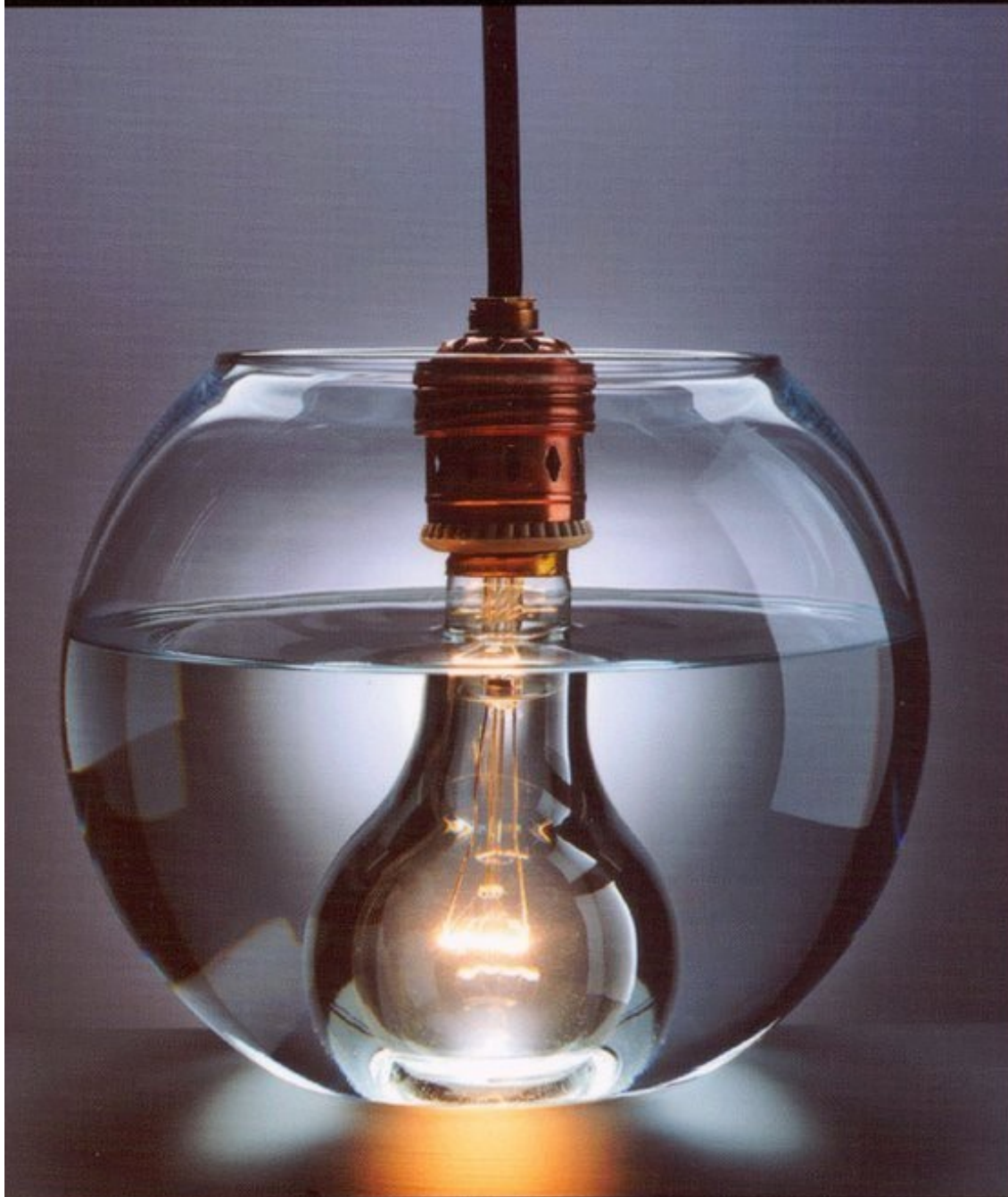


Michel
Onfray

La lueur des orages désirés

j o u r n a l h é d o n i s t e 4

Grasset



Michel
Onfray

La lueur des orages désirés

j o u r n a l h é d o n i s t e 4

Grasset

[Page de Titre](#)

[Table des Matières](#)

[Page de Copyright](#)

[DU MÊME AUTEUR](#)

[1 - VIVRE AVEC UN SQUELETTE EN SOI](#)

