'embrouille et les narrateurs s'emboîtent dans un souvenir qui se creuse en lui-même, passant par exemple de la femme du réalisateur à Eve qui se souvient de ses débuts et de là à une nouvelle voix, sans ordre de priorité. C'est un peu encore comme si chaque personnage

était rêvé par un autre.

Ce ne sont pas seulement les différents protagonistes qui se montrent propices à un flash back individuel, à des remémorations personnelles, c'est le flash back lui-même qui possède plusieurs personnes qu'il fait coexister sur un même plan juxtaposé. On voit s'ouvrir ainsi une fêlure dans la mémoire, un arrêt sur image immense qui, en faisant passer le cinéma dans la vie, va entraîner la vie dans des ordres de temporalité très nouveaux, des formes de souvenirs délirants, images rêvées qu'avec *L'Aventure de Madame Muir* Mankiewicz explorera de manière encore plus troublante. Ce sont ces intrusions du temps cinématographique dans le temps réel qui font l'objet véritable du film et se rendent visibles encore après qu'Eve se sera saisie de son trophée. Revenue chez elle, le soir, pendant qu'elle se prélassait sur son canapé, sa servante se démultiplie en une foule de doubles au travers de l'enchâssement des miroirs adjacents qu'elle nettoie. Là encore, l'image se pulvérise faisant revenir la même fêlure selon une forme de retour, de boucle tout à fait fascinante. Eve sera prise dans le rêve de sa servante qui voudrait devenir actrice à sa place, ayant été elle-même de par le passé la bonne d'une interprète célèbre...

On comprendra ainsi en quel sens le temps du

cinéma n'est plus du tout ce que le récit de la littérature devait mettre en intrigue lorsqu'il prolongeait, non sans le contester parfois avec violence, un ordre cohérent d'enchaînement ou ce que le théâtre devait rendre visible dans l'unité de la scène quitte à la pulvériser en retour et selon son style propre. On ne saurait interroger l'être du cinéma sans en passer par ces cas bizarres, étonnants, où le temps tourne en rond selon des cycles que ne pouvaient pas -prévoir les arts qui jouent sur d'autres registres. Au lieu des grands événements de l'histoire, de la noblesse des passions dévastatrices et grandioses de la littérature, Proust avait certes fait valoir déjà les liens irrationnels du souvenir. Mais c'est seulement le cinéma qui devait concentrer d'abord son attention sur la fêlure de petits faits anodins, mineurs, dont la présence va faire basculer l'image sur un plan où la vision du présent sera saturée par des flash-back qui l'entourent et en infectent la réalisation.

Ce sont comme de petits épisodes insignifiants, étonnants, qui gagnent soudainement en ampleur avec l'existence étrange de *Madame Muir* lorsque le portrait du capitaine défunt envahit l'espace, faisant se rétracter la frontière du temps, ou encore dans la *Comtesse aux pieds nus*, l'étrange présage d'une folie héréditaire affectant la lignée familiale de la noblesse italienne dont les spectres

viennent hanter le mariage et le porter jusque vers une malédiction incurable. C'est l'investigation de ces cas où tout se fourche et se ramifie que le cinéma porte à la visibilité, des cas curieusement minimes, mais le long desquels tout se met à se fissurer durant des heures en suivant des ralentis, des coupures non commensurables : des accidents presque imperceptibles mais où se condense toute une vie en même temps que cette interruption, ce temps mort, bascule dans le présent. Alors, on sent remonter dans l'image des spirales de plus en plus larges depuis la mémoire de ceux qui s'y laissent prendre tout en y important des images étrangères à la vie de ceux qui se rappellent, fort ancestrales ou même anachroniques, objets incongrus dont la menace fait vaciller le sens du réel. Ce sont ces expériences futilles que Borges décrit lorsqu'il rend compte du film d'Orson Welles dont le nom de Kane sera prélevé, la même année, pour réaliser une fiction complètement anachronique au sujet de *L'examen de l'œuvre d'Herbert Quain*, donnant à Borges, par ce nom homonyme, l'occasion d'injecter dans la littérature le temps lacéré du cinéma. Alors s'ouvrent pour la littérature elle-même de nouveaux espaces dont les écrivains les plus contemporains tireront sans doute le meilleur parti.

5

Trous de mémoire

L'oubli est chose qui ne laissera pas de nous étonner comme si sa soudaineté brutale n'avait rien de volontaire. Et pourtant, s'il est tellement peu voulu, il ne se niche pas moins dans ce que nous voulions le plus en emmenant, par exemple, au restaurant la personne à qui l'on ne pense plus à faire ses vœux. On oublie alors en levant les bras au ciel ou en se frappant le front comme pour s'excuser d'une telle futilité. Ce qu'on avait omis est si proche de nous, si présent dans ce que nous faisons effectivement que cela se sera effacé du même coup. C'est que l'oubli est l'instant d'un aveuglement, d'une oblitération parfois transitoire ou ce que nous entreprenons peut cacher ce que nous devons faire. Il y a, en tout cas, une espèce d'occultation qui se produit en ces moments singuliers, comme si nous étions aveuglés par des images d'une si grande netteté que nous ne penserions pas même à considérer ce qui se tient derrière leur lumière frappante. On en voit de trop, tellement aveuglé par l'évidence d'une situation qu'on ne songe plus au motif inscrit à sa surface. L'interruption du souvenir se laisse peupler par une histoire qui la remplit, voire par un blanc ou un mensonge qui peuvent se concevoir déjà sous la

forme d'un trou de mémoire.

Souvent l'oubli, à l'instar du secret, est tellement évident qu'il vient mettre en un arrière-plan lointain l'endroit où il se tient en réserve. Il se niche en des objets insoupçonnables, qui passent inaperçus, placés en-dehors de nos besoins du moment comme de nos envies de consommer. Il nous arrive, en ce sens, de chercher le stylo que nous tenons en main, trop présent pour laisser sentir cette présence. Le secret vit d'un mimétisme de ce genre. Il est toujours ce que nous ne voyons pas parce qu'il se loge dans ce qu'on perçoit trop bien. Un passage secret peut se présenter comme une porte dans l'encadrement d'une bibliothèque si bariolée qu'elle sera effacée par la géométrie des rayonnages – trouée dérobée ! Il s'agit d'une ouverture dans l'ouverture, d'un espace doublé par un cadre qui, en la montrant, la cache. La meilleure cachette sera sans doute la plus visible, la plus criante d'évidence comme dans un secrétaire, le petit secret, le petit tiroir épousera la forme des décorations les moins intéressantes, les mieux perdues dans la masse. La cachette en quelque sorte se cache sur la surface même du visible et l'oubli s'enveloppe toujours au sein de ce qu'on perçoit avec tant de netteté qu'il en devient insoupçonnable. C'est le trop visible qui rend invisible. Et c'est la proximité qui paradoxalement éloigne. Toute chose se perd ainsi à même sa

manifestation la plus extrême.

Un processus de cet ordre constitue la structure même du dévoilement dans la philosophie de Heidegger. Dévoiler ne va pas sans voiler autre chose. Pour Heidegger, l'Être se retire lorsqu'il s'exhibe au mieux. Il se perd dans la manifestation la plus évidente des choses quotidiennes. L'Être de ce qui est, sa raison ultime, le sens de l'Être qui obsède la philosophie, passera inaperçu au moment même où il se dévoile au sein des étants qui le manifestent. Cela se laisserait comprendre, s'il le fallait, par la contemplation du soleil, impossible à voir parce que trop brillant. Son cœur invisible se voile au sein même de son dévoilement. Il se tient en retrait sous sa couronne bien trop aveuglante. La philosophie se heurte, pour Heidegger, à un oubli de l'Être ainsi rejeté au fond par la trop grande visibilité de ce qui le montre ou s'y intéresse. Nos existences factices occultent l'essence de tout ce qui se présente devant nos yeux. L'oubli n'est donc pas un simple accident de la mémoire. Il revêt l'essence des choses au moment même où elles croient se montrer avec force. L'oubli est interne au processus du dévoilement. Il possède une structure très active. Mais au lieu d'y voir un enfouissement dans le fond, un retrait comme le pense trop facilement Heidegger, il faudrait plutôt l'envisager en surexposition. Ce n'est pas

seulement une perte momentanée qu'on regrettera mais la mise en avant de souvenirs-écrans pour parler comme Freud. Il est des oubliettes en lesquelles se conservent des empreintes et des restes que la philosophie se doit d'examiner pour ainsi dire en surface, à l'instar d'une archéologie aérienne, scrutant la surface d'un champ de blé pour y noter les changements de ton. Jeter quelque chose dans un trou, c'est le mettre en un lieu dont on ne trouve plus le chemin, dont on aura perdu l'accès. C'est le point d'accès qui finalement pose problème et non la profondeur du retrait. L'oubli comme oubliette désigne alors une tout autre mémoire, une mémoire devenue profonde parce que trop superficielle, écranique, mettant les traces de l'Être en surexposition. Il constitue une barrière protectrice qui sauve en même temps ce qu'elle occulte, comme en protégeant de ses murs décoratifs ce qu'il y a de plus ancestral en nous[9]. C'est dans les recoins du décor que nous aurons la chance de retrouver les secrets les mieux gardés.

L'oubli en ce sens a partie liée à la mémoire. Bergson déjà devait noter que, par un trop plein de souvenir, quand tous les mots se pressent à la fois devant l'attention, il nous sera impossible de trouver le mot juste qui traîne pourtant sur le bout de nos lèvres. Est-ce à dire que l'oubli n'a plus de rapport avec nos souvenirs ? Il s'agira bien plus de l'inverse. C'est dans nos souvenirs les plus plats

que se cache peut-être une vérité indésirable. C'est à même la conscience la plus sûre d'elle-même qu'il nous faut chercher ce qu'enfouit une telle assurance. Autant dire que, dans l'attention la plus lucide à nos actes, se creuse une oubliette dans laquelle se tient un éblouissement difficile à percevoir. Et cela d'autant mieux que sera importante la facilité avec laquelle s'affiche le souvenir. Ce dernier se déplace, notera Freud, vers des épisodes secondaires, s'enveloppe en des images banales qui ne gardent aucune trace de ce que nous avons cherché à mettre à l'abri pour notre propre protection^[10]. La conscience produit de redoutables aveuglements, des leurres interposés par sa propre franchise. Quelque chose sans doute ne se trouve pas franchi par la franchise, un mur devenu infranchissable en elle et dont la résistance sera à toute épreuve. Il y a des leurres qui sont involontaires et qui, dans leur trop grande illumination, vont effacer tout ce qui se tient à l'avant-plan, trop inextricable, trop chargé à la façon d'une décoration rocaille. Et c'est bien ce qui rend un oubli si étonnant. L'élément de résolution, la solution à notre problème étaient là, à portée de main, mais ne parvenait pas jusqu'à la conscience qui se leurrait elle-même de sa trop grande lucidité.

Le trou de mémoire s'entoure bien en ce sens d'un excès qu'il produit lui-même au sein du

souvenir. Creuser un trou dans la mémoire et le disposer entre tous les souvenirs les plus visibles est sans doute le meilleur mécanisme de défense. Rares seraient les cambrioleurs qui chercheraient l'or sur la poignée de la porte qu'il fallait crocheter et c'est la serrure qui constitue l'endroit le plus sûr. Le double tour dans la porte à vaincre sera la meilleure garde qu'on puisse concevoir. L'entrée de notre mémoire est jonchée de trous et c'est dans cette avant-garde, au seuil du souvenir que s'enveloppent les secrets les plus terribles. C'est le souvenir-écran qui comporte les traces, les empreintes de ce refoulement. Toute l'esthétique efflorescente d'une tapisserie n'a souvent d'autre motif que de rendre invisible la figure qui s'y retranche. L'excès, la prolifération, la parure en sont des reliquats et c'est dans l'art de l'écran que se reconnaît la puissance d'un processus sans doute plus important que ce qu'il vise à cacher. La cachette vaut bien davantage que ce qui s'y enfouit et la pyramide possède une puissante architecture en comparaison de laquelle le pharaon n'est rien.

Il y a, en ce sens, oubli et oubli. On peut oublier un numéro de téléphone tout en sachant bien qui il fallait contacter pour obtenir un rendez-vous. Ce n'est pas du tout la même chose que d'oublier de prévenir cette personne comme si son existence même pouvait passer à la trappe. Dans ce cas, nous oublions l'oubli lui-même et l'ignorons rarement

vers les traces de son évidence. « J'ai oublié quelque chose, mais quoi au juste ? » Voilà la pire des questions, bien plus angoissante que l'omission d'une adresse. Et l'art d'élever des monuments, des labyrinthes où l'on pourra perdre nos secrets témoigne de l'inventivité, de la créativité d'un style beaucoup plus riche que les contenus qu'on y creuse. Devant une telle prodigalité de dédales, on éprouvera un étonnement sans égal, comparable à un nouvel Œdipe qui aurait à débrouiller l'énigme du Sphinx. Situation inquiétante en même temps qu'étrange ! On oublie, mais sans savoir même ce qu'il faut chercher et où le trouver, si ce n'est en examinant les fortifications et les ornements où les trous de la mémoire vont se rendre invisibles par trop de clarté. Il y a comme une structure monumentale de l'oubli en même temps qu'ornementale.

Il s'agit peut-être en cela d'une situation hautement métaphysique, celle du philosophe qui touche à la limite du savoir, une frontière qu'il veut forcer et que résume à merveille le constat d'Edgar Poe dans ses *Histoires extraordinaires*, lorsqu'il affirme que « nous sommes condamnés, sans doute, à côtoyer éternellement le bord de l'éternité, sans jamais faire le plongeon définitif dans le gouffre » de sorte que « jamais je ne pourrais (...) être édifié relativement à la nature de mes idées. Toutefois, il n'est pas étonnant que ces

idées soient indéfinissables, puisqu'elles sont puisées à des sources si entièrement neuves[11] ». Devant l'inconnu on peut bien se sentir mis au bord d'un trou, d'un gouffre pour lequel on ne dispose d'aucune mémoire. Il n'empêche que c'est dans le maelström en lequel s'abîme un secret, dans le labyrinthe sinueux de ses plis, sur les parures en lesquelles s'enveloppe son vide, que tient l'essentiel de l'Être, la sauvegarde de sa nouveauté.

D'où l'insistance avec laquelle Freud analyse la manière dont, sous l'oubli d'un nom, ce sont des dénominations concurrentes qui prennent sa place et le repoussent. Les significations s'étoffent et se déguisent pour ainsi dire en surface, offrant cent autres visages pour recouvrir celui qui s'y perd. C'est tout un gaufrage, un mille-feuilles d'écrans forcément plus édifiants que la chambre présumée centrale de l'inconscient que la psychanalyse devait débrouiller. Et ces couches en trompe l'œil manifestent un labyrinthe de portes qui vont des « souvenirs rétrogrades » aux « souvenirs anticipants » sans parler des « souvenirs contemporains » aux événements qu'ils enrobent. Ainsi le coffre que Freud prend en exemple et dont, enfant, il avait peur, est finalement vide. Seuls comptent son feuilletage de fausses pistes, sa manière d'induire des associations comme « coffrer », « coffret », « coffrage », « décoffrage » etc. C'est la structure énigmatique de l'oubli que

Freud met en scène lorsque la surface du souvenir se recouvre d'un florilège de signes inventés qui feront l'étonnement de celui qui sera médusé par eux. Chaque souvenir s'affirme finalement comme un parchemin. Des motifs microscopiques y tracent un véritable dessin crétois, emmaillant un secret futile dont l'importance sera négligeable par rapport au luxe des détails susceptibles de nous induire en erreur. Il s'agit d'une chasse au trésor déçue, interminable, dont seules comptent les voies d'accès, les indices qui enveloppent finalement l'absence de tout joyau. L'oubli ne s'emmitoufle de tant de subterfuges que pour n'avoir finalement rien à cacher. Le vide inconsommable qui le larde étouffera son absence de signification par autant d'indices surexposés. Les énigmes de l'inconscient ressemblent dès le départ à des entrées multiples, jeu de pistes en mesure de voiler le néant central auquel le mélancolique aura accès non sans éprouver une charge d'angoisse suicidaire. Mais, par-delà l'angoisse du vide, le récit de l'énigme s'avère être un dédale de parcours délicieux, de plus en plus complexe, qui, par ses détours, nous rejette au dehors, vers la vie chatoyante des abords, des périphéries et des évitements créateurs. La recherche du *scarabée d'or* entamée par un personnage de Poe, impossible à consommer, ne conduit finalement à rien et n'aura d'intérêt que

par le délire de plus en plus inspiré qui y conduit.

6

Chevaux de Troie

Le contretemps couvre une durée relativement importante pendant laquelle il convient d'attendre un événement qui n'était pas prévu. Il s'agit d'un inconvénient assez surprenant qui, dans le temps, trace un rebroussement, une bifurcation inattendue, impromptue, voire une contrariété. Celle-ci pourra nous entraîner loin de ce qui était voulu, de ce qui était visé, valant dès lors comme un obstacle qui retarde nécessairement toutes nos échéances. C'est le cas des chevaux de Troie en informatique et les sauts de côté qu'ils infligent à nos dossiers ne manqueront pas d'orner ou qualifier nos propres secrets. À l'intérieur de l'action se glissent un impondérable, un fétu de paille dérangeant l'ordre de nos espérances : petit grain de sable qui va tout faire capoter, dérailler et qu'on attribue généralement au hasard. Comment s'accommoder de ces attentes, de ces délais interminables dans ce monde de tempêtes caractérisant l'existence des hommes ?

Les hasards, les accidents sont toujours ce sur quoi il ne faut pas trop compter, des inconvenances susceptibles de bouleverser nos projets. Même lors d'un jeu, nous esquissons des

stratégies, forcément déçues par celui qui, sans voir nos intentions, va pourtant jouer un coup indésirable, mettant à mal l'acrobatie qu'on s'apprêtait à réaliser. Cela dure parfois un temps infini et nous pousse à hâter le partenaire de jeu. La mise en œuvre de nos intentions ne se fait jamais tout à fait en fonction de nos désirs ! Une faille écarte régulièrement ce que nous faisons de ce que nous voulions et le cheval de Troie qualifie la figure la plus haute d'un retournement de ce genre. C'est là le caractère contingent de l'action humaine. Au lieu d'un destin implacable, on parlera sans doute mieux d'un avenir improbable qui, au fil des accidents nous entraînera sur une chaîne de conséquences difficiles à prévoir. Je veux le meilleur et, dans l'impatience, réalise le pire ! Les actes sont sans cesse déviés par des relais qui ne conviennent plus au but visé. Je cherche le bien mais commet le mal ! C'est là l'étonnement le plus cru, le plus violent qui nous terrasse et engage notre plus grande prudence devant le souci d'agir. Il nous faut endurer ainsi une forme de patience qui saura creuser, dans le temps des intentions, un réseau interminable d'hésitations.

L'intention se bloque, piétine suivant des facteurs futiles qui entrent en concurrence autour de ce que nous faisons pour tout prendre à rebrousse poils. Ce que nous souhaitons de mieux se trouvera suspendu par une évaluation des

possibles qui viennent étoffer l'entreprise réelle. Où il conviendrait, comme le dit Descartes, de changer plutôt l'ordre de nos désirs que l'ordre du monde. Mais il faut bien agir, poursuit-il, au lieu de se laisser tétaniser par l'angoisse de mal faire ! Il faut en tout cas, dira-t-il, une morale provisoire, une règle de conduite même si le bien fondé de cette dernière n'est pas démontré. Certes, il est des situations où nous n'avons pas le temps de nous retourner en tous sens. Nous ressemblons tous, d'une façon ou d'une autre, au chirurgien incapable de remettre à plus tard son geste sans voir mourir son patient. Il nous arrive, ce faisant, de longer des contretemps au sein du temps affolant en lesquels il n'y a plus de règles d'action imperturbables. Un contretemps de ce genre constitue ce moment d'interruption de la chronologie capable de donner libre cours à ce qui se profile d'inquiétant à l'horizon, de l'anticiper et de rendre visibles les revers de la fortune. Au lieu de se précipiter n'importe comment et de s'en tenir à une règle idiote, il vaudrait mieux se laisser porter par le corps, par la certitude d'un geste capable, comme pour le nageur, de trouver des points d'appui sur la vague pourtant glissante. Quelque chose s'introduit dans les rouages du temps qui nous conduit à laisser au corps le soin de trouver, dans le mouvement, des prises devenues immobiles pour celui qui s'en empare très vite, et de façon

furtive. S'impose la sensation de courants relativement stables dans la masse liquide, de points fluents sur lesquels nous appuyer, points incertains qui impliquent une évaluation évasive plutôt que ces certitudes absolues d'une morale expéditive et parfois tatillonne[12]. Une chose fixe, une référence apparemment stable le sera relativement à la vitesse comme l'air qui porte l'aile de l'oiseau mais devient insensible quand le mouvement se ralentit. Le préférable sera donc plus fiable que le certain. On ne sait jamais ce qu'induit une règle appliquée à tout prix, trop inflexible, et il vaut mieux que celle-ci se plie, s'adapte à la situation comme le mètre en bois souple et fin du menuisier mesure un arrondi sans rompre.