[2 - LA DIÉTÉTIQUE ANTIQUE DU BONHEUR](#)

[3 - LES SUPPLÉMENTS D'ÂME DU CORPS](#)

[4 - CÉLÉBRATION D'UN INGÉNIEUX HIDALGO](#)

[5 - PETITE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA RAISON SUSPENDUE](#)

[6 - DU FÉTICHE À LA MARCHANDISE ESTHÉTIQUE](#)

[7 - RACAILLE, KÄRCHER ET PHILOSOPHIE](#)

[8 - DU BON USAGE DE LA PÉDOPHILIE](#)

[9 - LES ICÔNES DE LA GRANDE SANTÉ](#)

[10 - CONSIDÉRATIONS SUR LE MALAISE DANS LA PHILOSOPHIE](#)

[11 - VIVRE, ŒUVRE D'ART TOTALE](#)

[12 - DÉMONTAGE D'UNE MACHINE PLATONICIENNE](#)

[13 - ÉPIPHANIE DE LA RAISON DÉBORDÉE](#)

[14 - POUR L'ÉLARGISSEMENT DE LA PHILOSOPHIE](#)

[15 - GÉOGRAPHIE BORÉALE DU PÈRE](#)

[16 - ANATOMIE DE QUELQUES SORTILÈGES](#)

[17 - QUAND LE CHIEN PHILOSOPHE AU MARTEAU...](#)

[18 - TAON, TORPILLE, CHIEN ET CHAT](#)

[19 - VOULOIR LA PUISSANCE QUI NOUS VEUT](#)

[20 - D'INVISIBLES PHOTOGRAPHIES RIMBALDIENNES](#)

21 - LEÇON AUX DONNEURS DE LEÇONS

22 - L'USAGE LUMINEUX DU MONDE

23 - LOURD ET SUR LES BORDS

24 - TOUTE LA PROSE DU MONDE EN MOUVEMENT

25 - DANS LES TRAVÉES DU THÉÂTRE VIDE

26 - D'ENCRE ET DE PAPIER, DONC DE CHAIR ET D'OS

27 - CONDAMNÉS À L'HEURE ESPAGNOLE...

28 - CARPE CHRÉTIENNE, LAPIN ÉPICURIEN...

29 - DU NUCLÉAIRE AU MOLÉCULAIRE...

30 - LE PORTRAIT DELEUZIEN

31 - D'UNE INFAMIE : L'OUBLI DU PEUPLE

INDEX

© *Éditions Grasset & Fasquelle*, 2007.
978-2-246-78032-8

DU MÊME AUTEUR

LE VENTRE DES PHILOSOPHES, *Critique de la raison diététique*, Grasset, 1989. LGF, 1990.

CYNISMES, *Portrait du philosophe en chien*, Grasset, 1990. LGF.

L'ART DE JOUIR, *Pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, 1991. LGF, 1994.

L'ŒIL NOMADE, *La peinture de Jacques Pasquier*, Folle Avoine, 1993.

LA SCULPTURE DE SOI, *La morale esthétique*, Grasset, 1993 (Prix Médicis de l'essai). LGF, 1996.

ARS MORIENDI, *Cent petits tableaux sur les avantages et les inconvénients de la mort*, Folle Avoine, 1994.

LA RAISON GOURMANDE, *Philosophie du goût*, Grasset, 1995. LGF, 1997.

MÉTAPHYSIQUE DES RUINES, *La peinture de Monsu Desiderio*, Mollat, 1995.

LES FORMES DU TEMPS, *Théorie du sauternes*, Mollat, 1996.

POLITIQUE DU REBELLE, *Traité de résistance et d'insoumission*, Grasset, 1997. LGF, 1999.

A CÔTÉ DU DÉsir D'ÉTERNITÉ, *Fragments d'Égypte*, Mollat, 1998.

THÉORIE DU CORPS AMOUREUX, *Pour une érotique solaire*, Grasset, 2000. LGF, 2001.

ANTIMANUEL DE PHILOSOPHIE, *Leçons socratiques et alternatives*, Bréal, 2001.

ESTHÉTIQUE DU PÔLE NORD, *Stèles hyperboréennes*, Grasset, 2002, LGF, 2004.

PHYSIOLOGIE DE GEORGES PALANTE, *Portrait d'un nietzschéen de gauche*, Grasset, 2002.

L'INVENTION DU PLAISIR, *Fragments cyrénaïques*, LGF, 2002.