Dans un monde où règne l'étonnement face à ce que nous attendions de mieux, il ne saurait être question d'appliquer des règles morales intransigeantes qui ne souffriraient aucune exception. Là où règne le hasard, reconnaît Aristote, la morale tatillonne ne nous sera d'aucun secours. Il est des choses nécessaires qui arrivent toujours, inévitables comme l'ébullition de l'eau lorsque je la porte à une certaine température. La cuisson attendue ne saurait pas ne pas se réaliser ! Une physique est pour cela même possible. Il y a, en revanche, des choses plus complexes qui arrivent le plus souvent, mais qui ne sont pas aussi

certaines comme la hausse d'une action en fonction de la rémunération qu'elle promet. Une économie en ce sens sera toujours praticable. Mais, il y a bien pire concernant des choses qui arrivent seulement quelquefois ou, pour ainsi dire, une seule fois et qui tiennent au miracle, introduisant les inconvénients les plus redoutables dans le cours ordonné du monde. Ce sont là des épisodes qui se produisent sans aucune nécessité et qui auraient été susceptibles d'advenir autrement. Or c'est dans un tel monde, peuplé de singularités, d'écarts, que vivent les hommes, l'ordre des affaires humaines étant nécessairement incertain. D'où la grande difficulté de jongler avec nos vertus et de rendre possible une éthique.

Dans cette région turbulente, sublunaire dirait Aristote, règne la mauvaise fortune qui va dévier l'action humaine sans que nous le voulions. L'univers humain est un univers tragique, traversé de chevaux affolés, là où ce que nous entreprenons s'inverse en direction de ce qu'on craignait le plus[13]. Pas question, en ce sens, de compter vraiment sur une morale provisoire, faite de règles qu'on adopterait faute de mieux, sans savoir ce qu'elles vont induire. À moins d'admettre qu'elle participe de l'expérience cumulative des hommes, d'un empirisme moral plus large que la ponctualité ou la brièveté de nos vies. Mais même là, certains revers de la fortune supposent du flair, une

accélération de nos inspirations, de nos réflexions en un temps ultrarapide. L'éthique consiste à creuser, dans la durée, des vitesses d'évaluation qui tiennent de la contemplation ou, peut être, d'une intuition que le corps possède de ce monde tourmenté dans lequel il lui faut survivre. L'inconvénient réclame sans doute une virtuosité tout à fait particulière, une vertu qui est celle du sage contemplatif autant qu'actif. Et ces contemplations sont celles du corps plus que de l'âme. Elles supposent une rapidité, une sagacité physiologique, des accélérations de mouvements en un temps minimal comme pour la nage dont le rythme va se modifier en fonction de la force des courants.

On aura affaire, dans ce cas, à une pensée du corps non sans qu'un corps se creuse dans la pensée. Impossible de considérer le corps en simple instrument dont userait notre intelligence comme d'un serviteur subalterne que l'âme aurait à soumettre. C'est bien mieux le corps qui se sert de la pensée pour trouver des débouchés à ses impulsions, des ouvertures aux multiples tacts qui le caractérisent jusqu'à faire corps avec un maximum d'éléments extérieurs et, au premier chef, avec ses adversaires eux-mêmes. Il y a des raisons du corps que la pensée parfois ignore lorsqu'elle se croit capable de le dompter et le soumettre[14]. Bien loin de se plier aux exigences

de la seule volonté, le corps se met en consonance avec tout un réseau de connexions capables de produire des alliances inattendues. C'est à une véritable incorporation de l'espace et de ses prises les moins visibles à laquelle doit procéder le guerrier. Et ce pouvoir de ratisser large, issu du corps, se fait à une vitesse extraordinaire.

Cette ouverture physiologique de la durée la plus allongée dans l'instant le plus court, cette rapidité avec laquelle effeuiller un infini dans une action pourtant brève, constitue le thème de nombreux films récents, proches d'une forme de pensée stoïcienne, appliquée à l'art du combat. C'est en tout cas ce qui fait l'intérêt de films d'action comme *Gladiator* ou *Troie* réactualisant les vertus corporelles pour fournir à nos pensées des visions et des célérités inédites, éblouissantes comme l'éclair. Les arts martiaux, en effet, s'appliquent toujours à ce qui n'arrive qu'une seule et unique fois. Aucun combat ne ressemblera à un autre pour le sifflement de ses lames et le tintement de ses épées. Y règnent une sonorité, une ambiance, une atmosphère à chaque fois particulières. Les règles adoptées, les prises et stratégies doivent varier en fonction de la singularité de l'adversaire. Cela est particulièrement bien illustré dans une séquence de *Troie* lorsqu'Achille terrasse un molosse impressionnant en un temps inattendu et un calme

insoupçonnable. À la fois placide, impassible et d'une agilité redoutable, Achille écrase son adversaire par la surprise d'un corps qui épouse l'instant. Il exploite la taille démesurée de l'ennemi pour sauter en l'air et abattre sa lame au prolongement du saut, à la pointe de son déplacement impromptu, au moment d'y prendre appui afin de rebondir. Tout autre sera le combat avec Hector dont il n'a jamais affronté personne de meilleur et dont la technique réclame plus d'exigence que les déplacements du crabe ou de la tarentule, rappelant bien plus le chat bondissant de Sénèque, le lion ou la panthère.

À la différence du récit d'Homère, le film met l'accent sur des scènes de combat d'une extrême beauté, proche de la danse, lorsque le corps se déplace en suivant des lois qui épousent ce que l'instant vécu contient d'insolite, profitant des inconvénients du moment pour les tourner à son avantage. Dans un monde où tout ce qui se produit n'arrive qu'une fois, il faut savoir saisir cette occasion unique et en extraire ce qu'elle comporte de plus remarquable, s'associer aux chevaux et à l'artifice de l'art qui en créera des factices. Ce pourquoi Achille pourra dire à la Troyenne dont il tombera amoureux que, même s'il nous est impossible de changer ce qui vient de passer, l'instant est la seule chose que nous ayons en partage : « Je vais te dire un secret, une chose

qu'ils ne t'apprennent pas dans ton temple : les dieux nous envient, ils nous envient parce que nous sommes mortels, parce que chacun de nos instants peut être le dernier. Tout est beaucoup plus beau parce que nous sommes condamnés. Tu ne seras plus jamais aussi ravissante que maintenant. Plus jamais nous ne serons ici tous les deux ». De cet instant, il faut longer toutes les potentialités. De ce « jamais plus » Achille saisit la grâce qui le rend invulnérable, la valeur éternelle des actes qu'il rend possibles. Aussi le tempérament d'Achille ne cessera-t-il de changer en fonction du moment, indomptable comme l'étalon, insoumis, rebelle au pouvoir d'Agamemnon, épousant finalement la cause des troyens par amour pour une des leurs et pour le courage exemplaire dont fait preuve son peuple. Achille devient frère d'Hector qu'il a tué parce qu'il partage la souffrance de Priam. Il en découvre soudainement la grandeur, en l'instant où ce dernier pleure un fils, comme lui-même devait pleurer, déjà jeune, son père, mort en guerrier.

Achille se fond dans les circonstances comme en des vagues chatoyantes et en cela sait exploiter le retournement des situations sous des chances insoupçonnables. Son corps fait un avec l'heure du monde. Il se coule dans chaque événement de façon plastique, imprévisible et en perpétuelle variation. Sa morale elle-même varie avec les

circonstances les plus extérieures, avec les revirements de son corps et les anticipations de son mouvement alerte. C'est en se plaçant au plus justement dans l'instant qu'il réalise une justice supérieure, devenu plus fort que les hommes de pouvoir. Il se sacrifie pour sauver non plus la grandeur de sa réputation mais pour affirmer l'amour éternel qu'il porte à la nièce de Priam, cousine d'Hector : un sentiment plus intense que les inconvénients du temps. Alors devant la dépouille d'Achille, devant celui qui aura si pleinement rempli les limites de l'instant, Ulysse, en homme de pouvoir, pourra se recueillir et espérer que, si l'on raconte un jour sa propre histoire, ce sera en se souvenant qu'il a marché aux côtés de géants : « Les hommes se lèvent et tombent comme les blés d'hiver, mais leur nom ne meurt jamais. Laissez-les dire que j'ai vécu à côté d'Hector dresseur de *chevaux*, laissez-les dire que j'ai vécu à côté d'Achille. » Pour accéder à la grandeur d'Achille, il va donc falloir qu'Ulysse abandonne lui-même le pouvoir, les assurances du trône, et se lance sur la voie inconsommable du guerrier ou de l'écrivain. Dans le texte vont alors se glisser les chevaux de Troie que sont les noms glorieux de ses ancêtres faisant retour, l'air de rien et par effraction, en l'éternité de ce récit.

7

L'éternel retour

À Lucelle, petit village coincé entre la Suisse et la France, se trouve un ancien jardin, relique d'un monastère modeste où s'ouvre, à la fin d'une longue allée de thuyas, un portique qui ne donne sur rien. L'allée y conduit, mince et fragile, bordée d'une haie, renouvelée sans doute depuis des siècles. Y persiste le plan du jardin, arrêté probablement par un moine inconnu, dont les chemins auront drainés tant d'âmes pensives vers le même axe. De part et d'autre de ce petit tracé rectiligne se fige un mur végétal dont chaque plant se renouvelle à sa place, replanté sur cette bordure choisie pour lui, recroisant le porche clair et dense, découpé dans le bleu du ciel. Impossible pour ces arbustes d'échapper à cette droite imposée à leur croissance depuis leur éclosion. De petits insectes volettent à la limite de ces taillis verdoyants en faisant des ronds qui n'ont pas d'âge. Une lumière blanche et rasante frôle les haies, taillées à hauteur d'homme, et vient heurter de plein front le portique vers lequel on se sent irrésistiblement attiré. Combien de ces mêmes insectes ont déjà traversé le même lieu ? Combien de gens semblables ont emprunté ce sentier unique en songeant à des choses identiques ? Le long de cette

allée, de cette flèche végétale, la promenade, suspendue à ces questions, connaît un moment de répit, placé hors du temps. Arrivé au portique, on ne peut poursuivre davantage, son ouverture ne donnant sur aucun prolongement praticable. On ne pourra que s'arrêter un instant, obligé de rebrousser chemin, de revenir exactement sur ses pas, entre les thuyas, selon un retour, un rebroussement propice à la méditation, à la rumination, à la répétition.

Zénon, le fondateur du stoïcisme devait enseigner sous un portique de ce genre, prêtant ainsi ce nom à l'École qu'il allait fonder. Il ne s'agit pas, en tout cas, d'un Lycée, ou même d'une Académie, mais d'un lieu sous lequel on *pass*e et dont le seuil n'appartient à aucune demeure ni même au jardin en lequel Épicure fonda sa propre École. Le portique est un espace intermédiaire. Sa place ne se laisse inclure ni par le dehors, ni par le dedans. C'est un objet qui ne se tient nulle part, ouvert dans l'intervalle qu'empruntent ceux qui rentrent et par lequel il faut bien repasser pour sortir. Un portique ne se prend donc rarement qu'une seule fois lorsque nous sommes obligés de rebrousser chemin ! Nécessairement, il faut y revenir, retourner sous son arcade, traverser le seuil qu'il inaugure, la limite qu'il trace dans l'espace et dans le temps. Cela se passe évidemment très vite ! On le franchit en un instant

indivisible. Mais cet instant, combien de temps ne va-t-il pas durer si l'on imagine tous ceux qui s'y sont succédés, en se tenant par la main, en se laissant traverser par les mêmes idées, les mêmes impressions pour ainsi dire secrétées par le lieu ? Combien de pactes se seront ainsi noués sous sa protection, se jurant des promesses éternelles et convaincantes ? On ne saurait le dire, mais on sent remuer dans l'air ces pensées comme les petits insectes volatils qui tracent leurs trajectoires imperturbables à la frontière des haies, inondées par le soleil déclinant.

Dans le même ordre d'idée, on doit à Nietzsche, bien après son séjour à Bâle, ce rapprochement du portique et de l'instant au sein d'un texte particulièrement inspiré. Le voici : « un sentier effronté, parmi les éboulis, grimpant, cruel et solitaire (...) crissait sous le défit de mon pied (...). C'était justement devant un portique que nous étions arrêtés. (...) il a deux faces. Deux voies ici se joignent, que ne suivra personne jusqu'au bout. Cette longue voie derrière dure une éternité, et cette longue voie devant est une seconde éternité (...). Le nom du portique est gravé au-dessus et se nomme "Instant" (...). Toute vérité est courbe, le temps même est un cercle. (...) Ne faut-il pas que, de toute chose, ce qui peut advenir une fois déjà soit advenu, se soit une fois accompli, écoulé ? Et si toute chose déjà eut existence, que penses-tu (...)

d'un tel instant ? Ne faut-il donc pas que ce portail aussi une fois déjà ait existé ? [\[15\]](#) » Nous voici soudainement reconduit vers ce moment étonnant, circulaire, où se heurtent le passé et le futur. L'arcade de pierre, l'ouverture en laquelle ils se touchent, désigne le lieu d'un carrousel étrange. C'est que le portail, s'il a vu circuler beaucoup de gens, si en lui se sont gravées de nombreuses mémoires, des initiales désormais inconnues, taillées au couteau, exprimant les mêmes sentiments, ne pourra se contenter cependant d'une telle répétition ! Il nous faut aller plus loin encore et se dire que ce portique est extrait d'une matière ayant déjà existé. Il désigne comme une porte du temps, une porte des étoiles, communiquant avec d'autres univers. Son porche retournera assurément en poussière d'ici plusieurs siècles, mais sera reconstitué un jour, dans des milliards d'années lorsque le monde aura fait un tour de plus sur la grande spirale de l'infini. Ses briques sont pour ainsi dire les dés que le temps rejoue sans cesse et qui verront ressortir des combinaisons identiques. L'univers est composé des mêmes atomes, des mêmes moellons. Dans l'éternité de son cours, il est nécessaire que ressortent les mêmes arrangements, les mêmes structures minérales, les mêmes assortiments génétiques, vous, moi, ce pont jeté sur cette rivière. Comme les stoïciens, comme l'École du

Portique, Nietzsche parie sur un éternel retour des mêmes circonstances. Le temps se comporte en une immense roue giratoire dont les tours se répètent à intervalles réguliers. Ce pourquoi l'univers, après sa conflagration finale connaîtra une nouvelle déflagration pour jeter en avant les étoiles du cosmos et les atomes qui composent toute chose.

Nous sommes, certes, loin de la conviction d'Achille confessant à celle qu'il aime que l'instant est unique, qu'elle ne sera plus jamais aussi belle. Mais cette idée est cependant assez voisine de la philosophie du Portique, comparable sans doute du point de vue des effets. Achille vit un moment inégalable par son amour fou pour la belle Troyenne. Sa beauté est à ce point sans égal, si absolue en cet instant que cette dernière s'imposera pour toujours. Elle insiste comme si on pouvait l'affirmer à jamais. L'instant a beau ne pas revenir, il n'empêche, devant le courage du héros, on a l'envie de se dire que « si cela était à refaire, nous le referions ! », « nous ne regretterions rien ! ». L'instant se boucle, fait boucle, refrain, ritournelle, rumine une phrase bien connue à nos oreilles : « *rien, rien de rien*, non, je ne regrette *rien...* » Face à la beauté du moment, Achille se tient donc devant quelque chose dont il voudrait sans doute le retour, événement désiré à jamais, réaffirmé dans sa splendeur sans équivalent.

Mais cet étonnant piétinement de l'instant, futile s'il en est, n'est pas suffisant pour les adeptes du Portique. On ne s'embrasse pas seulement une unique fois à l'ombre de sa mesure mais cela a déjà eu lieu une infinité de fois. Chaque baiser se dédouble et se fibre comme s'il se collait sur le mille feuilles du temps. On doit cette conception vertigineuse et angoissante à un philosophe français du XIXe siècle qui en eut l'intuition en prison et que Nietzsche a peut-être lu. Entre les murs épais de son cachot, sous l'obscurité saumâtre de ses barreaux, Louis Auguste Blanqui rédige son opuscule sur l'éternel retour. Il s'agit de *L'éternité par les astres*, un livre étonnant, où il nous est démontré que tout revient, les mêmes combinaisons de particules, puisque le temps s'effeuille sans rencontrer de terme^[16]. La matière, certes, s'avère divisible mais ses éléments sont indestructibles. Les atomes ne disparaissent guère. Ils sont impérissables comme les briques de notre portique. Bien qu'en voie perpétuelle de transformation, la matière ne peut ni diminuer, ni s'accroître d'un seul atome. L'espace, quant à lui, n'a pas de borne. Derrière la limite de l'univers, que nous imaginons pour lui, rien ne nous interdit de penser qu'il se répète à l'identique et que se réalisent des tirages similaires dans les puzzles de la matière.

Qu'il existe des multitudes de formes et de

mécanismes, cela ne laisse aucun doute. Mais le plan et les matériaux restent forcément invariables. Leur nombre, certes énorme, sera fini. Entre hydrogène et carbone, entre mercure et cobalt, Blanqui dénombre soixante-quatre genres de *corps simples*, soixante-quatre dés à jouer pour la Nature et dont le brassage incessant rend compte du peuple de globes qui, çà et là, se détruisent et ressuscitent. Nous voici tous plongés « sur ces champs de bataille où des milliards d'étoiles se heurtent et s'embrasent durant une série de siècles, pour refaire des vivants avec les morts^[17]. » L'univers est donc éternel pour des astres qui sont néanmoins périssables. Ils explosent et de leur cendre renaissent d'autres mondes. Chacun d'eux a passé par des milliards d'existences. Des chocs les divisent, les mêlent, les pétrissent sans fin, si bien qu'il n'en est plus un seul qui ne soit déjà composé de la poussière de tous les autres. Il en va de même pour la moindre fleur, petite étoile comme les oiseaux et les hommes.

Un jour, il nous faut mourir et nous décomposer, brassés par l'universelle tourmente du cosmos. Mais le code qui nous compose, le puzzle de nos atomes, la formule de notre ADN dirions-nous désormais, connaîtront un nouveau tirage. Disposant d'un nombre d'éléments si peu variés – à peine une centaine de corpuscules types – il n'est pas facile de créer des combinaisons si

différentes, qui suffiraient à peupler l'infini. Il en existe un chiffre sans doute astronomique mais néanmoins précis et nécessaire. Le recours aux répétitions devient pour cela même indispensable. Le temps fort long d'un univers en épuiserait toutes les combinaisons possibles, un autre renaîtra à sa place, à partir des mêmes bases. Un corps humain est un univers. Il possède un nombre impressionnant de cellules, mais il existe un chiffre de son architecture et ce dernier doit bien se répéter ailleurs comme son sosie, le fac-similé rigoureusement semblable, fût-ce dans plusieurs milliers de billions d'années. « Je défie la nature, dira Blanqui du fond de son cachot, de ne pas fabriquer à la journée, depuis que le monde est monde, des milliards de systèmes solaires, calques serviles du nôtre, matériel et personnel. Je lui permets d'épuiser le calcul des probabilités, sans en manquer une. Dès qu'elle sera au bout de son rouleau, je la rabats sur l'infini, et je la somme de s'exécuter, c'est-à-dire d'exécuter sans fin des duplicata.[\[18\]](#) »

Nous tous reviendrons en un temps fort éloigné avec les mêmes compagnons d'infortune, les mêmes joies et peines. Chaque événement de notre vie pourrait assurément avoir un autre devenir. Nous sommes, pour chaque moment, placés devant une bifurcation qui implique des choix, faisant de nous des boulangers au lieu de

révolutionnaires, avec tels amours plutôt que tels autres. Nous avons forcément plusieurs vies. Mais dans l'éternité, cette vie-ci, avec ce clair de lune et cette compagne si singulière, aura bien l'occasion de se reproduire, non seulement une fois, mais une infinité de fois. Sous le porche de l'éternel retour, ce que nous faisons et pensons doit entrer soudainement en résonance avec tous nos duplicata qui auront, eux aussi, songés à leur retour, à leur répétition. Se trace ainsi une diagonale par-delà les crêtes de l'éternel retour. S'ouvre une porte, dans cette « éternité par les astres », qui nous fait communiquer avec tous les sosies qui nous doublent. Nos voix se font écho pour entrer en un choral très singulier. Mais, par l'invocation de ce retour sans fin, Blanqui ne s'évade pas vraiment de sa prison. Impossible d'échapper à sa présence dans une rue de Bangkok ou à sa mort sur le radeau de la Méduse, avec l'estomac dans les talons. Naît le sentiment de ne pouvoir quitter cet endroit qui éternellement revient, aussi bien en aval tout autant qu'en amont. Vivre dans l'immanence d'un monde fermé sur soi, dans le cercle de ses retours, nous enchaîne en un cachot que le stoïcisme précisément refuserait. L'instant d'un Marc Aurèle, fût-il partisan de l'éternel retour, est une singularité qui ne tolère de comparaison avec *rien* et se mesure au rien. Il faut le rien, le néant pour donner contour à l'Être.

Toute singularité se taille sur le bord du vide, sous la -morsure de l'espace dépeuplé, autrement tout contraste s'estomperait. Sans une faille, sans un abîme, un gouffre insatiable, l'Être se crispait en un monolithe compact, toujours semblable et dont l'ouverture viendrait à manquer. Pour qu'il y ait un portique, il faut au moins un passage. Le plein réclame le vide et le cercle n'est jamais qu'une spirale enroulée sur rien. Héraclite et Parménide sont les frères d'un même monde. L'un revient sans doute dans l'autre mais comme entre des sosies que tout pourtant sépare. Entre ces deux conceptions du portique, il n'y a donc pas à choisir ni à se décider. Elles possèdent chacune leur part de beauté, leur force affirmative, leur courage et leur vertu, filles jumelles de l'étonnement.

9

Tout au bord du monde

Le savoir, autant que la croyance, supposent toujours en quelque sorte que nous abordions le réel suivant un côté abrupt ou une falaise, une assise qui nous offrirait soudainement l'évidence d'une réalité nettement délimitée. Il faut bien supposer un moment où le monde commence, touchant ainsi à un socle qui fasse office d'origine et de fondement. Et quand nous touchons à cette bordure, cette dernière donnera forcément sur autre chose, nous laissant le soin de lorgner par-dessus sa borne. Mais qu'y a-t-il derrière cette ligne de crête ? Comment faire un pas au-delà ? L'ultime rebord, l'extrême périphérie comporte déjà sans doute quelque part une porte, un regard, un trou de serrure ou une fente qui donneraient sur l'inconnu ! L'horizon marque la fin de la croûte terrestre mais désigne le commencement d'une autre dimension : l'azur infini du ciel. Que cache alors le détroit de Gibraltar, gardé par ses colonnes et, derrière-lui, l'océan étalé jusqu'aux confins de la Création ? Vers quel bord ne va-t-on pas risquer de sombrer en suivant le projet un peu fou de Christophe Colomb entraînant ses marins vers l'autre face de la terre ? Et même s'il y a cercle, ne faut-il pas y distinguer un dedans et un dehors ?

Éternelle question de l'enfant qui demande ce qu'il y avait en amont de la Création et bien au-delà son Créateur ? Que devons-nous deviner, entrevoir en touchant aux portes de l'absolu, posées déjà avant le monde et dont le seuil lorgne vers avant celui d'avant ? Question oiseuse et prétentieuse, pour ainsi dire proscrite, nous rapprochant du petit garçon qui chercherait, à l'aide d'une cuillère stupide et futile à verser la mer dans le trou minuscule qu'il vient de creuser sur le sable[\[19\]](#) !

En revenir à la frontière du monde serait un peu comme se placer devant un mur fortement orné, décoré à l'extrême pour nous éviter de loucher de l'autre côté, fût-ce en visualisant, sur cette extrémité, la noirceur du vide. Au commencement était le Verbe et, avant lui, se plaçait le néant d'où il fallait extirper sa définition suivant une création *ex nihilo* caractérisant l'épisode inaugural de la *Genèse*. Toute réalité est ainsi conçue de manière monumentale comme un bord où elle s'achève sur rien, comme une face à double pendant. On ne saurait imaginer une page sans un recto et un verso et il nous serait tout aussi difficile de concevoir une pièce de monnaie sans pile ni face. Il nous serait aisé de deviner l'envers d'une frontière à partir de son endroit, d'envisager le versant obscur de toute limite si nous cessions de nous laisser distraire par ses effigies. La représentation que nous avons du monde est

comme celle d'une scène qui comporte des coulisses et, derrière elles, d'autres pièces, d'autres corridors qui, aussi loin que nous allons, aboutiront à un seuil qui donnera encore sur quelque chose. Il faut toujours supposer, derrière tout mur, une autre face prolongée par des flancs inépuisables. L'univers humain est fait de bords et seule cette ligne de partage permet de pratiquer des distinctions en son sein, de briser le monde en parties bonnes ou mauvaises, les posant forcément les unes contre les autres, les opposant, au demeurant, comme des éléments inconciliables. Il nous appartient de classer et ranger les événements suivant l'axe d'un côté auquel ils se soumettent depuis toujours. Il faut nécessairement qu'ils soient finis et que ce que nous venons d'entreprendre s'achève, s'arrête quelque part pour voir se trancher notre acte, posé là en s'opposant à tous les autres.

Dans une lettre à Hodgson, William James lui reproche de manquer de densité, de dureté, de tranchant de sorte qu'on ne sait jamais, en le lisant, de quel côté on pourra prendre appui, sur quel bord se tenir : « Notre nature demande des choses du côté desquelles nous puissions nous ranger. » Hegel avait, en son temps, fait un reproche analogue à l'identité absolue de Schelling où tout sombre dans le gris, tellement indéfini que, comme au soir tombé, on pourra constater que toutes les

vaches seront noires, indiscernables. De même, la réalité définie par Hodgson, dont nous savons qu'il fut moniste, reste selon James un absolu sans contour, un univers sans déterminations et « si le monde est une unité de cette sorte, il n'y a pas de *côtés*[\[20\]](#) ». Dans un monde qui serait parfaitement uni, dans un réel complètement unitaire notre vision se ferait crépusculaire et, entre chien et loup, nous aurions perdu nos axes, tout se valant et se fondant de manière homogène. Nous avons au contraire besoin, pour nos jugements et nos valeurs, de distinguer des côtés en tous sens, de poser leurs différences en suivant des bordures nettes qui les séparent selon l'intérieur et l'extérieur, le bien et le mal, le beau et le laid, le juste et l'injuste, le vrai et le faux... Le bord est au fondement de toute la pensée occidentale et de toute rationalité, même à supposer comme en mathématique qu'il touche à l'infini. C'est lui que, bien souvent, la philosophie classique devait chercher en rêvant à une science qui pose les bases et le socle de toutes nos certitudes et décisions morales. Aussi, derrière l'univers visible, fallait-il supposer, avec Platon déjà, un monde Intelligible, un envers, une réalité transcendante et différente de ce côté humain, trop humain, où nous évoluons comme en une caverne sombre et sans consistance. À moins qu'on y scrute, avec Nietzsche, de simples effigies et ornements

pour nous faire oublier le chaos menaçant aux bordures du monde.

Les temps ont donc bien changé depuis lors rompant avec l'idéal de vérité que la modernité elle-même cherchait à remplir dans son programme de lumière et de progrès. Nous avons cessé de croire en un univers dimensionné, fait de côtés, d'axes générateurs de repères, de directions, de choix et d'orientations valides. Nous sommes redevenus des enfants beaucoup plus poètes, plus artistes, qui creusent un petit trou pour y mettre toute la mer. Des enfants qui jouent, comme dirait Nietzsche, en toute innocence et futilité, découpant, par exemple, une bande de papier, un serpent de bristol pour coller ensemble ses deux bords extrêmes selon un « 8 » caractéristique ! Ce collage a, en effet, donné lieu à un problème crucial en topologie, un paradoxe de l'époque contemporaine qu'on appelle *le nœud borroméen* ou, mieux, l'anneau de Möbius pour retenir ainsi le nom de son auteur. Il s'agit d'un objet philosophique par excellence, un objet dont les objections se multiplient sans réserve : figure géométrique fermée dont les deux extrémités auront été soudées selon une double boucle parfaitement illustrée par le peintre Escher lorsqu'il y représente une fourmi qui en parcourt successivement la bande. Qu'il s'agisse du symbole mathématique de l'infini ou simplement du nombre

8, suffisamment agrandi pour en faire une espèce de piste destinée à un petit insecte, on obtient un trajet où, sans changer de côté, en poursuivant sa route par le milieu, celui-ci passera sur l'autre bord, vers l'envers de la bande. La fourmi, dessinée par Escher, est à la fois au recto et au verso du serpent en torsion, contestant le principe d'identité et le principe de contradiction au fondement de la logique occidentale. Möbius invente ainsi un espace dont il n'y aurait pas de sens à dire qu'il possède des côtés, un endroit et un envers distincts. Il s'agit d'un espace univoque qui inaugure un bord en l'absence de tout revers. Quoiqu'on y fasse, d'où qu'on le prenne, il ne possédera jamais qu'un seul côté. On y constatera, en effet, l'existence d'un flanc unique, étalé selon une seule face, un plan concret, tangible, sans verso puisque la fourmi qui le parcourt, en gardant toujours son chemin, parviendra à passer sur l'autre versant supposé. Restant bien de son côté, elle se retrouvera bien vite de l'autre, franchissant cette limite sans l'avoir enjambée.

Rien n'interdit de penser que la surface du monde dessine elle-même un bord de ce genre, sans dehors véritable, sans autre côté imaginable, univers fait d'une seule face étalée se contournant en tous sens et qui présenterait, par ses détours infinis, une variété de nœuds, de tresses pour confectionner toute la richesse du réel, jusqu'à la

double hélice de notre bande d'ADN : anneau de Möbius fait d'anneaux du même genre, d'échelle réduite, eux-mêmes confectionnés d'un nouage semblable, encore plus fin et ainsi à l'infini jusqu'à obtenir des gouttes d'univers peuplées de mondes eux-mêmes composés de mondes. Rien ne serait alors à chercher en dehors de l'expérience réelle, de l'autre côté de sa bordure, de son extrémité. Aucun paradis ni ciel intelligible ! L'espace en lequel nous nous déployons ne donnerait jamais que sur lui-même, absorbé dans sa propre immanence, dans l'éternité de ses retours incessants. Tout y reviendrait au même, sur la même face, autrement orientée cependant, repliée vers d'autres confins. On pourrait, en effet, onduler la bande de Möbius, l'affecter de plis, de crêtes, la fractaliser en sommets, en cols, comme sur un électrocardiogramme, présentant ainsi des vallées, des pentes faisant face à d'autres pentes : une infinité de flancs mis en regard et d'où l'on verrait, par-dessus les cimes les plus élancées, des pointes encore plus hautes mais qui ne seraient jamais rien d'autre que des rides plus ou moins accentuées sur un même anneau de Möbius parfaitement univoque.

Ce serait là un étrange leibnizianisme, fondé non pas sur le meilleur des mondes possibles, mais sur une hypothèse qui les contiendrait tous, des pis aux moins obscurs. Au lieu de supposer qu'un Dieu

aurait imposé, du haut de sa toute puissance, un univers parfait, ce dernier connaîtra encore l'histoire du plus infâme, descendant en des creux et des failles insondables d'où remontent les sommets les plus raffinés. De loin, la lune a beau briller d'une lumière parfaite, elle n'en comporte pas moins ses ravins et ses failles horribles. Le mal n'est que la pente, infime ou abrupte, qui dévale à partir du bien, placé en amont. Dans une réalité univoque, sans autre face que la sienne, dans un monde à un seul côté, la grenouille, le crapaud et le saint se promènent sur les mêmes bords et Dieu lui-même aurait bien des difficultés à se débarrasser du mal qui avoisine les actes de création les plus nobles. Toute vertu, en ce sens, ne s'élève que sur les pentes opposées de nos vices, rendant l'ange déchu parfaitement nécessaire afin que naisse un monde de contrastes et de différences à même l'immanence.

D'une assiette à Istanbul

La vie à la surface du globe, avec son unique bord, est bien difficile à affronter. On ne manquera pas d'y creuser des sas, des trous, autant d'excavations qui font l'essence de l'architecture. À l'instar d'une coupole, surmontant de son dôme la moindre mosquée, une assiette déjà se creuse d'un vide, s'enfle d'un rien concave qui fait place à tout ce qui viendra la remplir. Sa surface dense et compacte s'enveloppe d'un néant, certes relatif, qui se retrouve à l'intérieur du verre soufflé autant que dans les vases en terre cuite. Le rien se loge au sein de l'être, participe du même bord, comme une absence susceptible de se faire un maximum de place. Cela seul permet de ventiler les existences et de rendre possibles un passage, une circulation des mêmes choses. Et cela est vrai éminemment de l'architecture dont le cœur se gonfle d'un vide démesuré. On y verra éclore un espace immense à la manière de la basilique Sainte-Sophie : une bulle minérale dont l'ampleur semble prête à éclater. De l'art monumental à l'élaboration de la céramique, on se laissera captiver par un seul et même mélange qui fait s'épouser, en un savant dosage, l'Être et le Néant. On assistera, par là, à leur mêlée inséparable qui fera dire à Empédocle qu'il nous

est impossible de les penser vraiment l'un sans l'autre[21]. Vide, rien, silence, vacuité, néant, autant de vocables qu'on ne confondra pas tout à fait avec le non-être vers lequel ils tendent mais dont on ne saurait dire, sans contradiction, qu'il est. Le moindre, le raréfié, l'appel d'air ne se réduisent pas à l'inexistence mais y instaurent une ouverture créatrice.

Cette très ancienne conception du monde se trouve fortement soutenue par la pensée chinoise transitant jusqu'en Europe par l'ouverture du Bosphore. Au musée de la porcelaine qu'abrite le Palais de Topkapi, à Istanbul, on s'étonnera, en effet, au terme d'une visite évasive, de toutes ces assiettes de la dynastie Ming dont les lignes bleues ne deviennent visibles que par les plages blanches qui s'y intercalent. Cela prend l'allure marbrée du chou rouge, rythmé de blanc selon une alternance précise dont le Yin et le Yang réalisent déjà la dramaturgie. Parmi ces assiettes, où l'on ne consommera guère le contenu, on se laissera arrêter particulièrement par celles qui s'invaginent en un décor trouvant son juste équilibre entre le vide et le plein, le blanc et le bleu. Sinon sur la tranche extrême du moins au niveau des motifs qui tapissent l'assise circulaire faisant office de fond inconsommable, entamé par nulle fourchette ni aucun couteau. Là, l'équilibre fragile entre la proportion bleue et la quantité blanche touche à un

conflit qui les égalise. Chacune occupera un espace comparable. Leur partage sera parfaitement équanime même si on aura tendance à surévaluer peut-être la part du vide au détriment des pleins. En effet, jamais le Yin ne l'emportera sur le Yang, l'ombre sur la lumière, le bleu sur le blanc dont l'alternance laissera place toutefois à de petites différences locales. Ça et là, les disparités feront donc motif et relanceront la tension, l'inquiétude du déséquilibre, compensées au niveau du tout par leur part égale.

L'étonnement ne provient pourtant pas de cette proportion fragile, placée au bord de l'instabilité que provoque l'affrontement des deux masses de couleur. Ce qui frappe au premier regard, c'est la scène représentée au fond d'une assiette depuis longtemps déjà libérée du cycle de la consommation. On y verra de prime abord un paysage vu d'en bas comme pour un plafond décoratif. Mais cela rappelle encore mieux le globe d'une lanterne orné de motifs translucides. Ces lampes transparentes, en effet, se décorent d'un univers complet qui en fait le tour, une ronde d'arbres ou une cour intérieure tapissant la surface du luminaire. On pourra y découvrir un espace *ovale*, sans début ni fin, comme du centre d'un boulevard grandiose dont notre regard circulaire verrait toutes les façades. L'œuf lui-même se présente souvent comme une surface sur laquelle

faire le tour d'un monde ! Le paysage s'y ajointe, un peu comme sur un gant retourné, décalqué par la rondeur d'une sphère ignorant toute coupure, à la continuité lisse et sans bavure. L'espace représenté y gagne ainsi une unité que nous proposons fort peu de supports. Il en va de cette assiette comme de ces lampes ou de ces œufs décorés. Mieux encore, on dirait que ce qu'elle nous montre se laisse percevoir du fond d'un puit. On trouve quelque chose de semblable au château San Giorgio à Mantoue, dans une chambre où, au-dessus du lit, Andrea Mantegna peint, à même le plafond, un *oculus*, une espèce de puit central qui donne sur le dehors, occupé de personnages en trompe-l'œil qui se penchent vers le bas pour observer, par-delà la rambarde, les amants réels qui auraient le courage de s'y abandonner. S'ouvre ainsi une trouée vers un monde imaginaire qui permettrait de voir hors de la chambre en même temps que les habitants de ce monde étrange se penchent vers l'intérieur, attirés par le spectacle curieux du couple nuptial.

Mais la chose est sans doute encore plus complexe que cette technique de trompe-l'œil dont faisaient si bien usage les plafonds de la Renaissance, imaginés par le peintre Primatice : coupoles énormes où l'on voit évoluer des femmes nues, perçues d'en bas, présentant leurs fesses et leurs plantes de pieds selon une ronde en

l'évitation. Ce plafonnement des corps nus, symbolise, pour Primatice, la *Ronde des heures* en un cortège féminin de grâces impudiques. On y adoptera la position du voyeur absolu qui s'offre en spectacle la rondeur de formes féminines dans le suspens du temps. Depuis le fond de la nef, assez sombre, on pourra donc tout voir sans être visible. Et c'est précisément ce que nous propose l'assiette de céramique de la dynastie Ming, en un plafond renversé. Nous sommes mis comme au fond d'un puit d'où l'on verrait s'organiser le monde entier sans que notre présence puisse se deviner. Il s'agit d'une espèce de fenêtre plane, transparente, vers laquelle nous nous tendons comme sur la pointe des pieds. Nous sommes ainsi placés de l'autre côté de la scène de sorte que notre regard ne pourra jamais déranger ce monde silencieux où paissent trois bédouins, aperçus depuis cette cavité ouverte par l'assiette. Au sein de son ovale se dispose toute la géographie du paysage vu d'en bas et dont progressivement la profondeur donne vers le soleil. Une vue se met en œuvre qui ne se laisse pas remarquer, semblable au chasseur à l'affût d'une proie dont il se cache. Du bord de cette trouée, depuis la périphérie de porcelaine, occupant toute son assise, un arbre monte haut dans le ciel, de manière presque verticale, un peu comme une vis qui s'élève en spirale pratiquement jusque vers l'astre du jour. Ce dernier y dessine un rond vide,

exactement comme celui de l'assiette, mais en plus petit. Ce cercle d'échelle réduite s'inscrit dans un cercle plus vaste comme celui qui, au loin, terminerait un tunnel en lequel on s'apprêterait à entrer.

On assiste ainsi à une forme de répétition simultanée d'un même motif, ouverture d'un disque dans la profondeur de l'assiette qui se poursuit peut-être jusqu'à l'intérieur du soleil. L'arbre, en effet, se dresse vers lui, pointe en sa direction sans l'atteindre. Et si l'on pouvait grimper jusqu'au bord de l'astre, on verrait peut-être s'y ouvrir la même trouée, le même bord que celui qui s'ouvre sur l'assiette, avec son verger représenté en son sein, se reproduisant à l'infini. Moi qui vois dans ce plat coloré, je me trouve placé sur un axe recoupant le sommet de l'arbre d'où un autre personnage pourrait éventuellement lorgner vers le disque solaire comme vers un récipient plus petit. Je suis devant la soucoupe comme pourrait s'y tenir, bien au-dessus, un double examinant l'astre diurne. Une réplique en minuscule dont personne, du reste, ne connaît vraiment la percée du regard, le paysage qu'il dispose de l'autre côté de son cercle. Je suis captivé par une assiette joliment ornée et dont le soleil représentera un nouveau fond, minuscule, comme pour répéter son assise en miroir. C'est là une version de l'éternel retour qui ne cesse de se contenir en gigognes et

qui nous place au centre d'un puit donnant sur un lieu où se relance le regard, reconduit lui-même vers un ovale qui en comprend un autre, sans fin possible. Étonnante circonvolution au fond d'une assiette dont se charge l'arbre immense, à la croissance effectuée en spirale, et dont les torsades semblent devoir ne jamais s'arrêter. Difficile d'y voir le sommet, de discerner si quelqu'un s'y tient ! Impossible donc d'y être vu ! La construction en est parfaite et celui qui, depuis son sommet, scrute peut-être l'affreux gouffre creusé par le soleil ne remarquera jamais le visiteur qui est en train de le chercher. Tranquillement, de l'autre côté de l'assiette, de ce côté rassurant de la vitrine où vaquent les touristes nombreux du palais de Topkapi, on aurait l'envie de se retourner pour chercher celui qui nous regarde et nous observe depuis son puit nocturne. Dans la simultanéité de cette étrange durée, dans ce reflet futile qui me renvoie à moi-même m'observant au fond de cette illustration de porcelaine, l'œil se retourne vers soi, se trouvera peut-être perturbé par un troisième œil, celui du Bouddha qui, rond sur rond, se voit voyant, se saisit en train de s'apercevoir...