CÉLÉBRATION DU GÉNIE COLÉRIQUE, *Tombeau de Pierre Bourdieu*, Galilée, 2002.

SPLENDEUR DE LA CATASTROPHE, *La peinture de Vladimir Vélikov*, Galilée, 2002.

LES ICÔNES PAÏENNES, *Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Galilée, 2003.

ARCHÉOLOGIE DU PRÉSENT, *Manifeste pour l'art contemporain*, Grasset-Adam **Biro**, 2003.

FÉERIES ANATOMIQUES. *Généalogie du corps faustien*, Grasset, 2003, LGF, 2004.

EPIPHANIE DE LA SÉPARATION, *La peinture de Gilles Aillaud*, Galilée, 2004.

LA COMMUNAUTÉ PHILOSOPHIQUE, *Manifeste pour l'Université populaire*, Galilée, 2004.

TRAITÉ D'ATHÉOLOGIE. *Physique de la métaphysique*, Grasset, 2005.

LA PUISSANCE D'EXISTER, *Manifeste hédoniste*, Grasset, 2006.

THÉORIE DU VOYAGE, *Poétique de la géographie*, Biblio Essais, 2006.

SUITE À LA COMMUNAUTÉ PHILOSOPHIQUE, *Une machine à porter la voix*, Galilée, 2006.

TRACES DE FEUX FURIEUX, *La Philosophie féroce*, tome 2, Galilée, 2006.

LA SAGESSE TRAGIQUE. *Du bon usage de Nietzsche*, LGF, 2006.

FIXER DES VERTIGES. *Les photographies de Willy Ronis*, Galilée, 2007.

Journal hédoniste :

LE DÉsir D'ÊTRE UN VOLCAN, Grasset, 1996. LGF, 1998.

LES VERTUS DE LA FOUDRE, Grasset, 1998. LGF, 2000.

L'ARCHIPEL DES COMÈTES, Grasset, 2001. LGF, 2002.

Contre-Histoire de la philosophie :

LES SAGESSES ANTIQUES

LE CHRISTIANISME HÉDONISTE

LES LIBERTINS BAROQUES

LES ULTRAS DES LUMIÈRES

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

« La foudre, la tempête, la grêle, ces libres forces étrangères à toute éthique ! comme elles ont de la chance, comme elles sont puissantes, pur vouloir que ne vient point troubler l'intellect. »

NIETZSCHE, Lettre à Carl von Gersdorff,

7 avril 1886.

VIVRE AVEC UN SQUELETTE EN SOI

La philosophie, l'art et la religion existent parce que la mort oblige les hommes à inventer des parades pour ne pas avoir à succomber et à trembler d'effroi devant elle. La mort emportera chacun de nous, elle a pris ceux qui nous ont précédés, elle n'épargnera pas les suivants - question de temps. Cette vérité d'évidence travaille consciemment ou inconsciemment le corps et l'âme de tous depuis toujours : comment vivre avec un squelette en soi ? De quelle manière accepter l'inéluctabilité, sous le regard d'un être aimé, des orbites vides et creuses un jour rempli de terre ? Et derrière ce sourire, des dents après-demain en farandole plantées dans une mâchoire désarticulée au fond d'un cercueil pourri ? Dans l'incroyable fait du premier cadavre, la religion a puisé ses sucs noirs et amers.

La religion a travaillé l'humanité depuis ses premières heures : de la simplicité animiste d'une poignée d'individus agenouillés devant le soleil de Lascaux aux rhétoriques abscones de la théologie négative universitaire, en passant par les formes triviales des trois religions monothéistes, l'intelligence fonctionne à plein régime pour répondre à cette seule question : comment vivre avec la mort, malgré elle ? D'où une série d'interrogations associées et conséquentes : que peut-on espérer d'un futur proche, ou éloigné, avant elle et après elle ? Pourquoi, pour qui, pour quelles raisons doit-on disparaître un jour ? Peut-on la conjurer, la tromper, y échapper ? Y a-t-il à l'origine de cette fatalité une cause, un genre de faute, de péché, une espèce de geste malheureux ?