L'étrange

Depuis le début de notre expérimentation, relative à l'étonnement des objets inconsommables, s'est imposé à notre attention le goût du futile, de l'étrange, c'est-à-dire de ce qui ne relève pas du pays où l'on a l'habitude de vivre, quelque chose d'étranger aux préoccupations d'ici. On y aura cultivé le sens des Histoires extraordinaires, à la façon d'Edgar Poe, nous entraînant, pour ainsi dire, hors de la mesure régulière du temps. L'extraordinaire constitue, en effet, un point remarquable sur le cours de la durée, une porte qui nous en détourne et nous met en rapport avec l'utopie ou le nulle part. Utopie signifiant précisément ce qui ne trouve pas de topos, de topologie actuelle, chose qui n'existe, n'ayant pas eu lieu, mais entourant cependant le réel d'une frange de virtualités ou de possibilités très vives. Je me rappelle un tableau de Jean-Jacques Henner. Une vue sur Rome, depuis la Villa Médicis, réalisée au XIXe siècle. Je retrouve le lieu, aujourd'hui, invité pour une conférence sur La grâce. Quelques repères me donnent l'endroit, la perspective adoptée, redécouvrant ce qu'il avait vu en occupant la même place que lui. C'est le regard de Henner qui revient, avec plus de cent ans

de retard. Il fait retour à travers des yeux neufs ! Une image, décalée d'un siècle, au sein de laquelle se glisse un revenant. Il s'agit, en ce collage du temps, d'une trouée vers une contrée où les heures se trouvent nécessairement rejouées, conduites par d'autres orientations et d'autres dénouements. Ceux de l'actualité s'en trouveront considérablement défraîchis, mis au second plan. Immanquablement des exceptions nous bousculent et nous sortent de toute assurance, étranges et attrayantes. Des « échappées magnifiques, gorgées de lumières et de couleurs » qui s'« ouvrent soudainement dans ces paysages, et où l'on voit apparaître au fond de leurs horizons des villes orientales et des architectures, vaporisées par la distance, où le soleil jette des pluies d'or[22] ».

Cela relève sans doute de l'hallucination, mais une hallucination qui requiert les éléments du réel, autrement ventilés. On dirait que, sous la contrainte de l'étonnement, il s'agira de limer le mur, de perforer l'horizon d'une ouverture qui mène vers ce « pays où l'on n'arrive jamais », aussi riche que le nôtre, entièrement redevable à la pensée. Ce que Platon avait sans doute tenté en redoublant le monde sensible d'un monde intelligible, parfaitement géométrique, utopique et pourtant vraisemblable. En ce sens, l'étonnement conduit inmanquablement l'esprit à se laisser

absorber par des singularités curieuses que Baudelaire qualifierait de *bizarres*. Bizarres, elles le sont par leur nature double, leur valeur de seuil qui bée, en cet univers, pour nous reconduire vers des régions parallèles. Mais toutes ces visions le sont encore davantage par leur façon d'outrepasser nos premières impressions, excessives, débordantes, auréolant les choses d'une dimension qu'elles avaient d'abord refoulée, rendue secrète et comme invisible. L'inquiétude, la trop grande angoisse nous en aura naturellement détournés, chassés, refoulant l'image de nos rêves pour leur allure excessive et transmigrante.

Maupassant avait un mot pour indiquer cette région étrange et stupéfiante lorsqu'il intitula l'une de ses nouvelles *Le Horla*. Hors-là désigne ce qui ne relève pas de la présence immédiate, comme la vue de Henner que nous ressuscitons plus d'un siècle après son séjour à Rome et qui prend la place de notre vision, hantée par le souvenir d'un autre. Le « horla » ne se confond donc guère avec ce qui se contente placidement d'être là. Ce qui nous attire bien mieux, dans le dispositif de Maupassant, est que, à même le visible, se loge un invisible dont on se rendra compte pour autant seulement qu'il vient perturber le regard, y poser une empreinte, un signe qui le redouble et passe pour ainsi dire devant lui. Dans le réel, s'ouvre un boyau qu'on ne perçoit pas directement mais plutôt par les effets

qu'il induit, les dérobements ou les dérangements occasionnés. Ce qui n'est pas là, le « horla », passe étrangement au premier plan, se superpose à ce qui se présente en le faisant vaciller, voire en l'effaçant. Au lieu de voir sa figure se refléter dans un miroir, Maupassant nous livre un personnage qui verra plutôt quelque chose qui cloche, une petite lézarde qui le déforme, un frémissement indiquant le travail d'un effacement comme si, à même chaque existant, on devait sentir à l'œuvre une forme d'inexistence bien plus essentielle, actuellement à peine visible. Maupassant pousse l'étrangeté suffisamment loin pour rendre palpable ce qui inexiste en « saturant[23] » les phénomènes d'un trouble, d'un frôlement presque inaperçu, à l'instar du « e » muet dans la langue, inaudible et pourtant insistant.

L'expérience que nous rapporte Maupassant est singulière et inquiétante. Nous sommes comparables, dit-il, à des êtres qui, n'ayant pas d'oreilles, seraient insensibles à l'univers sonore qui remplit l'atmosphère. Sans oreilles, nous ne saurions pas même soupçonner la texture d'une nuit d'été, le ronflement régulier de la nature. Nous ne pourrions que nous tendre de toute part pour chercher à deviner, à capturer de manière indirecte la vibration ressentie de façon bien trop superficielle par nos autres sens incapables, évidemment, d'en déterminer ni la nature ni la

provenance. Il s'agit, pour celui qui n'entend rien, comme d'un tremblement du parquet ou de la vibration du couvercle d'un piano par laquelle sa main sera étonnée. Semblablement, l'homme qui serait pourtant le mieux constitué ne connaîtra qu'un univers rétréci. Que ne percevrions-nous pas, ici même, si nous disposions effectivement d'une sensation plus large ? Est-il possible d'élargir le sensible vers ce qui demeure insensible ? Avec un organe supplémentaire, nul doute que l'ambiance se trouverait autrement feutrée, peuplée d'êtres que nous n'aurions pas même pu soupçonner, cohabitant avec nous à notre insu.

L'usage naturel de nos sens ne nous laisse appréhender que fort peu de choses et, comme le vide n'est pas concevable, on comprendra que la moindre chambre sera sans limites, assortie de dimensions aujourd'hui inimaginables. Aussi Maupassant fera-t-il dire au narrateur de la *Lettre d'un fou*, qu'il n'aura de cesse que d'aiguiser ses organes, de les exciter afin de leur faire percevoir l'invisible[24]. Il y a un moyen de contourner l'absence de cet organe hypothétique en saisissant, par ceux qui nous caractérisent, la fêlure qu'ils manifestent, les signes négatifs, les empreintes laissées dans leur centre comme une marque de leur impuissance. Dans l'image, dans un regard, s'introduisent une absence, un retrait qui sera sans doute visible à même cette insuffisance déclarée. Il

y a un insensible du sensible qui fait trou, tache, persistance accidentelle. Observons alors ce que l'œil nous fournit comme information pour essayer d'y deviner l'ombre d'une réalité qui s'y dessinera peut-être en creux.

C'est ce qui se produit lorsque le narrateur s'assied sur son lit et contemple son reflet dans la glace qui lui fait face. Depuis plusieurs jours déjà un craquement s'était fait ressentir à l'intérieur même de ses oreilles, un indice, un témoin, une trace de ce qu'on ne peut appréhender frontalement. Le craquement est ce qui sourd du fond de l'oreille comme son point aveugle, une lézarde dans le système de l'ouïe, un trouble qui fait signe vers une présence dont il indique le contour, dont il marque vaguement l'existence. Il est « là » mais hors de ce qui nous sert habituellement de guide et d'organe. Le craquement du plancher, le travail du bois marquent le bord de ce que je ne saurais ni toucher ni voir, une masse qui pèse sur lui, sur moi, mais que sa lésion seule laisse poindre en cédant. Existe-t-il un tel manquement dans la vision elle-même, une frontière sur laquelle se creusent un blanc ou une contre-forme, signalés par la perte, par le contact effaçant de l'invisible ? Peut-on imaginer des coups de gomme dans l'image qui seraient comme la trace d'une présence, quelque chose qui nous est enlevé et se manifeste par son

échappement ? C'est là en tout cas l'hypothèse séminale de Maupassant lorsqu'il invente le concept de *Horla*.

Il faut prendre au sérieux l'expérience qu'il nous propose, la volonté de saisir, par les blancs laissés dans l'image, les êtres correspondants, comme un cendrier dans la poussière laisserait un rond en le déplaçant. Il s'agit de l'idée même du négatif photographique dont l'invention est contemporaine à l'écriture de ses contes et nouvelles. La photographie est une empreinte laissée par la lumière dans la solution argentique et le miroir n'est pas très différent sous ce rapport. Il réfléchit, par son argent, l'image émise depuis nos corps. Ne pourrait-on pas lui attribuer également des négatifs, le pouvoir de réfléchir les effacements laissés par des êtres que nous ne sommes plus en mesure de percevoir ? Mais sur quel support pourra-t-on les développer et en effectuer le tirage ? En effet, pour rendre accessible le bruissement du *Horla*, remuant insensiblement autour de nous, le narrateur prendra son propre corps, son propre visage, reflété par la glace, comme un support où pourra se développer le traitement d'une apparence. L'apparition doit se produire par le filtre de l'image que nous renvoyons de nous-même au travers du miroir. Mon contour réfléchi doit se vider, se laisser affecter d'un manquement, d'une

disparition comme s'il était éclipsé, mangé par quelque chose d'imperceptible en mesure de travestir mes traits, de les déformer au travers son passage, son effleurement.

Voir à travers ce que, précisément, on ne voit pas, percevoir l'effet, la trace que l'image indique au travers d'un évidement, d'un flou, d'une zone d'ombre, d'une coupure, d'une interruption, cela consonne sans conteste avec l'essence même de l'art et cela ne saurait pas ne pas étonner. Ce qui étonne en effet le narrateur ce n'est pas ce qu'il voit mais bien mieux ce qu'il ne perçoit pas, l'imperceptible dont soudainement la corrosion se laisse palper et gagne progressivement le champ du visible. Son visage dans le miroir s'estompe sous l'effet d'une tache qui le grignote et passe pour ainsi dire devant lui. On ne saurait dire ce que c'est, mais cela se manifeste comme un étrange retranchement de contour, bulle vide qui se soustrait à la masse dense de la matière. Cette contre-forme n'a évidemment rien de rassurant : « Je n'osais aller vers elle, est-il dit dans le texte, sentant bien qu'il était entre nous, lui, l'Invisible, et qu'il me cachait. » Occulte est tout ce qui nous occulte, inquiétant en raison même de son étrangeté insaisissable. Ce n'est donc aucune présence pleine qui tient lieu de horla, mais la défaillance de ce qui se trouve bien en vue, sa disparition livrant la frange d'un autre monde. « Et

voilà que je commençais à m'apercevoir dans une brume au fond du miroir, dans une brume comme au travers de l'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, me rendant plus précis de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse[25]. »

Effet peut-être excessif mais qu'il nous arrive sans doute d'expérimenter bien plus simplement et sans nous en rendre compte, en des lieux réputés insolites. Au musée de l'Œuvre Notre Dame de Strasbourg, on arpentera, par exemple, une grande salle, restée en l'état pour ainsi dire depuis le XVIIe siècle, avec d'énormes meubles nappés d'une odeur séculaire et un plancher craquant sous le poids d'une démarche entrée en résonance avec l'écho étoffé des lieux. Un petit miroir, modeste objet n'éveillant aucune convoitise, placé en-dehors de la sphère du consommable depuis toujours, d'un cadre fort ancien et d'une couverture argentique légèrement opacifiée par les âges, nous laisse voir notre image comme au travers des ans avec, en arrière-fond, l'immense pièce bleuie par la pétrification de la glace, sa granulosité opaline. Les figures légèrement s'estompent comme pour laisser place à ceux ou celles qui s'y sont naguère contemplés. Une brume insensible vient gommer la parfaite appréhension de nos visages pour s'ouvrir ainsi à l'épaisseur des regards d'alors comme si leur spectre venait se

superposer à notre propre image. Un flou, lié au miroir détérioré par les ans – un flottement –, passe, pour ainsi dire, devant notre silhouette, absorbée par l'atmosphère des siècles en lesquels elle se perd.

Le sentiment de l'étrange tient à cette disparition momentanée de l'image et du moi qui la soutient, au profit d'une forme absorbante, d'une masse gélatineuse qui se glisse entre le spectacle et le spectateur, indiquant, au travers ce manque, le passage d'un mouvement qui n'est pas accessible aux sens. Ces derniers n'en reçoivent le contour que de manière négative, de l'intérieur d'une expérience de dématérialisation résonnant comme un signe de folie, mais qui peut se laisser entendre encore comme une ouverture laissant passer l'impensable, l'inaccessible, la source d'inspiration qu'on qualifierait peut-être encore de muse. *La lettre d'un fou* est le témoignage d'une utopie dérangeante. Elle vient déranger le regard, dévorer les attendus de la perception. Mais ce dérangement – cette déstructuration du regard – est nécessaire à celui qui se met à l'écoute d'autres espaces et d'autres temporalités que celles du présent. Le chant des sirènes est de même nature : une déstabilisation de repères que partage le génie avec ceux qui se sont retranchés bien plus profondément encore dans la folie.

Des Muses et des démons

Nous sommes tous sujets au vertige, assaillis par des idées en ribambelle, en tourmente, orageuses, tumultueuses. Difficile de s'orienter dans nos pensées tant elles tourbillonnent comme flocons de neige sans que nous sachions leur motif. Aucune raison ne les fonde, portées par un enchaînement automate. Au point que, à l'instar de Malcolm Lowry ou de Poe, l'alcool sera parfois reconnu comme une manière de stabiliser la démarche de ce maelström perpétuel des pensées[26]. Inutile de les chasser, elles feront retour à l'improviste selon une association forcée, un rapprochement inévitable, une métaphore dont le trajet nous échappe. Même si nous n'en avons rien à faire et qu'elles ne nous intéressent pas, elles en seront d'autant plus virulentes. Inconsommables, elles se font pressentir avec une urgence plus importante que les affaires que nous étions en train de mener à bien, au risque de nous faire louper une entreprise, de gâcher par une parole impromptue l'édifice de notre prévoyance. Et ce sont sans doute ces idées incongrues qui ont valu à Socrate tant de haine, allant jusqu'à parasiter la plaidoirie de sa défense lors du procès qui lui valu la mort. Nous sommes harcelés par ces

futilités comme par des mouches, voire des cigales, sans savoir même d'où elles viennent, avec parfois la volonté de les calmer et de se laisser gagner par le sommeil. Mais rien n'y fait ! Elles reviennent au galop, irrésistibles, à l'instar de jeunes filles indisciplinées.

On les appelle, depuis toujours, des *Muses*, sources d'inspiration des poètes. En cercle, spirale ou farandole, elles forment, sous le regard de l'artiste et de ses toiles, une grappe de danseuses, un essaim dont les figures varient de manière furieuse autour d'une béance centrale. Elles sont, dit-on, au nombre de neuf, évidemment impaires, comme si leur ronde devait marquer une absence, un vide, une place centrale capable d'ouvrir un portique. Les neuf danseuses, les neuf musiciennes, tant de fois représentées par bon nombre de peintres, indiquent forcément une place absente valant comme la dixième muse, celle d'où choît l'inspiration. Une trouée en laquelle s'engouffrer, une porte restée ouverte et qu'il ne nous sera pas loisible de combler. Les muses font, en ce sens, figure de revenants. Elles sont le signe d'une pensée insistante qui fait retour, tourne sur soi, revient sans cesse au même selon une irruption obsédante. Dans le vertige de la pensée, les idées fusent, s'agglutinent, issues d'un entonnoir dont le fond se dérobe, imperceptible. Et la beauté des neuf muses ne saurait occulter complètement

l'effondrement de la dixième, sa pulvérisation centrale, les membres épars de pensées qui s'enchaînent pour ainsi dire toutes seules, sans nous, au point que nous aimerions parfois que cesse cette rumeur inspirée. Vues d'en bas, comme pour un plafond de Primatice, en se donnant la main, on ne saurait pas ne pas noter le dessin que trace le cerceau de leur bras autour d'un vide central, l'invagination attractive d'un fond perdu[27]. On dirait une idée fixe, une idée qui nous hante et induit ainsi une forme d'ivresse, de boucle dont font preuve toutes les inspirations fulgurantes. Un mouvement de fécondation qui n'est sans doute pas éloigné de ce que Socrate devait qualifier de possession, toujours travaillé par un démon, un hôte insolite et inexpugnable.

Le démon est la figure d'un autre qui pense en nous. Difficile de concéder à Descartes que c'est vraiment le moi qui pense, comme si le sujet était une chose pensante, une substance. Il est parfois des pensées involontaires et redondantes, des idées forcenées qui prennent la conscience à revers, qui la surprennent, de sorte qu'elle assistera, impuissante, à leur ballet. Cette fulguration, nous en avons bien sûr connaissance, mais comme un spectateur insolite qui se demande en raison de quoi elles surviennent et s'associent. De telles idées se font en moi mais sans moi, mesurent la passivité inaugurale dont je fais

preuve, visité par un démon ou une muse. Se produit, sous ce rapport, une altération étrange de ma personnalité qui fera dire à Rimbaud que « *je est un autre* ». Il y a visite obsessionnelle d'une phrase, d'une ritournelle et d'un rituel organisant, dans certains cas excessifs, la mise en scène de crimes, de séries odieuses dont raffolent tous les romans policiers. Ce sont des visitations dans la vie morale sanctifiées par Edgar Poe, mais, dans d'autres cas, ces mêmes forces obsédantes seront susceptibles de découvertes sublimes qui font l'objet de traités philosophiques mémorables. Le même démon qui nous ronge et nous pousse aux pires méfaits est aussi celui qui nous sauve. Il nous faut suivre, à cet égard, la dépossession de Nietzsche pour lequel « nul n'est plus que soi-même étranger à soi-même ». Et la philosophie, au dire de Socrate, parfois plus nietzschéen que ne le sera ce dernier, commence bien par une telle perte d'identité, par un spectacle sans réel metteur en scène dont le corps du sage sera pourtant le théâtre, un évanouissement débouchant sur la faculté d'innover autant que sur la rage de se détruire. *Le Banquet* de Platon nous décrit Socrate non comme un ivrogne mais comme un homme que l'alcool ne touchera plus tant il sait boire, ou sera conduit à boire sans soif. C'est le sens de la remarque d'Eryximaque affirmant que, seul d'entre tous, Socrate boira tant qu'il voudra sans

risquer de ne s'enivrer jamais[28]. Le philosophe, dans cette logique de l'inconsommable, placé par-delà la soif, ne craindra pas d'affronter les puits obscurs de la turpitude ni du tumulte sexuel, introduit par *Le Banquet*, expérimentant une fois de plus les limites où se perd son savoir de soi, non sans conduire au fameux « je sais que je ne sais rien[29] ». Savoir rongé par un trou central qui forge le pessimisme socratique mais encore sa décision la plus folle. Ce que nous savons philosophiquement, ce qui nous étonne en tant que penseur authentique, c'est qu'un impouvoir fondamental nous habite et que toutes nos certitudes reposent finalement sur un non-savoir essentiel, sur une muse dont le chant ne provient pas de nous : « C'est quelque chose qui a commencé dès mon enfance, une certaine voix qui, lorsqu'elle se fait entendre, me détourne de ce que j'allais faire[30] ». Ce démon qui parle en lui n'est rien d'autre que cette béance au fond de sa conscience, fêlure ouverte au milieu de la pensée et en laquelle le philosophe se glisse pour renouveler le sens des idées. Nul dialogue ne l'affirme plus fortement que le *Criton*, surtout quand il s'agit de discourir de l'origine de la morale ou de la justice.

Ce que nous devons faire, ou ne pas faire, ne se justifie sans doute pas sur le mode d'un calcul, ni d'aucune rentabilité. Le crime est toujours là qui

marque sa menace de tout faire voler en éclat, traçant la limite sur laquelle s'exercent nos plus belles visées, comme on le comprendra autrement encore par la mort d'Abel. Les lois humaines relèvent certes d'un droit variable en fonction de la cité dans laquelle on vit, mais la mort toujours rôde quelque part comme sa fondation. Trop souvent cette dimension tragique se perd par la légèreté de nos commerces et l'appât du gain. L'habileté des uns et des autres montre qu'on peut contourner la part nocturne de la loi en se laissant captiver par la légèreté primesautière de nos intérêts. Il appartient précisément à la loi, à son injonction, d'être au-dessus du profit personnel, étrangère aux exigences de la consommation à laquelle nous aspirons, placée par-delà nos désirs d'en user à notre avantage. La loi ne se laisse pas tourner par les hommes sans devenir invisible. Elle cesse de montrer sa dimension tragique, la nuit qui la hante, le labyrinthe qui la porte quand elle dégénère subrepticement en une gestion des intérêts du moment et ce d'autant plus qu'on pense faire seulement appel à son pouvoir pour légitimer notre intérêt personnel. Il y a une loi supérieure à celle de la rentabilité, à la gestion de nos entreprises rendues efficaces par un droit des plus techniques. La loi parle en nous sans être à nous, étrangère à nos prétentions égoïstes, comme si elle émanait d'un autre que celui dont elle prend

possession. En chacun de nous-mêmes, la loi est le signe d'une altération, d'une altérité inappropriable. L'injonction des lois assourdit les oreilles de Socrate sans provenir de lui, ni de quiconque : « Voilà, sache-le bien, mon cher Criton, ce que moi je crois entendre, à l'instar des Corybantes qui croient entendre des flûtes ; et, en moi, le son de ces paroles bourdonne et m'empêche d'en entendre d'autres[31]. » De ces injonctions qui nous habitent, il en est qui réussissent à faire silence, à faire taire les autres, venues d'une région étrange qui poussera Platon vers la certitude que notre monde repose sur un monde plus profond, celui des Idées qui font obstacle à l'instinct ou à nos humeurs les plus violentes, au cheval noir qui guide nos pas.

Les Idées nous traversent comme par un retour insistant, une réminiscence, un souvenir involontaire. Des voix se manifestent, des anges ou des démons nous conduisent, nous prennent par la main en nous soufflant parfois des pensées dont nous ne voulons pas, qui nous effraient, nous mettent en danger, mais qui s'imposent malgré nos angoisses et notre instinct de conservation. Tout acte de résistance en émane et vient surprendre notre voix qui, désireuse de ne pas souscrire ou de ne pas succomber à l'ennemi, se laissera doubler par une autre qu'on ne reconnaît pas, étrange, surhumaine, une voix qui s'oppose et dira « non ! »

alors que nous étions sur le point d'exprimer le contraire, entraînés sur la pente du cheval noir dont Platon décrit le rythme dans l'attelage imaginé par le *Phèdre*. Aucun héroïsme, aucune vertu ne sont possibles sans une muse ou un démon, sans une décision insolite nous arrachant les entrailles et nous faisant dire l'inverse de ce qu'il serait raisonnable de penser en vue de la survie. C'est là l'étonnement suprême, l'étonnement par lequel on croit ne pas bien entendre notre décision, éberlué devant l'horreur de la situation : un insensé lyrisme, un emballement immodéré de nos paroles fourchues. Criton, en effet, vient délivrer Socrate de la mort et lui propose d'échapper à sa condamnation, ayant préparé son évasion, et voici que Socrate, au dernier moment, se laisse aller à cette voix qui l'écarte de ce qu'il convenait de faire. Entraîné par un démon intérieur, il se met à proférer des paroles incroyables, couvrant celles de la raison. Par la voix qui parle en lui, Socrate s'entend dire, non sans avoir peut-être la berlue, qu'il accepte la mort. Qui peut dire cela au moment de passer devant le bourreau ? Comment se laisser traverser par une idée si étrangère à nos intérêts ? C'est là le mystère des résistants autant que des poètes, la grande faille qui les traverse et en vue de laquelle le dernier verre du condamné ne serait pas de refus.

L'annonciation d'une étoile

On aurait du mal à imaginer le démon que pouvait susciter une étoile nouvelle au-dessus de l'horizon ou même l'angoisse provoquée par l'éclipse d'un astre qui cesserait désormais de luire. Cela ne pouvait certainement pas laisser insensibles ceux qui avaient besoin de consulter le ciel pour s'orienter dans l'espace et le temps. Sous un firmament bien ordonné qui montre chaque soir les mêmes constellations et les mêmes figures géométriques, tout revient à sa place, d'une nuit à l'autre. Aussi, au sein de cette belle régularité, les comètes devaient donc apparaître aux anciens sous l'aspect d'êtres hirsutes, indisciplinés, vecteurs de trouble et de désordre : une forme de démesure montrant suffisamment que l'organisation du monde, même le plus certain, est une chose contestable, somme toute fragile. Le destin a beau se montrer intransigeant et sans recours, fixant dans le ciel ses demeures inaltérables, la traînée d'une comète nous apprendra pourtant que rien n'est jamais assuré, ni parfaitement consommé. Au point d'ailleurs que sa collision avec la Terre, ainsi que nous dirions aujourd'hui, pourrait entraîner des bifurcations inattendues entre les règnes, supposés stables, de

la nature. Aussi, le trait brillant qu'elle ouvre dans l'ordre régulier du monde sera compris à la manière d'une « entorse », d'une déviation, comme Platon l'avait déjà indiqué par une page célèbre du *Timée*[\[32\]](#). On y verra un écart, l'annonce d'un mauvais présage ou, au contraire, un bouleversement heureux des affaires humaines. L'étoile filante produit dans l'azur un trajet sauvage, imprévisible, qui vient vers nous et, dirait-on, se penche sur la terre comme pour nous faire signe. Longtemps le ciel devait servir de repère aux marins et aux nomades dans le désert, de sorte qu'on pouvait s'y référer, sous la forme d'un guide sûr, un livre ouvert au fond duquel se décidaient nos chemins et nos parcours itinérants. La comète, par son caractère exceptionnel, y sera donc perçue comme une perturbation possible, une dérive dont les conséquences ne seraient pas immédiatement visibles, nécessitant des interprétations, des prévisions qui relèvent parfois de l'affolement ou de la prophétie. Quelque chose en tout cas nous devancerait dont témoigne l'avancée même de l'étoile filante, avec sa longue chevelure. Elle décrit, sur notre situation, un pas de plus, un excès qu'on ne saurait assimiler sans voir se rompre les catégories qui fondent nos pouvoirs de consommer, de digérer, d'intégrer le nouveau au sein des acquis. On y verra une tresse reluisante comme un chiffre ou un texte écrits à

même les choses dans une langue étrangère, différente de celle, plus connue, que trace la géométrie des très anciennes constellations.

Ce temps de la fulguration d'une étoile brève, dont les conséquences ne sont pas données, ce bref passage dans le ciel, désigne la structure même de toute attente, penchée vers ce qui n'est pas encore, tout en déviant complètement des figures zodiacales que le ciel avait fixées pour nous. La célérité de sa propagation ressemble à un éblouissement qui affectera durablement les mémoires, inaugurant ainsi dans le temps cyclique du monde, un temps anachronique, bousculé, d'une brièveté telle qu'on en éternisera l'image. L'étonnement, suscité par cette entorse dans le cours ordonné du cosmos, est un laps de temps allongé bien au-delà de sa fugacité, creusant une ride temporelle dont le rythme et la longueur d'onde ne sont pas vraiment mesurables. Le hasard se fait ainsi plus édifiant que la nécessité, l'accident plus prometteur que l'essence des choses supposées immuables, si bien que Sénèque, dans ses *Questions naturelles*, fera de la comète un intrus ou, comme il dit, « un nouveau venu », l'advenue d'une espèce de saut brusque ou d'un impondérable dans la durée. Mais, c'est par ses considérations sur *La providence* que Sénèque verra dans l'allure désordonnée de son cours ce qui aiguisera la vertu du sage. La vertu, en effet, « se

meut sur les crêtes » les plus incertaines, accidentées, et c'est sur le dos du chat que nous pourrons seulement « marcher contre les cornes du Taureau, les flèches du Sagittaire et la gueule du Lion fougueux[33] ». Le chat, en effet, est capable de bonds désordonnés en mesure de bousculer toute attente. Dans un monde affolé par les étoiles indisciplinées, on observera autant de déchirures et de revirements brusques. Il faut imaginer alors une monture susceptible de changer de route sans prévenir ni crier gare. L'instabilité et la futilité de l'accidentel appellent la mobilité. L'événement, la capacité de changer de route.

Il n'est donc pas vrai que notre culture devait privilégier la continuité plutôt que la rupture, le prévisible au lieu de l'imprévisible, l'ordre au détriment du désordre. C'est l'inattendu qui, finalement, exerce les plus grandes vertus, bousculant le temps au travers d'un écoulement capricieux. Dans l'esprit des pères de l'Église, les comètes étaient précisément des astres miraculeux, absents lors de la création : des événements ! Le plan de la Providence, l'ordre calculé du monde, s'adaptent mal à la chevelure des comètes désignant forcément une audace, une bifurcation, une tête de méduse par rapport à l'organisation initiale et régulière des choses. Dieu, selon eux, devait sans doute introduire, au firmament, cette traînée lumineuse pour nous

transmettre un message, éveillant notre attention et guidant nos pas vers des orientations insoupçonnées. Il s'agit d'une écriture plus allègre dans les Écritures, d'un régime en haute portée, improvisé par rapport aux basses fréquences de la Création. La naissance des prophètes, Abraham ou Moïse, était annoncée par de telles « étoiles ». C'est, en outre, ce dont témoignera également l'étonnement des trois mages qui voient dans l'étoile l'annonce d'un monde en train de s'écrire à même le ciel. Cela est vrai encore de certains mythes chinois et de bien des chroniques consignant l'apparition d'un astre auquel personne ne pouvait s'attendre, pas même les puissants, détrônés par la survenue d'une singularité aussi surprenante. En ce sens, on prenait ces irrégularités astronomiques pour une annonce de mauvais augure. Elles étaient envisagées comme la négation, la contestation du destin que le ciel avait d'abord ordonné dans sa géométrie inaltérable. Les comètes sont des étoiles à rebours, à l'envers, capables de rejouer la configuration du monde en un autre sens, prenant les astres à rebrousse-poils, à la manière d'un désastre. Le dés-astre est, plus qu'une catastrophe, un astre à revers, un astre inversé, antimonde susceptible de redoubler l'ordre visible imposé depuis toujours au cours de l'univers. Il s'agit-là de l'émergence d'un être fourchu qui vient instiller, dans le monde

inflexible, une forme d'errance et de vagabondage renversant la puissance du destin.

On ne peut pas imaginer le réveil de l'esprit sans ces éléments de rupture occasionnés dans le livre ouvert et mesuré que désignaient la nuit et ses étoiles. La naissance du Christ, qui brise l'histoire en deux, se verrait elle-même suspendue aux irrégularités d'un astre dans un coin de ciel où il n'aurait eu rien à faire, si ce n'est de signer une nouvelle page du monde, éveillant par son caractère impromptu le désir d'aller à la rencontre de l'avenir, d'orienter le temps en un éclair qui ne s'oubliera plus. La prophétie, l'écriture des rêves et des étoiles filantes constituent, dans la chronologie de la Création, une force d'invention et de miracle. Tout s'arrête l'espace d'un instant, devant un météore qui lézarde l'univers. Quelque chose se déchire, stoppe le cours de la durée en captivant l'attention des hommes. Et cela ne vient pas de derrière, cela ne monte pas du fond de l'Histoire. L'interruption qui se dessine dans le ciel ne s'appuie sur aucun passé ni aucune cause. Elle résulte de l'avenir et procède pour ainsi dire à rebours. Comme devaient le dire les mages dans l'évangile de Mathieu, « l'étoile nous devançait ». Elle allait devant, prenant ainsi le cours du monde d'une longueur d'avance que l'imagination aura à remplir de ses utopies les plus inconsommables. La queue d'une comète, sa chevelure, est le signe

d'une annonce, ouvre l'esprit vers ce qui le devance dans l'attente de ce qui n'existe pas encore. Elle éveille l'espoir d'un monde capable de brouiller la carte du ciel inexorable qui s'était imposée presque pour toujours.

La monotonie imperturbable des constellations a beau consonner avec l'image du destin le plus inflexible, traçant au fer rouge un temps qui nous est compté, l'unique fois de l'étoile filante n'en indiquera pas moins la possibilité d'un changement, d'un appel d'air, d'un temps nouveau auquel il faut penser longuement avant de le voir naître. Sans de telles bizarreries, jamais aucune révolte n'aurait d'ailleurs trouvé son courage. Il y a bien une politique de la comète conduisant Hérode à massacrer tous les enfants de moins de deux ans, nés à Bethléem, par peur de se voir détrôné bientôt par l'un d'entre eux. Si dans le ciel un désordre est possible, si une entorse s'impose à ses lois jugées immuables, alors les peuples pourront suivre cette force de transgression. Raison pour laquelle tous les Rois devaient trembler quand apparaissaient ces lueurs d'espoir aux yeux des masses insurrectionnelles. L'épiphanie peut bien, en ce sens, faire de nous les rois d'un jour, détrônant ceux qui usent du pouvoir au détour d'une fève que le hasard vient glisser dans nos mains. La fève, assurément, ne se consomme guère et d'aucuns s'y briseront les dents ! Mauvais présage donc pour

Hérode, tout autant qu'Attila en fera l'expérience. De l'étonnement devant ce qui nous devance, les pouvoirs se méfient, endormant le peuple avec des mirages et des jeux dont les nouveautés ne sont qu'apparentes. La vertu dormitive des divertissements et des fastes offerts aux petites gens est un gage de longévité pour la mise en œuvre d'un pouvoir. Les mages auront su le pressentir et ne retourneront donc guère chez Hérode pour lui confier le lieu de naissance du nouveau venu. Ils comprirent, par la joie que leur donnait cette étoile, le sens de cette trouée ouverte sur l'inconsommable, l'annonce d'un temps qui ne vient pas de ce qui existe déjà, ni du pouvoir en place. À chameau, à cheval ou sur le dos de l'éléphant, tous trois composèrent leur parcours sur un rythme différent : des galops aparallèles pour lesquels il fallait découvrir des convergences et des allures communes. Que l'étoile filante nous devance, cela dit assez fortement qu'elle ne doit rien à celles qui sont derrière elle et qu'elle conteste les forces établies, qu'elle se place par-delà tous les calculs de ceux qui dominent le monde. Des philosophes, comme des prophètes ou des artistes, il ne sera donc pas tout à fait surprenant qu'ils meurent en prison dès lors qu'ils se laissent séduire par une étoile à interroger, par une anomalie sauvage réclamant de poursuivre la route sur le dos d'un chat ou d'une panthère.

14

Coup de tonnerre dans la philosophie

L'étonnement est une forme de stupeur, de sidération qui nous méduse ou nous coupe le souffle. Il nous rend incapables d'agir, pris de court par un événement trop autre pour seulement se laisser ranger sous nos attentes ou de se soumettre à nos besoins. Ainsi du ciel et du spectacle de ses astres innombrables. L'étonnement marque forcément un temps d'arrêt dans l'ordre de nos préoccupations. Un temps qui peut paraître long, lent, vide, futile à celui qui panique d'avoir affaire à ce qui ne peut être mis à son service ou se laisser immédiatement rentabiliser. Notre faculté de connaître et d'entreprendre se trouvera ainsi dépassée par la persistance d'une si singulière situation. On ne transige pas avec les choses qui nous étonnent. Elles provoquent, devant notre impouvoir momentané, une forme d'inquiétude, de « vertige » affirmait Platon dans le *Théétète*[\[34\]](#). C'est que les problèmes qui nous impressionnent le plus ne se soumettent à aucune réponse. Surgissent des questions qu'aucune solution ne viendra supprimer comme telles. On ne saurait

systématiquement résoudre les interrogations qui s'imposent à notre surprise. C'est comme si, soudainement, se révélaient à nous les limites de notre être, de ses assurances et garanties. L'étonnement, en nous posant ainsi hors de nous, fait trou dans notre prétention à disposer de biens, dans notre arrogance à revendiquer l'exclusivité de nos possessions. D'une chose qui nous étonne, il n'y a rien à entreprendre. Aucune tentative de négociation ne nous en rendra maître. Cela ni ne s'achète, ni ne s'échange, ni même ne se laisse quantifier, monnayer, mesurer à un cours commun. L'étonnement passe toute mesure. Impossible de compter les éléments du ciel. Cela ne se laisse assimiler par nulle économie et n'entre guère dans nos catégories étriquées de la consommation. L'événement qui suscite une telle dépropriation malmène toutes les tentatives d'explication susceptibles d'en adoucir les contours. On peut s'étonner, certes, d'un événement grandiose comme d'une aurore boréale, mais tout autant de petites choses insignes : une fleur, un coquillage qui induisent en nous la question pourquoi ? Pourquoi cette présence ici et son existence maintenant, peu importe du reste le nombre, la quantité de représentants d'une même espèce ? Tandis que les objets consommables se laissent répliquer à l'infini, standardisés par nos modes de production,

une chose aussi simple qu'un coquillage présente la singularité d'être unique et inexplicable, même si évidemment nous pouvons en trouver d'autres de même nature. Jamais telle craquelure, tel ébréchure ne seront complètement semblables.

De telles particularités, sans cesse célébrées par les artistes, insistent sous nos yeux malgré les certitudes que nous assène l'univers de la capitalisation qui semble vouloir nous dire que tout s'échange avec tout et que, à l'instar de Protagoras, il nous faudrait convenir que l'homme est à la mesure de toutes choses, que rien ne résiste à son pouvoir et à sa puissance d'appropriation. Nous serions, semble-t-il, capables de tout consommer et de tout consumer sans limites, moyennant une technique appropriée, et la planète elle-même ne disposerait de suffisamment de réserve pour étancher cette soif. Aussi, l'étonnement ne devrait-il pas résister au progrès de nos connaissances qui viendraient à bout de toute bizarrerie. Même l'éternité se laisserait ainsi monnayer pour celui qui aurait les moyens de mettre sa fortune au service d'une hibernation indéterminée. La mort, celle que Socrate dans le *Phédon* affrontait comme une véritable question, semble reculer désormais devant la puissance de la technique et disparaître progressivement du champ de la visibilité. On ne meurt plus chez soi, mais pris en charge par des institutions qui en

cachent la venue, en aseptisent l'épreuve. La réfrigération des corps et la gestion médicale, très sophistiquée, de la mort, en allègent considérablement les difficultés. Il semblerait qu'il faille ne plus laisser voir les lézardes qui partout s'introduisent dans cette volonté de dominer toute existence. La maladie autant que les épisodes de la dépression devraient être prétendument minimisés par le marché du médicament qui en garantirait le traitement possible, s'insurgeant des bastions, des poches de résistance liés à l'incompétence présumée des soignants. Contre ceux qui scrutent une fleur, comme s'ils n'en avaient jamais rencontrée de semblables, contre l'étonnement trop ébahi, il doit bien y avoir quelque remède !

Nulle place alors pour *La mélancolie*, magnifiquement illustrée par Dürer qui cherche à nous montrer que, malgré tous nos instruments de mesure, malgré toute notre science, la question demeure de savoir quel est le sens de l'existence, la nôtre, avec celle de ce coin d'univers où nous nous trouvons surpris d'être assis. Rien de fondamental ne sera réglé par nos sextants et télescopes, incapables de nous prémunir de notre simple présence, ni de nous protéger de l'inanité de notre existence, ou de la noirceur de son non-sens. Une telle suspicion artistique, la lassitude que montre la gravure de Dürer pourront être levées désormais par l'administration de prozac ou autre camisole

chimique. Or, il semblerait que les événements tout à fait anti-productifs que nous venons de mettre en exergue insistent obstinément, persistent dans le champ du visible comme des singularités pour lesquelles n'existe nulle réduction possible. L'étonnement est plus intense que toutes les formes d'anesthésie qui voudraient en venir à bout. Il est un coup de tonnerre dans la philosophie, une déchirure tonitruante qui s'empare de tout système pour le reconduire vers l'exercice d'une pensée très éloignée des manipulations rêvant de la réduire au silence. Cette tonalité brisée est d'ailleurs encore audible dans le mot *é/tonne/ment*, comme si nous étions terrassés par le fracas de l'éclair. Sous son assourdissement, il n'y a plus d'entendement, plus de possibilité d'entendre ou d'éclairer la situation, brutalement interrompue par ce coup terrible. Et la moindre chose peut laisser sourdre ce foudrolement, une pomme comme un citron pelé dès lors que se pose, à partir de son éclat obstiné, la question cruciale de son être. Il nous faut alors nous en remettre à une autre faculté, une pensée délicate et difficile qui sera comme le commencement de la philosophie.

C'est, sans doute Aristote qui fera, de cette grave interruption, l'analyse la plus fertile et la plus provocante. Dans les premières pages de *La Métaphysique*, ouvrage des plus intimidants,

Aristote nous montre assez simplement que l'intelligence ne se réduit pas au sens des affaires humaines, à l'urgence de la gestion économique, au calcul des rentabilités les plus efficaces. La vie humaine n'est pas seulement versée dans les activités pratiques qui lui assurent une certaine puissance, elle est encore contemplative. Et cette contemplation, cette assumption de l'inutile, débiteront sous le regard d'une étoile ou d'un phénomène astronomique qui ne nous concernent pas directement, appartenant à un autre monde, un monde fort éloigné de notre pouvoir. On bascule, dès lors, vers les sphères de ce qu'Aristote appelle le monde supra-lunaire. « Être dans la lune » en garde sans doute quelque profondeur ! L'étonnement initial vient du *ciel* auquel on se rappellera que le philosophe avait d'ailleurs consacré un traité essentiel. Du ciel viennent des questions qui ne regardent pas nos récoltes ni nos transactions économiques mais qui semblent nous reconduire à notre origine et à notre destination. Nous nous laissons très régulièrement captiver par un monde qui ne touche pas à nos intérêts immédiats, parcouru de phénomènes sur lesquels nous n'avons guère de prise, étranger à nos occupations du moment, au labeur de la survie qu'on nommera travail. D'où, sans doute, l'intérêt d'Aristote pour le « loisir », pour une vie qui ne se laisse pas entièrement absorber par la contrainte

de la subsistance mais s'ouvre à des pensées plus désintéressées, presque récréatives. Ce n'est pas un mépris du travail, mais le refus de se laisser absorber par sa tâche harassante. Naissent ainsi des pensées métaphysiques qui, dégagées de la subsistance, n'en demandent pas moins un effort considérable d'intellection, une assiduité extrême devant les coups portés par l'étonnement. La récréation métaphysique des mauvais élèves, rêvant à décrocher la lune, est finalement création, re-crédation, moment de mise en tension qui n'a rien à voir avec le repos ou la paresse, tant l'effort déployé mobilise la totalité du corps et de ses forces. Ces dernières, simplement, se détournent de l'entretien du corps, de sa survie pour se mettre à vaquer vers le ciel et ses considérations étranges :

« Ce fut l'étonnement qui poussa (...) les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. Au début, ce furent les difficultés les plus apparentes qui les frappèrent, puis, s'avancant ainsi peu à peu, ils cherchèrent à résoudre des problèmes plus importants, tels les phénomènes de la Lune, ceux du Soleil et des étoiles, enfin la genèse de l'univers. Apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance (et c'est pourquoi aimer les mythes est, en quelque manière se montrer philosophes, car le mythe est composé de merveilleux). Ainsi donc, si ce fut pour

échapper à l'ignorance que les premiers philosophes se livrèrent à la philosophie, il est clair qu'ils poursuivaient la science en vue de connaître et non pour une *fin utilitaire*. Ce qui s'est passé en réalité en fournit la preuve : presque tous les arts qui s'appliquent aux *nécessités*, et ceux qui s'intéressent au *bien-être* et à l'*agrément* de la vie, étaient déjà connus quand on commença à rechercher une discipline de ce genre. Il est donc évident que nous avons en vue, dans la philosophie, aucun intérêt étranger (...) car seule cette dernière est à *elle-même sa propre fin*[\[35\]](#) ».

Dans l'étonnement se reconnaît donc notre ignorance, notre difficulté à répondre à la sollicitation du réel, éveillant une recherche insensée, presque idiote pour son obstination si inutile. Ce qui nous tente dans l'étonnement ne sert à rien, ne pourra jamais être exploité en vue d'autre chose que de la singularité de sa présence insolite. L'idiotie n'est rien d'autre que cette insistance du singulier, de ce qui ne conduit jamais vers une autre chose qu'elle-même[\[36\]](#). De l'étonnement, il ne faut attendre aucune possibilité de déboucher sur un acte qui en sorte comme c'est le cas du levier servant à soulever la pierre, différente de lui. L'interrogation que suscite l'étonnement ne se conçoit guère en un moyen, un intermédiaire, mais plutôt selon quelque chose en quoi on s'installe, quelque chose qui n'a d'autre finalité que de se considérer en son for intérieur,

sans même chercher à le quitter. Cette contemplation n'a rien d'autre en vue que de s'abîmer au sein de ce qui persiste devant nous. D'habitude on se sert d'un instrument pour agir sur autre chose, on utilise de la monnaie pour acquérir un objet, différent de son or. Mais, dans l'expérience de l'étonnement, on creuse la question qu'il suscite, on la prolonge non pas pour trouver une réponse extérieure mais pour en éprouver le contour, en admirer la profondeur, en développer le labyrinthe, la couchant sur une feuille pour s'en souvenir et l'emmener avec soi. C'est l'interrogation qui est cherchée et non sa réponse, comme si elle pouvait suffire à nous combler et nous ravir. Le merveilleux de l'étonnement, c'est qu'il se creuse en un piétinement sur place qui ne résout rien, un enchantement difficile à faire taire sous l'autorité d'un savoir. Naissent des récits qui, au lieu de résoudre le problème, vont plutôt le complexifier, le dramatiser et le rendre encore plus paradoxal. On est là dans une autre sphère que celle de la question-réponse, de la vanité des résolutions. « Ainsi est-ce de bon droit, poursuit Aristote, qu'on pourrait estimer plus qu'humaine la possession de la Philosophie » : moment où l'on quitte l'univers du besoin et de l'utilitaire, du travail et de ses exigences pour se livrer à une contemplation quelque peu oisive mais pourtant fort difficile. L'univers de l'inconsommable se

confond dès lors avec l'espace même en lequel tourne la philosophie, sans nul désir d'en échapper, prise dans la suspension du temps qui se creuse en lui-même.

Le coup de tonnerre qui fonde la philosophie, reléguant ainsi tout notre savoir au second plan, vient interrompre nos activités et affaires les plus courantes. Devant l'intrigue qui se met ici en place, devant le bouleversement de nos attentes, toutes nos facultés s'enrayent et cherchent d'autres finalités que celles de l'appétit et de la satisfaction. S'élance ainsi un mouvement d'un tout autre ordre. Un doute se glisse dans nos habitudes les mieux installées, une question dont on sent bien qu'elle se pose depuis toujours et qu'elle ne saurait être réduite au silence. C'est une question qui se redouble dans la question, pliée sur soi selon un geste qui se nomme « pensée ». Affronter une interrogation à laquelle nous ne pourrions qu'opposer notre ignorance, réclame que s'ouvre devant nous un nouvel espace, peuplé de muses et de démons, une contrée inhumaine dont la contemplation exige de nous une intensité et une force dont seul un Dieu aurait le courage d'affronter l'étendue sans trembler. D'Aristote à Nietzsche, court un seul et même motif qui nous apprend que l'homme doit être dépassé. Non pas dépassé hors de lui, s'exténuant dans la force de production d'un labeur où il s'oublie.

L'étonnement, lancinant, ne trouve guère de remède hors de soi, mais sombre dans ses doublures, ouvre en nous des régions de doute et d'étrangeté impossibles à lever par aucun traitement. L'étonnement nous engage vers la considération d'un monde où rien n'est donné ni fondé, à la manière d'Alice qui, en toute innocence, glisse de l'autre côté du miroir[\[37\]](#).

15

L'épreuve de la futilité

Futiles seront les événements présumés sans importance ou pour ainsi dire inutiles. Cela doit s'entendre de tout ce qui passe inaperçu, si peu intéressant, placé en deçà du seuil de la perception courante. L'imperceptible, le détail, consonnent avec la futilité ne possédant guère le rang des choses imposantes. De même le superficiel, outrageusement mis en avant, trop voyant et soumis aux seules apparences. D'un côté, la chose futile se perçoit de trop, bariolée et excessivement colorée, de l'autre, pas suffisamment, sombrant dans l'inessentiel et l'inapparent. La futilité est donc placée à la croisée du superflu et de l'outrecuidance. Des événements futiles, on dira qu'ils sont soit insignes soit outrageants, à la frontière de la bienséance.

On comprendra, en ce sens, l'aspect marginal, l'étrange latitude de la futilité, sa double nature presque paradoxale qui en fait quelque chose d'excédentaire ou d'insuffisant. Depuis ses deux rives, elle ne cesse de nous appeler et nous séduire, même si elle ne trouvera guère de place dans le juste milieu des attitudes calculées, calibrées selon les us et coutumes en vogue. Petit faille inaperçue,

elle en traverse les cloisons, en perce les limites comme ferait une fente d'abord négligeable. Aussi l'étymologie latine de *Futilis* désigne-t-elle ce qui « laisse échapper le contenu, ce qui fuit ». De nature indomptable, elle passe au travers des plus petites lézardes et glisse entre les doigts. *Futilité* et *utilité* se tournent résolument le dos, mais la première est sans doute plus large que la seconde possédant du reste une consonne de plus sans laquelle les deux mots seraient identiques. Cette extension inaperçue, cette aventure transgressive, constituent le bord sur lequel se tient toute existence, trouvant en elles une ligne de fuite pour nous abandonner au silence, à la flânerie vagabonde de ce qui n'a pas vraiment de but.

Futile serait donc une attitude sans finalité, la vacuité d'un regard qui ne vise rien de précis et qui confère cependant une importance égale à tout. On y cultivera une forme d'indifférence, de neutralité grise rendant à chaque chose son côté anodin. Cela peut se laisser comparer au regard égaré de celui qui, sur un banc public ou depuis la terrasse d'un café, croise le regard des passants en conservant une distraction absolue. *Rien* n'émerge de ce brouillard inattentif qui ne soit ramené à l'inconsistance du quotidien, à la généralité du moment. À moins que ce soit le « rien » lui-même qui se montre dans le creux erratique de la vision, puisque aucun détail ne saurait s'imposer plus

qu'un autre, tout demeurant dans le calme d'une lumière équanime. Le garçon de café se confond avec l'arbre, et le pigeon, qui vient glaner quelques restes, ne sera pas plus consistant que la statue figée et froide d'Auguste Comte sur la place de la Sorbonne. Cela peut durer de manière indéfinie, vague et absorbante. Alors cet instant précis ne possèdera probablement guère plus d'insistance que tel autre. Il n'y a, du reste, plus aucune individuation des instants, plus de différenciation des moments du temps, comme si ces derniers cessaient d'exister sous une rumeur sans nom : une plage d'indistinction des lieux comme des heures.

L'espace et le temps, dont Kant fait la condition de notre perception, soudainement perdent de leur force, comme si le regard rejoignait un autre bord, calme et sans bruit. Là, il ne se passe rien, la conscience abandonne sa vigilance et la perception ses intentions. Nous voici reconduits vers une zone où les unités de mesure taisent leur pouvoir d'imposer une forme et une différenciation à ce qui apparaît. Tout s'absorbe en une seule plage sans que le passé ne se sépare plus du futur. Rien de certain ne se découpe à l'horizon, pas même l'horizon lui-même, pas même le cadre dans lequel est généralement ordonnée la diversité sensible. La découpe fait faux bond. Le paysage se voit neutralisé par une léthargie futile qui nous met en communication avec des régions qui ne

ressortissent ni à l'étendue ni à la durée. On touchera ainsi à la futilité comme expérience plus profonde que celle que nous attribuons à l'intuition attentive, à la distinction claire et nette des choses reconnaissables. La hiérarchie de l'avant et de l'après n'est plus de mise et on se sentira happé par un seul et même *continuum* sans qualités ni marques, en fuite sur toute frontière qui voudrait le cadrer. Le moment où l'on passe la commande sera exactement le même que celui de l'addition, fondu en un amalgame tissé d'une seule et même nappe, une seule et même rêverie.

Dans l'évanouissement d'une plongée aussi futile nous pénétrons au seuil de l'étonnement, étonnement devant l'indifférence générale d'un tableau où plus rien ne vaut davantage que tout le reste, à la manière de l'eau qui coule dans de l'eau, transparente et indistincte. La vue se généralise selon une abstraction qui fait d'elle une image qu'on ne peut plus attribuer à personne. Elle sera si futile, si anonyme qu'on ne peut même plus dire qu'elle est la nôtre, attribuable à une statue autant qu'au voisin absorbé par un point sans importance. Le paysage devient flottant, comme s'il existait soudainement pour lui-même. L'image se détache en une bulle conjonctive au tissu du monde. La conjonction des regards sera sans disjonction et les disjonctions, à peine naissantes, se perdent déjà dans la conjonction unanime. Situation hautement

métaphysique pour autant que la physique mesure notre rapport au monde le plus normé, le mieux distingué.

La métaphysique s'ouvre sans doute davantage sous l'expérience futile du monde, dans ce coin enfoncé où tout se généralise et s'abîme en une vision abstraite qu'affrontent les peintres et les poètes autant que les philosophes les plus profonds. Il n'y a pas de philosophie sans ce regard perdu, cette soustraction qui nous arrache à la physique des entiers et des solides déjà posés dans le clair et le distinct. Cette préoccupation devant la vacuité de ce qui ne se distingue plus de rien concerne l'état d'un univers où la perception ne cherche pas encore le découpage des lieux et des choses. Elle fuit, goutte après goutte, en un silence qui s'installe entre les deux chutes, sans que cela ni ne commence ni ne finit. Elle s'instille dans le vide des bagatelles et des absences, essentiellement intermittentes. La métaphysique, dira Peirce, « repose sur un genre de phénomènes dont l'expérience de tout un chacun est tellement saturée qu'on n'y prête plus aucune attention particulière[38] ». Elle se situe bien en deçà du seuil de l'intention et de l'attention, dans l'entre-deux des gouttes qui fuient, sous l'intervalle du temps où celui-ci perd sa chronologie. La métaphysique nous entraîne ainsi dans un questionnement curieux, égaré : « Y a-t-il,

demande encore Peirce, une réalité du vague ? », « le temps est-il une chose réelle, et sinon, quel genre de réalité représente-t-il ? », « la conscience est-elle un continuum unique, comme le temps et l'espace, interrompu seulement de diverses manières et pour diverses raisons par ce qu'il contient ; ou bien est-elle composée d'atomes solides, ou encore n'est-elle pas plutôt comme un fluide ?[\[39\]](#) »

Le *vague* est certainement aussi consistant que le distinct et il y a fort à parier que le second s'indure dans le premier comme dans un milieu indispensable. Métaphysique sera le vague pour être plus primordial que l'intentionnel, plus fondamental que les instants du temps, atomisés par la conscience attentive. Il précède en quelque sorte le plan des choses physiquement individualisées. Les atomes de temps que sont les secondes se prélèvent forcément sur le fond indistinct et vague d'un fluide dont la fuite se fait de manière très élastique, loin de tout nombre. La futilité n'est rien d'autre sans doute que cette fuite hors des « fûts », des cadres, des cercles étroits qui voudraient tout emboîter, enclore, répartir en unités fermées sur elles-mêmes. Dans l'intervalle interminable de la vacuité, entre les gouttes du temps, s'élève cette prégnance métaphysique qui met notre conscience en rapport avec des ordres de réalité certes inutiles, mais fortement reliés au

tout du monde. Cette conscience saturée, diluée est ainsi dépassement et débordement infinis. La futilité peut alors se considérer comme le lieu d'une médiation cosmologique où se révèlent l'âme du monde, la superficialité des chatoiements les plus inextricables, les moins individués. Ce qui nous conduira, du même pas, à extraire de la vacuité métaphysique autant d'essences vagues qui ne seront pas seulement synonymes de stupidité. Que le futile ne soit pas utile, cela ne suffit pas à le classer du côté de l'oiseux ou du spécieux comme on le comprendra du regard amoureux. S'y noue une expérience fondamentale en laquelle la contemplation touche à un seuil ultime dont l'homme n'est plus le seul regardant possible. S'élève ainsi une plage entrelacée où entrent en consonance le regard du garçon de café avec la statue d'Auguste Comte prise entre des essaims de moucheron et des feuilles de tilleul cherchant à se frayer un passage sous le tournoiement des moineaux.

Leçons de contemplation

Borges affirmait qu'en ayant perdu la vue, il lui était difficile de se réfugier dans le noir et qu'une nappe grise était venue se substituer aux images, même en son sommeil. La lumière est toujours là comme un bruit de fond sonore, une neige sur un écran qui vient de l'intérieur et dont chacun peut apercevoir la consistance lorsqu'il se réfugie dans une cave, emmenant avec lui des éblouissements et des lambeaux d'image, des points granuleux de visibilité. Au fond d'un cachot, à l'ombre d'une salle obscure ou d'un temple ténébreux, s'organisent d'impalpables lambris de zébrures. Se lèvent des traînées lumineuses, des taches colorées que notre regard interne organise et cherche à hisser vers une image, fût-elle sonore, comme lorsque craque un plancher qui, dans l'effroi, produit un flash indéfinissable et étourdissant. Réussir à organiser tous ces grains, ces poussières et atomes rayonnants dans une figure ou une forme est un acte qui, sans doute, outrepassa la perception et qu'on pourrait qualifier de contemplation. C'est en nous toujours que se fait l'image. Elle ne provient plus tout à fait du dehors, même si elle lui ressemble.

Dans la nuit, mon corps contemple, à l'écoute de sa propre chaleur, attentif à la moindre modification qui s'effectue en lui. Et cela est vrai de tout corps. Un papillon qui ressemble à une feuille n'a pas seulement perçu le monde, il le contemple avec l'ensemble de ses entrailles. Il se réfléchit en lui, se réfracte en son sein. Son corps devient une véritable image végétale, une icône rassemblant ses molécules en une échographie que toutes ses composantes ont bien due contempler quelque part. La contemplation n'est pas seulement une méditation qui a lieu au niveau de l'intelligence. Elle se fait dans des zones que notre attention ne connaît même pas. En ce sens, il existe déjà des contemplations dans la matière comme Plotin devait en formuler l'intuition. Au centre de la pierre montent, patiemment, des cristaux évidemment destinés à aucune perception, édifiés pour personne. À même mon corps, s'organisent des formes bien conçues et pourtant aveugles. Elles suivent un dessin dont on ne sait pas quel est le regard. La géographie du cœur, niché dans la cage thoracique, longe un ordre régulier dont la figure a suffisamment étonné les amants pour en faire le symbole de leur rapport.

Avant même de voir nos visages, la peau emprunte déjà un modelé, un tracé qui relève d'une espèce de contemplation au sein de la matière, d'une morphologie dont l'image est

inséparable de l'excroissance organique. Le nez possède son profil dans le noir le plus radical et procède d'un contour très sûr même à supposer que l'espèce humaine n'ait été vue par personne. Plotin est un philosophe sensible à ce problème étonnant. Chaque phénomène se prolonge selon une morphologie, une « raison séminale ». Cette dernière s'y épanche, s'y développe en suivant une configuration née d'une contemplation bien plus sourde, plus profonde, que la perception. Nul besoin de la voir ! Aussi, au lieu de placer dans l'esprit le siège de la contemplation et de l'élever au-dessus des forces naturelles, Plotin la réintègre dans les niveaux apparemment les plus futiles de l'existence, jusque dans la plante dénuée pourtant de représentations. La tulipe, en ce sens, est déjà une forme de contemplation, même si celle-ci n'est pas intellectuelle et ne passe pas par la vision. Elle s'ouvre au soleil le matin et va jusqu'à révolser ses pétales sans se détourner de lui. On pourra donc reprendre de Plotin une proposition assez peu courante, déroutante et sans équivalent qui consistera à penser que « tous les êtres désirent contempler (...), les êtres raisonnables comme les bêtes et même les plantes et la terre qui les engendre[40] ». La terre possède des roches et des coquilles tout régulières dont la figure est le résultat déjà d'une contemplation primaire. Sans doute la nature, si elle est dépourvue de

représentations, si elle n'est pas sujette à la réflexion, développe pourtant en elle des degrés de contemplation variés. Elle n'a évidemment pas d'intention, pas de conscience ni de leviers, ni aucun instrument de ce genre, pour parvenir à extraire de la matière ses formes. La nature n'est pas dominée par un ouvrier qui œuvre de manière toute puissante. Ce n'est sous l'influence d'aucun démiurge que le nez devient camus, mais c'est par l'intermédiaire d'une formation, ou d'une raison interne, qui agglomère le visage avant même qu'il soit visible. Ce dernier suit un tracé propre que dessine cette contemplation anonyme qui le traverse, le remue et « produit la forme dans l'être engendré ».

Dans cette vie qui bouscule la nature à emprunter tellement de figures, dans cette poussée qui fait naître en la matière une image, un dessin et développe une raison séminale, il y a une force de contemplation dont tous les êtres seront le produit. Pour rendre la chose accessible, Plotin prête sa voix à la nature, la modifie en un personnage et lui fait tenir le discours qui suit : « ... l'être engendré est pour moi un objet de contemplation muette, l'objet naturel de ma contemplation ; je suis moi-même née d'une pareille contemplation, et j'ai un goût naturel de la contemplation ; ce qui en moi contemple produit un objet à contempler ; ainsi les géomètres tracent

des figures en contemplant. Mais moi, je n'en trace aucune ; je contemple et les lignes des corps se réalisent, comme si elles sortaient de moi[41] ». Les corps se bousculent et s'enchaînent tous seuls, sans l'aide d'aucun géomètre, traversés par une « vision » qui les façonne et les réunit. Le monde est habité par une âme silencieuse et une contemplation sourde n'appartenant à personne mais dont tout est issu.

La nature s'est laissée pénétrer par le rayonnement antérieur d'une source vitale que Plotin considère à la façon d'une âme, elle-même transie par une vie encore plus puissante qu'elle, un ordre intellectuel impersonnel, difficile à atteindre, mais que les philosophes vont percevoir par la pensée et les concepts qu'ils créent. Dans la nature, ces visions formatrices restent comme en un dormeur qui ne le sait pas, inconscientes de leur travail obscur et soudain. Il s'agit d'une force inchoative, sans véritable représentation d'elle-même mais d'une redoutable intelligence même si « elle est une contemplation silencieuse et un peu vague[42] ». Les papillons qu'on nomme phasmes, les insectes en forme de brindille prennent le relevé de la feuille mais évidemment ignorent cette ressemblance. Leur corps a adopté la mesure, longeant ce « modèle » de manière automatique comme en un rêve, suivant une léthargie mécanique, pour ainsi dire photographique. Il

s'agit presque « d'une ombre de la contemplation » d'une vision qui s'ignore, obstinée mais pourtant infaillible. « Tout se passe dans le silence » dira encore Plotin^[43], et les membres s'assemblent et les organes prennent leur place dans une manière de contemplation sans intention ni auteur.

Une contemplation de ce genre peut ainsi se laisser saisir par la manière dont s'élabore le mimétisme naturel. Appréhender, c'est capturer une forme dans un tout et parfois la métaboliser au travers d'une image devenue corps, faite chair. La couleur de l'oiseau doit plus à son milieu qu'à l'oiseau lui-même. Difficile de toujours ramener les « attributs » au « sujet » comme nous en avons l'habitude au niveau grammatical de la proposition. La contemplation est loin de l'ordre logique de la grammaire. L'oiseau est bleu, certes, et c'est à lui qu'il convient d'attribuer cette couleur, mais elle est comme un événement qui lui arrive d'ailleurs. Le bleu n'appartient pas essentiellement à l'oiseau. Il relève d'une autre intelligence. C'est, dans son plumage, la contemplation de l'eau, la préhension du milieu qui s'impose plus qu'une intention de l'animal. L'oiseau est bleu, mais ce bleu est le bleu de la mer. L'important ne se place par forcément du côté de l'acteur, de celui à qui l'on attribue une qualité. C'est encore le paysage qui propose les composantes que l'œuf va appréhender, se

confondant avec l'environnement. Au lieu de se pencher vers le substrat ainsi qualifié, vers la coquille, la contemplation au contraire nous tourne sur le dehors, l'herbe, la paille, la nature du sous-bois. C'est cette verdure du milieu qui agit véritablement sur les ailes de l'oiseau ou du papillon. Est-ce alors le colibri qui contemple la fleur ou la fleur qui se tourne vers lui ? Certaines orchidées ont le même profil rayé que les guêpes qui vont être attirées par elles et porter leurs pollens plus loin[44]. C'est ici la plante qui contemple la guêpe, elle-même mise en relation avec les rayures du sous-bois.

Les choses, toutes les choses, portent un regard sur le milieu et se laissent déporter par lui. La relation contemplative est mixte. Les plumes de l'oiseau contemplent les branches de l'arbre qui lui proposent leurs découpes avec les fleurs qui y poussent au printemps, mais les fleurs elles-mêmes favorisent l'attraction de certains animaux dont elles auront contemplé le ramage. Aussi Plotin aura-t-il l'intuition géniale que « la génération part d'un acte de contemplation pour aboutir à une forme, qui est un objet de contemplation. En général, toute chose qui produit, imite ces réalités primordiales et produit des formes qui sont des objets de contemplation » à leur tour[45]. Le monde est un unique axe de contemplation sur lequel se déchaîne un jet de formes inépuisables

dont nous avons rarement conscience mais qui nous font admirer autant de futilités. Le visible, avant même l'œil qui voit, engendre la vie et le visuel fait le vital. Ainsi d'une ondulation sur le sable et des rayures du tigre, de la courbe des dunes ou du pelage des zèbres...

Les catleyas ou les signes d'un amour

Il est des détails tout à fait insignifiants qui changent tout néanmoins dans la contemplation du réel. Ainsi de l'insistance d'un regard, du vert d'un iris, du rose d'un verni à ongles... Et cela ne relève pas forcément de la cristallisation amoureuse qui modifie, de fond en comble, la coloration de l'Être pour l'envelopper d'un voile illusoire. Dans son analyse de l'amour, Stendhal, effectivement, fait de la passion amoureuse le lieu d'un bouleversement qui transforme complètement la perception de l'univers. Une manière de le magnifier et de le rehausser sous l'influence de nos affects. Un temps épouvantable nous ferait ainsi bénir la personne avec laquelle on se serait mis à l'abri en attendant un rayon de soleil. Le mieux aurait été que l'intempérie dure au maximum de sorte que les nuages menaçants puissent se laisser réifier par l'apothéose d'une relation torride. Il y a là un excès de sens, une survalorisation des données de la perception qui nous rend en quelque sorte aveugles aux petits détails dans lesquels s'abîme un amour parfois plus serein^[46]. L'insignifiant fait signe d'une autre manière que la

tempête ravageuse secouant tout sur son passage pour mériter le nom de coup de foudre. L'excès y est tel que le réel se trouvera schématisé à grands coups d'intentions conscientes, de stratégies grossières, de projets mégalomaniaques. Comment aliéner l'Autre aux caprices de notre volonté ? Comment en faire l'objet d'une possession absolue ? En vérité, le monde y sera perçu à la hauteur de notre démesure, déformé par les renflements du moi, devenu presque intenable, insupportable, au point d'ailleurs que le coup de foudre ne peut pas durer, rendant rapidement infâme l'individu qui se gausse de résorber l'univers à la prunelle de ses yeux, de rabattre le monde à l'intrigue la plus basse d'une séduction ne se projetant probablement en aucun lendemain. C'est le monde entier qui se plie à l'ordre des intentions les plus égoïstes, ployé à rompre par celui qui, pour séduire, se met en scène dans la situation la plus avantageuse et la plus favorable : jabot gonflé dont le ridicule apparaîtra dès que les premières illusions se dissipent.

Il en va tout autrement de l'amour lent, de la passion amoureuse qui pénètre la légèreté de l'insignifiance, plongée dans le raffinement d'une ambiance imperceptible, de l'infiniment petit, du futile le plus extrême. Ce sont les milles et une petites excavations de la soie ou le canevas ténu de la broderie absorbant celui qui, les caressant des

doigts, sera conduit par l'insouciance d'aimer. Le regard bienveillant d'un amour heureux est en quelque sorte infinitésimal. Il brille d'un calme plat qui fait que celui dont il émane s'efface pour ainsi dire derrière un geste, une allure que ne repère que celle qui éprouve la même délicatesse. Le moi disparaît au profit de petits événements insignifiants, trop singuliers pour porter leur signifié convenu, trop insignes pour se laisser inscrire en un signifiant général. D'où une certaine incompréhension de l'amour, son aspect irrationnel et injustifiable. Difficile d'expliquer les raisons objectives que produit sur moi le parfum de cette chevelure. Impossible de fonder le sentiment que fera naître la beauté de ce visage. Et si la conscience se réduit au minimum, si le moi abandonne ses prétentions narcissiques, cela se fera selon une générosité fort éloignée des machinations structurelles de la signification. Ce ne sont pas ces mécanismes qui vont s'imposer, à leur insu, aux amants ainsi mis en rapport par cette complicité unique, cette ambiance qu'ils partagent et font naître de leur rencontre. Aucun schéma symbolique ne pourra s'imposer à un amour si inventif, aucune position préfabriquée ni posture convenue ne tiendront le coup devant le luxe des détails que lève cet abandon à l'autre. Ce ne sont pas même des turpitudes inconscientes qui s'empareront des gestes et des signes émanant

d'une telle rencontre pour les ordonner. Que Descartes aime les filles un peu strabiques, cela ne relève pas seulement d'une association d'idées lui rappelant, dans l'enfance, les charmes d'une fille de son âge souffrant d'une coquetterie à l'œil. Encore faut-il expliquer la singularité de cette première apparition, de l'impact qu'elle aura eu sur Descartes, de l'effet que suscite un tel regard, hors toute association[47]. Avant de se souvenir, il faut bien supposer le chromatisme d'une rencontre, la suscitation d'un émoi qui pourra, il est vrai, s'emparer durablement de celui qui en éprouvera la passion. Les passions ne seront redevables d'aucun tableau ni d'aucune mécanique. Ces dernières vont davantage se déployer en une rhétorique inventive, un discours amoureux relativement libre par rapport aux schémas que partagent certaines tendances jalouses, cruelles et souvent terriblement stéréotypées. Non pas seulement par tous les feuilletons lamentables conçus pour égayer la solitude des ménagères, mais encore par les agences de rencontres dont les clichés se retrouvent parfois mis en symbole sous l'analyse de la psychothérapie la moins avisée. Même Lacan n'échappera pas à cette tendance lorsqu'on le réduit à quelques grandes formules pompeuses sur le phallus ou sur la jouissance comme un « se jouir », voire comme jouissance impossible. Il y a là une débauche de clichés, de

symbolisations, certes purifiés un peu par la science qui les remet en jeu, mais dont un véritable amour n'aura que faire.

Les passions amoureuses se lient autour de certaines futilités qu'aucune psychologie rationnelle ne saurait formaliser et qui excèdent de loin les attendus de la linguistique ou de la sémantique comme Roland Barthes nous le donne à entendre dans les *Fragments d'un discours amoureux*. L'énonciation passionnelle est saisie par des figures créées au fil de la rencontre, des figures d'approche, des pas furtifs dont la distance ne se mesure plus en mètres ou en centimètres, mais en espaces infranchissables ou, au contraire, soudainement poreux. Et ces distances, ces cours, ne se traversent pas sans inventions, sans innovations dans les paroles échangées, à la manière de Swann qui ne pourra approcher Odette que par le biais d'une fleur, lui déclarer son désir de la posséder par une formule idiomatique : « faire catleyas ». Une expression qui, après que Swann eut réajusté quelques catleyas sur le décolleté d'Odette, devint une espèce de refrain, de verset, de rengaine ou de ritournelle pour signifier leur relation corporelle incomparable. Nulle rencontre ne ressemble à une autre. Elles possèdent chacune leur langage, leur idiosyncrasie. Aucune logique dira Barthes « ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les -

figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des -Erinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques[48] ». Il s'agit en chaque discours amoureux, en chaque expérience passionnelle, d'une innovation sémantique par laquelle Swann, par exemple, passera d'un amour égoïste et mégalomane à la générosité d'un sentiment qui se molécularise dans les détails d'une odeur ou d'une atmosphère. Les raisons d'aimer se désenchaînent du désir de soumettre l'autre aux exigences pompeuses du moi pour l'entraîner bien mieux à se perdre dans une sonate ou dans le grain d'une Idée. En pénétrant une région fort peu convenue, en découvrant Odette libre de toute possession et de toute aliénation, le trompant en toute innocence, Swann s'attache à des aspects fort discrets d'une personne aimée soudainement pour des raisons qui ne sont plus celles de la possession. Tout dans sa vie, dès lors, se futilise. On pourrait ainsi aimer tout aussi bien quelqu'un pour ses yeux louches en ayant quitté le plan de la possession et des canons de la beauté.

Le détail n'est plus celui d'un amour glorifiant, gratifiant. Il se reconnaît comme une occasion imprévue, parfois proche du ridicule, susceptible de fonder la relation et de faire naître un plaisir nouveau. On l'envisagera alors comme le signe en lequel s'inscrit la rencontre et se noue un rapport

qui n'était pas vraiment déterminé. C'est toujours un détail aléatoire qui annonce la richesse d'une rencontre. Un verre qui tombe, une tache sur la blouse, l'arrangement des catleyas, un gâteau choisi en même temps, un refus de priorité, une valise récalcitrante à descendre d'un porte-bagage : autant d'incidents dont s'empare l'histoire de ceux qui se croisent sous un motif éminemment contingent, non sans libérer « un plaisir qui n'avait pas existé jusque-là, qu'il chercherait à créer, un plaisir (...) entièrement particulier et nouveau[49] ». Il s'agira d'un événement qui conserve l'empreinte, la trace de la rencontre sans l'expliquer pour autant : un geste fondateur qui ne repose sur rien d'essentiel, une mimique dont on se souviendra mais dont la cause n'est pas justifiable. L'événement sera commémoré mais selon une futilité qui ne ressemble à rien d'autre. Le futile est insigne parce qu'il ne se laisse pas comparer ou généraliser par un concept. Il échappe à toute rationalité. En cela, il est l'indice d'un désir gratuit, d'une vision en mesure de trouver dans l'insignifiance la richesse de nouveaux signes, débarrassés des clichés et des étalons de mesure qui codifient l'acceptation des corps. Au point que Swann reconnaîtra, à la fin, qu'il a passé des années à bâtir tout un monde autour d'une fille qui « n'était même pas son genre ». Ce constat un peu désabusé désigne pour le moins une vérité

profonde de l'amour, un signe imperturbable de son absence de motivation. Il n'y a pas de *genre*, de catégorie disponible pour comprendre ce qui nous arrive au nom d'un amour. Arranger des fleurs sur un décolleté, en extraire un signe de ralliement par une construction inusitée – « faire catleyas » ! – cela constitue le témoin sous lequel l'accident initial de la rencontre se répète et devient la ritournelle d'un amour. Et qu'aucune fille ne soit le *genre* de celui à qui elle donne l'occasion de refondre son langage et sa vision du monde, cela témoigne d'une expérience au sein de laquelle rien n'a plus de valeur, tout se futilise au profit d'un monde à inventer, à extraire des catégories éculées qui l'étouffent pour en tirer un relief indéfinissable, une consistance inédite exprimés en un idiome susceptible de réenchanter l'univers. Chaque amour constitue ainsi un événement *poïétique*, fait de petits riens capables de signifier un réel unique et sans équivalences, surtout quand l'autre rencontré déborde tous les genres attendus.

L'insignifiance de l'Être

Nous sommes naturellement enclins à voir des significations partout, des événements plus ou moins importants qui entrent dans une hiérarchie, dans un ordre de priorité, d'urgence qui nous fera mettre au rancard les choses insignes. Mais cette habitude de détecter des tâches à réaliser, des nécessités à ne pas remettre à plus tard, nous conduit sans doute à oublier l'essentiel : le niveau de l'Être où ne se présente rien de spécial à faire et qui n'est pas forcément à confondre avec l'ennui. Une région que rien ne vient préoccuper, qui n'est occupée par rien, que nous ne cherchons pas à remplir par autre chose, causerie ou musique fredonnante... N'y a-t-il pas souvent, en nous, comme un moment étrange, déserté par les devoirs et les exigences sociales lorsque le regard semble se laisser absorber par un point quelconque du sol ? Nous avons l'habitude de nous définir par nos fonctions, par le rang qu'il nous faut tenir et décliner sur tous les modes possibles de nos investissements personnels. D'où la tendance à faire de nos titres le synonyme exact de notre être.

Un tel est ceci ou cela. Mais suis-je vraiment directeur de journal, vendeur de chaussures ou

jeune cadre dynamique ? Être cadre, cela est tellement incroyable comme dénomination, tellement général qu'on s'étonnerait que quelqu'un puisse revendiquer d'y associer son être véritable. Une dénomination de ce genre est pourtant le signe d'une importance qu'on s'arrache comme celle d'*être* médecin, ingénieur, avocat... Mais le sommes-nous vraiment et n'avons-nous pas une bien autre densité ontologique ? Être quelqu'un, cela veut évidemment dire qu'on occupe une fonction en vue, que le cadre encadre son monde et le plie à sa bordure. Le cadre est l'espace même à l'intérieur duquel se dessinent les significations et les décisions les plus urgentes à prendre, les mesures à cadrer. Mais peut-on prétendre que l'Être se confonde avec un cadre d'entreprise ou un attaché ministériel ? La fuite est parfois tellement grave, devant la nullité de notre existence, que l'on s'attache à n'importe quel strapontin pour affirmer son pouvoir. N'y a-t-il pas, en dessous de ces parades, une vie qui ne se laisse pas vraiment border par ces mesures urgentissimes ?

Nous sommes toujours bien trop fébriles dans nos occupations et divertissements. Mais la fièvre n'est pas nécessairement une agitation qui nous conduit vers la frénésie d'entreprendre. Il est des fièvres de cheval qui vous clouent au lit sans autre forme de procès. Devant de telles fièvres il n'y a, précisément, plus rien à faire d'autre qu'à attendre

et le pyjama blanc nous fera perdre jusqu'à notre statut social, avec toute la reconnaissance due à nos plus hautes distinctions. Rien de nos titres ne vaut plus ! Voici qu'on s'enfonce en une région létale où les priorités soudainement s'aplatissent, s'égalisent. Un robinet goutte quelque part ! Et son importance est égale aux douze coups de midi qui viennent de résonner. Un bruit d'instrument de cuisine tinte selon un rythme régulier, balais battant la mayonnaise ou louche remuant la soupe. Plus près de nous, traversant l'air pour en suspendre les poussières, un rayon de soleil trace son faisceau bleuâtre comme un fanal cotonneux avant de s'écraser sur le plancher en une tache arrondie... Une vague odeur de camphre, mêlée à la menthe, envahit l'atmosphère de son parfum équanime. Dans ce parfum, on notera un soupçon pimenté qu'on ne saurait reconnaître, qu'on ne pourra pas même attribuer à une plante. Son exhalaison infime, mentholée, *est* pourtant au même titre que le camphre ou la quinine que je sais nommer. Elle existe de façon inassignable et trop souvent inaperçue.

Maintenant, pourtant, terrassé par la somnolence, la vie sociale qui me caractérisait au quotidien s'assoupit et se délite au profit d'images et de rêveries d'une autre sorte. Je ne suis pour ainsi dire plus rien de nommable, pas plus que cette légère nuance pimentée qui se confondait

dans les vapeurs d'un onguent. À moins que le « rien », lui aussi, soit quelque chose ! Le non-être est-il, en quelque manière que ce soit, ou est-ce seulement l'Être qui impose sa présence assurée ? Telle est la vieille question de *Parménide* que Platon reprend en un dialogue puissant qui porte ce nom. Bien pis, à suivre cette discussion serrée, tout est tellement *un* qu'au sein de ce flottement on ne discerne plus grand'chose, ni commencement, ni milieu, ni fin. Vaste lande composée de nappes épaissies qui rappellent les amples mouvements des symphonies de Bruckner. D'une certaine façon, on reconnaîtra bien que tout insiste, inextricable, que tout *est*, partageant ce statut avec l'ensemble des choses posées devant nous. L'insignifiant, le minimal, le rien eux-mêmes frisent l'Être. Il ne s'est rien passé d'important et le silence envahit la chambre comme une entité réelle. Mais le vide, le rien, le silence sont comme un minimum d'être qui se trace entre deux notes de musique ou entre deux mots, audible en son chuintement raréfié. En ce sens, la fêlure, le ravin, la fente ne sont pas tout à fait dégagés d'Être. Le multiple n'a-t-il pas besoin d'un sas de séparation entre ses éléments, d'un blanc capable de marquer la différence ? La tranche séparatrice est sans doute tout autant que les éléments disjoints, sans relever cependant d'un autre monde. Et ce bord apparent est lui-même peuplé de mouvements qui

s'y évanouissent à la manière du rouge et du bleu qui perdent leur frontière dans le violet. Le plein est fait de vides relatifs, peuplés d'une multiplicité inextricable de recouvrements indistincts tandis que le vide est plein de molécules qui se séparent et se cognent.

Le rien ne se confond peut-être pas tout à fait avec le néant. Il signifie plutôt que règnent un calme, une quiétude, posées au seuil de l'Être et du non-être. Et leur distinction, poursuit Platon, doit bien *être* si l'on veut les discerner. L'Être est commun à tout ce qui se montre, à tout ce qui apparaît, même quand on touche à la limite de son évaporation. Et c'est cette limite qu'expérimente celui qui est pris d'une fièvre, au voisinage d'un délire. Tout, dans cet état hébété, a disparu, couche par couche : notre statut social, notre position familiale, nos inquiétudes financières, nos intrigues amoureuses, placés devant une bordure où l'Être montre son équivalence avec le rien. N'étant rien, il se rend capable de tout. Il plane à la surface des choses comme leur texture mystérieuse et secrète. Ce livre, cette cuillère, ce bol, tout cela est au même sens, et on ne saurait dire que, devant cette rumeur de l'Être, un Dieu aurait une forme d'éminence quelconque. Il est, pas plus ni moins que le réveil qui bourdonne au bord du vide. Il est, même sans être certain, même en s'effaçant dans l'image de la plus grande, de la

plus majestueuse des conventions. Devant l'Être, rien ne possède l'avantage sur autre chose. Tout retourne au point d'égalité avec tout. Il n'y a pas d'inférieur et de supérieur, de maître et d'esclave, de réel et d'imaginaire en cette région que la fièvre vient de nous ouvrir.

Mais cela n'a rien à voir avec l'insomnie que Levinas avait envisagée comme cette impossibilité d'échapper à l'*horreur* de l'*il y a*, nous interdisant de nous singulariser en tant qu'existant véritable[50]. L'insomnie reste, pour Levinas, une confrontation avec une rumeur dont on ne peut plus s'extraire, qui ne passe pas, le matin étant de plus en plus inaccessible et le refuge dans le sommeil impossible. Il faudrait, sans doute, descendre davantage dans la texture de l'Être pour entendre une clameur faite d'infinies nuances, un seuil de pauvreté, de dénuement laissant place à la générosité de ce qui se montre devant nous, sans prétention aucune ni exigence de rentabilité, purement inconsommable, purement futile. La distraction, la fièvre et l'impossibilité de dormir nous rendent parfois sensibles à la maille de l'existence, à la précision d'un tissu avec ses stries et ses couleurs. Une générosité qu'on qualifiera par l'expérience de la grâce bien plus que par celle de l'horreur. Il faut entrer dans la torpeur de l'Être pour se rendre compte de l'unicité de chaque chose. S'écrier, avec le poète, que nul brin d'herbe

ne ressemble à aucun autre et le contempler en sa singularité, cela suppose une rupture avec les généralisations du quotidien. La fleur ne nous apparaît, dans la splendeur unique de son Être, que si elle se détache sur le bord vide du rien. De même pour le rayon de soleil et le parfum épicé jamais notés au préalable. Dans cette expérience cruciale chaque étant touche à sa grâce, vaut par soi-même sans être étouffé par le poids des autres choses. Se cultivent un isolement, un silence, une solitude essentielle dont la contemplation pourra extirper la splendeur des tulipes. Mais qu'on s'endorme presque un peu pour qu'alors les feuilles de la fleur se déforment en molécules d'un parfum qui entre en consonance avec le tout.

Aucun brin d'herbe, disions-nous, ne se laissera comparer à un autre. On ne verra plus que lui. Il est, touche à son Être au moment où la vision réussit à poser sa présence rongée d'abîmes, en un absolu détachement. La fièvre est un détachant de ce genre ! Un exercice de futilité capable de faire briller l'aura de tout ce qui tombe dans l'insignifiance de l'inutilité. Rien à faire de ce brin d'herbe, aucun débouché vers un ailleurs. On s'arrête à sa couleur. On s'obstine devant sa marbrure, sa tige, le vert de ses fibres sans passer à une autre occupation. On le cisèle, le plonge dans l'isoloir du regard perdu, vague, évanouissant pour qu'il en sorte comme de l'acier trempé. L'Être en

tant qu'être des philosophes ne correspond à rien d'autre peut-être qu'à cette splendeur, cette auréole d'unicité découpée sur fond de nuit. Et les natures mortes des artistes sont, elles aussi, à l'affût de ce silence insignifiant qui donne à voir, replaçant chaque chose dans son intimité incomparable, dans le miracle de son existence propre. Mais un peu d'inattention de plus et la fleur se multiplie dans ses épines, le poisson dans ses écailles, l'oiseau dans ses plumes en un *continuum* difficile à trancher. De cet état d'hébétude, le philosophe en ressort comme un nouvel Achille, conférant à sa lame un tranchant incomparable. Aucune action essentielle ne peut s'envisager sans que, dans une forme de fièvre, on ne soit descendu au bord de l'Être pour lui arracher une vision plus précise et en revenir avec des gestes plus vifs. La mort, le délire, la fièvre du guerrier, avant le duel décisif, se placent aux abords d'un tel silence. Achille sait désormais que la tortue qu'il fallait contempler, court autrement vite, pas à pas, en sorte que le bouclier du guerrier doit apprendre d'elle l'art de se couvrir, tournant le dos à l'adversité, refaisant un tour sur soi pour frapper autrement plus fort.

La machine à gazouiller selon **Paul Klee**

De l'Être, la moindre fièvre pourra nous donner à sentir l'inconsistance, en nous plaçant au bord du vide, sous un silence aussi flou que s'achèvent les impromptus de Schubert, lentement, indiscernables du rien. De l'Être, on dira finalement peu de choses édifiantes. On se contentera d'observer qu'il trace la frontière d'une rencontre mouvementée entre ce qui prétend y accéder et tout ce à quoi il se refuse, comme se croisent les courants d'air les plus lourds avec les plus légers. De cette rencontre, très difficile à localiser, naissent les turbulences du chaos. Au lieu de nous donner accès à ce qui demeure identique et sans changement, au lieu de nous abriter sous des colosses aux pieds immenses et massifs, indestructibles, il nous montre au contraire l'incertitude et le peu de consistance de tout ce que nous tenons pour immuable, fût-ce si ancien que des pyramides. Et pourtant, dans ces tourmentes qui engloutissent toute forme, dans cette branloire chancelante du cosmos naissent des moments de grâce, de félicité dont la puissance vient allumer un désir d'éternité. On y éprouvera des instants

sublimes dont la disparition laisse comme une brûlure, une trace durable de leur passage. De l'Être et de ses intermittences vides, il nous incombe d'extraire une existence qui tienne un tant soit peu debout, un équilibre fragile, un rythme, une *phrase* que la peinture de Paul Klee aura recherchés sa vie durant[\[51\]](#).

Cette conquête d'un tracé durable est éminemment vraie d'un dessin de 1922, réalisé par Paul Klee, intitulé *La machine à gazouiller* extraite du brouillard gris de l'Être, de sa brume, étalé en un seul aplat dépeuplé. Il s'agit d'un engin hautement inutile, dont le résultat paraît nul par rapport à l'économie des moyens mis en place. La fin obtenue est inefficace et semble faire de cette mécanique une farce grotesque, un déploiement de forces disproportionnées qui ne servent pas à grand-chose. En réalité, lorsqu'on s'y arrête un peu plus, l'objet inconsommable qu'elle nous propose possède une tout autre destination. La machine à gazouiller ressemble, de fait, à une espèce de tournebroche dont l'axe est extrêmement perturbé, courbé par endroits, avec des oiseaux placés aux différents faîtes de cette barre tordue. Une petite manivelle permet de la faire tourner, leur arrachant des cris, à hauteur de la secousse éprouvée, plus intenses lorsque l'animal se trouve au sommet de la courbe dessinée par la ligne en mouvement où ils se disposent de façon

irrégulière. Le mouvement de la manivelle induit donc un retour, une répétition des gazouillis qu'on qualifiera de ritournelle^[52], *ritornello* signifiant précisément le petit retour périodique d'un chant, d'un refrain. Mais, cette répétition n'est pas tout à fait envisageable sur le mode de la rime calculée. Il s'agit plutôt d'un rythme qui se décale en fonction de la vitesse des tours impulsés au manche de cette étrange machine. La rime calculée, l'ode n'est pas ce qui s'impose à cette ritournelle. On dirait davantage que le retour sera périodique, constituant ainsi une période très spéciale. Péri/ode veut dire que l'odyssée, le grand retour revenant exactement au point de départ, est impensable. La période n'est pas le rythme circulaire où l'on retrouve sur la ligne d'arrivée les conditions initiales comme Ulysse l'expérimente d'ailleurs par son retour en Ithaque, devenu méconnaissable. La machine à gazouiller constitue un éternel retour qui trace la spirale d'une période mouvante. Péri/ode signifie ainsi un rythme qui, au lieu de rimer parfaitement le long de l'ode, se faussera à la périphérie. Peut-être le *Boléro* de Ravel, timide d'abord sous l'avancée d'une petite flûte inaudible, traduit-il au mieux ce mouvement d'enrichissement de la répétition capable d'envahir l'univers, de croître par les bords ? Le périodique se confond alors avec le périphérique, avec le péril de ce qui advient à la limite, sur les bords

centrifuges où les oiseaux, sans cesse, risquent de décrocher et se mettent à crier selon une intensité nouvelle. Et le *périphérique* de la péri/ode, charrie avec lui le *péril* d'une expérience comprise comme *ex-periri*, mouvement de traversée incertaine qui suppose un décalage ou un piratage (*péiratès*) de l'ode[53]. Cela dit, dans cette turbulence de l'expérience, une allure durable se met pourtant en place à même cette frontière périodique que Klee rejoue sous un autre tableau qui porte finalement le titre d'*Equilibre chancelant*.

Equilibre chancelant est un jeu de construction, une disposition de pavés récurrents qui s'emboîtent selon un certain retour, une répétition poussée jusqu'au point de son effondrement. Cela se laisse aborder un peu comme un montage de morceaux de sucre, lorsque, enfant, on s'amuse à les empiler en frisant l'écroulement de la structure obtenue. On commencera par poser un bloc sucré, le surmontant d'un second, légèrement décalé vers la droite. Pour compenser cette irrégularité, il faudra lui superposer un troisième, cette fois-ci déplacé vers la gauche, compensant, par ce nouveau décalage, le déséquilibre produit sous l'effet du premier. Et on répétera cette structure le plus loin possible, montant de plus en plus haut, jusqu'à toucher aux limites de la période que Klee symbolise par d'épaisses verticales noires en

exprimant ainsi la poussée vers le bas et l'instabilité générée vers le haut. *Equilibre chancelant* découvre qu'un ordre n'a de stabilité que sur une période définie, entre des limites qui s'imposent à l'ensemble du dispositif devenu chancelant. En effet, il suffirait d'y adjoindre un morceau de plus et tout s'écroulerait sans retour, la période se détruisant par cette intrusion surnuméraire. Cet effet de pavage chancelant que Klee découvre trouvera sa reprise la plus créatrice dans le travail d'Escher, très préoccupé de problèmes topologiques.

À la différence de Klee, Escher se tournera d'abord vers des formes de maillage régulier, fort éloignées de toute mutation, tout particulièrement par une œuvre qu'il intitule *Pavage périodique du plan*. Là encore, il s'agit d'oiseaux. Des oiseaux, en effet, s'imbriquent comme autant de pavés, à la forme identique, sans laisser aucun vide sur le plan. Chacun d'eux est comme la brique qui va consister avec l'ensemble, de manière à constituer une période. Il faut simplement qu'entre quatre oiseaux, disposés en quadrille, s'intercale un cinquième, au milieu, qui se pose à l'envers suivant une espèce de contrepoint, de contre-forme similaire. Impossible, sous ce rapport, d'y ajouter un élément de plus sans faire imploser la période. Tout est tellement dur que le moindre écart produirait une fêlure sans retour. Il suffirait que

l'élément médian se déforme, soit un peu trop gros pour pousser les quatre autres vers une nouvelle périodicité. Et c'est ce que Escher va comprendre par une série de travaux étranges qu'il qualifie de *Métamorphoses*. Il s'agit simplement d'un plan, peuplé de briques désignant une nouvelle fois des espèces d'oies en vol, en quadrille. Au milieu de chaque quadrille se glisse un élément d'une certaine forme, en noir, constituant ainsi le fond à partir duquel se détache la formation blanche en vol. Mais cet élément médian qui fait office de fond, ce pavé noir, en se répétant sur la mosaïque, subit une petite déformation d'abord imperceptible. Et cette déformation s'amplifie progressivement sur tout le pavage, de sorte que le retour, le petit retour du même se fasse autre, moyennant un glissement minimal, une déstructuration inostensible.

C'est, sous la mutation de cet élément, toute la structure qui se dissipe de sorte que les oiseaux, au sommet du plan, deviennent, lorsqu'on approche de sa base, de véritables poissons. Il y a là comme un devenir-poisson de l'oiseau lorsque la machine à gazouiller change de période, progressivement, par variation continue et qui fait l'essence de la répétition, toute répétition étant affectée d'une différence imperceptible. Ainsi va l'allure du cosmos, glissant sur une période qui se métamorphose par les bords. Une transformation

insensible, négligeable, produit une différence maximale sur l'équation du tout, sur l'équilibre d'ensemble. Le futile, le minimal, l'inconsommable sont les ferments d'un univers en expansion, le petit retour qui fait dérailler l'autorité des règles pourtant les mieux assises. En ce sens, il faut monter, comme Sénèque devait le suggérer, sur les épaules d'un chat pour sauter les pavages imprévisibles du devenir, adopter une monture dont l'irrégularité des bonds fasse corps avec l'allure d'un monde métamorphique, construire des machines et des engins de chauves-souris ou d'araignées que les rêves de la science-fiction mettent aujourd'hui en œuvre en se déplaçant dans les rets d'un imaginaire aussi réel déjà que la multitude dérégulée d'Escher. La mondialisation ignore sans doute tout de ce monde en décalage, de cet univers indompté qui fausse toute règle, de ce grain de sable en mesure de rendre les échanges à leur inanité. Il n'y a certainement pas un monde que la mondialisation serait à même de couvrir selon le pavage d'un libéralisme exacerbé, mais un *plurivers* de mondes en cascade impossibles à faire consister selon le pouvoir impérialiste du même.

[1] Borges, *Histoire de l'éternité*, Paris Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 382-384.

[2] *Ibidem*, p. 384.

[3] Michel de Montaigne, *Essais III*, 2 édition Pierre Villey, Paris, PUF, p. 804.

[4] Cette claustration de la liberté est un thème récurrent de Dostoïevski qui, au-delà de *Crime et Châtiment* et de la fièvre de Raskolnikov, parcourt toute son œuvre, jusqu'aux diatribes d'Yvan dans *Les frères Karamazov*.

[5] Cet insaisissable de la mort chez Épicure se trouve repris par Blanchot dans « La mort possible » in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 105.

[6] C'est tout au long de *Clio* (Paris, Gallimard, 1932) que Péguy décline cette internalité de la condition humaine.

[7] Une première version de ce chapitre a été publiée dans le n° 50 de la revue *Trafic*, POL, été 2004.

[8] Raymond Bellour, *L'entre-image 2*, Paris, POL, 1999

[9] Ce retrait de l'Être est particulièrement bien exposé par Heidegger dans son *Introduction à la Métaphysique*, deuxième partie, Paris, Gallimard, 1967.

[10] Freud, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans », in *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Pavot, 1967.

[11] E. A. Poe, « Manuscrit trouvé dans une bouteille », in *Histoires extraordinaires*, G.F. 1965, p. 217, 215.

[12] C'est là une préoccupation constante de *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote et en particulier dans le Livre V. ch. 10.

[13] *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote se reconnaît entièrement dans l'art de vivre dans les tourmentes du sublunaire.

[14] Ces remarques entrent en résonance avec le texte de David Rabouin, « La voie du guerrier », in *Matrix, Machine philosophique*, Paris, Ellipse, 2003, p. 19-33.

[15] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, « De la vision et de l'énigme », trad. Maurice de Gandillac, modifiée, *Œuvres philosophiques complètes*, Tome VI, Paris, Gallimard, 1971.

[16] *L'éternité par les astres* connaît peu de rééditions (avant les plus récentes: Sens et Tonka, Paris, 2000; Impressions nouvelles, Paris, 2002). L'essai est publié par la librairie Germer Baillère à Paris en 1872.

[17] *Ibid.* Ch. IV. § 26.

[18] *Ibid.* Ch. VII. § 37.

[19] Il est une légende selon laquelle saint Augustin aurait rencontré un enfant sur la plage jouant avec un coquillage afin de puiser l'eau de la mer pour la verser en un petit trou.

[20] William James, lettre à Hodgson citée par Jean Wahl, in *Vers le concret*, Vrin, 1932, p. 60.

[21] Empédocle, *fragment XIII*.

[22] Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie ses œuvres », in *Histoires extraordinaires*, GF, 1965, p. 52.

[23] Cette saturation constitue un concept central que Pierce avait déjà nommé comme on le notera plus loin.

[24] Maupassant, « Lettre d'un fou », in, *Le Hurla et autres contes d'angoisse*, GF, 1984, p. 40-13.

[25] Maupassant, *op. cit.*, p. 43.

[26] L'alcool et le vertige des pensées sont la thématique explorée par Malcolm Lowry dans un roman très inspiré où aura versé toute sa vie. Il s'agit de *Au-dessous du Volcan*, livre tourbillonnaire traversé d'un ravin central.

[27] C'est François Rouan qui, par ses dessins reprenant récemment le motif des grâces, met en évidence cet évidemment chez Primatice auquel il

superpose ses propres inquiétudes.

[28] Platon, *Le Banquet*, 176c.

[29] « Je ne crois pas savoir ce que je ne sais pas ». Platon, *Apologie de Socrate* 20e-24c, trad. Cl. Chrétien, Hatier, 1999.

[30] *Apologie de Socrate* 31d.

[31] *Criton* 54 b-e, trad. Luc Brisson, GF, 1997.

[32] Cf Platon, *Timée*, 22b

[33] Sénèque, *La providence*, V. II.

[34] Platon, *Théétète*, 115d.

[35] Aristote, *Métaphysique*, livre A, 2, 982b 10, traduction Tricot (modifiée), Vrin, 1991.

[36] Nous devons à Clément Rosset (*Le réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, 1977) un tel rapprochement de l'idiotès avec le singulier.

[37] C'est Deleuze qui, à juste titre, fera d'Alice le personnage essentiel de la philosophie dans son ouvrage concernant *La logique du sens*, Minuit, 1972.

[38] Peirce, *Collected Papers*, Vol. VI, Trad. Elie During in *La métaphysique*, Paris, GF, 1998, p. 182.

[39] Elie During ramasse ainsi ce questionnement de Peirce dans l'ouvrage précité, p. 180

[40] Texte de la note manquant (Note du Scanneur).

[41] Texte de la note manquant (Note du Scanneur).

[42] *Ibid.* p. 158.

[43] III, 8, 5, p. 159.

[44] Un exemple désormais célèbre que Deleuze a exploité en un sens différent dans *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 17. Nous avons largement développé ce sujet dans *Le corps de l'empreinte*, Kimé, 2004.

[45] Plotin, *op. cit.* III, 8, 7, p. 181.

- [46]** Stendhal, *De l'amour*, Folio-essais, Gallimard.
- [47]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).
- [48]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).
- [49]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).
- [50]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).
- [51]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).
- [52]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).
- [53]** Texte de la note manquant (Note du Scanneur).