Les hommes se tuent en spéculations toutes plus vaines les unes que les autres pour éviter la seule réponse possible : la mort existe selon le seul ordre des lois de la nature, elle est nécessaire à la vie pour sa durée, sa répétition, sa continuation sur le théâtre planétaire. Vitalité, reproduction, durée de l'espèce, santé, puissance et énergie du principe à transmettre, l'alphabet biologique triomphe aveuglément en dehors de toute considération morale. La cessation d'une vie ici, parce qu'épuisée, fatiguée, moins performante, usée, amoindrie, rend possible une autre vie là, neuve, fraîche, active, dynamique, efficace, insolente. Le cadavre laisse place au fœtus, la naissance a besoin d'un espace vital dégagé par un décès. Les lois qui régissent la disparition des macaques dans la forêt vierge coïncident très exactement avec celles qui président indistinctement à l'effacement des hommes sur la planète.

Etrange, il faut sans cesse dire et redire ces évidences ontologiques quasi grossières tant elles devraient procéder du simple bon sens. Curieux, on s'attire l'œil mauvais de ceux qui ne veulent pas entendre ces lapalissades métaphysiques et rendent l'annonceur de la mauvaise nouvelle responsable de son contenu. Bizarre, peu d'individus acceptent ces conclusions primaires, avant d'en tirer matière à vivre et leçons existentielles. Incompréhensible cet acharnement de la plupart, qui se disent athées, à vivre avec le religieux chevillé viscéralement au corps. Etonnant cet art du plus grand nombre à vivre à genoux, incapables d'une station debout devant la mort, raides et droits dans leur squelette...

Le futur effraie parce qu'on le refuse dans l'évidence de ses conséquences : limité, contenu, bref, sans rapport aucun avec l'éternité, il déçoit puissamment. Demain, après-demain, les jours qui

suivront? De l'improbable, de l'incertain dans le détail; mais du solide dans le fond : la mort, le néant, le trépas et l'éternité du squelette allongé en terre ou pulvérisé en poudre dispersée, ultime façon très en vogue de ne pas s'accepter pétrifié dans les ossements, encombré dans sa carcasse de phosphore parfois crépitante la nuit dans les cimetières... Ce qui nous attend? L'anéantissement, rien d'autre. Du moins réjouissons-nous de disposer ainsi d'une fondation ontologique à une morale de la jubilation vitaliste.

Les cultures, les civilisations se structurent autour de ce vide métaphysique. Elles remplissent tout autour, en périphérie, cenoyau de néant, ce trou d'être, ce manque, avec des fictions, des histoires, des fables, des constructions pourtant tout juste bonnes, par leur indigence, à divertir des âmes fragiles. D'où la religion, première forme prise par cette volonté de conjurer l'impensable et l'impossible aux yeux de ceux qui ne savent, ne veulent ni ne peuvent faire la paix avec cet encombrement d'ossements dans leur être. Ils veulent couvrir le cliquetis de leurs os entrechoqués par du verbe, des mots et des consolations. Peine perdue...

Le christianisme, en Occident, a exploité ce filon de l'angoisse des hommes avec la passion et le vertige des grandes entreprises fascinées par la négativité : les abattoirs, les boucheries, les charniers, les équarrissages, les morgues, les ossuaires, les catacombes. Odeurs de sang, de viscères, de pourriture, de cercueil et de moisi. En plaçant son entreprise sous le signe du sang versé, de la crucifixion, du sacrifice, de la mort, de l'expiation, la religion du Nazaréen célèbre les pulsions mortifères, elle les entretient puis les vénère à la manière de plantes vénéneuses et noires. Son fonds de commerce ? La peur du néant, l'angoisse devant le cadavre, l'interdiction face à la rigidité des morts, la terreur en présence des défunts, le désarroi avec les pompes funèbres.

Ce présent du mort, ce devrait être mon futur? Il me faudrait, moi aussi, connaître cette pâleur glacée, cette peau verdâtre et gelée, cette immobilité dans laquelle on guette en vain le moindre frémissement qui permettrait de se réveiller de ce que toujours on prend pour un mauvais rêve? Un jour, je revêtirais cet accoutrement endimanché et décalé ? A mon tour, je serais maladroitement maquillé, les pommettes artificiellement rosies, les lèvres grossièrement gonflées, la peau ridiculement fardée ? Moi, brièvement vivant, aujourd'hui, je devrais mourir demain, et pour l'éternité ? Qu'on me présente à l'instant un mage, un magicien, un prêtre, un vendeur d'arrière-monde, un prometteur de billevesées, et je lui baise les mains sur-le-champ, je lui vends, que dis-je? je lui donne mon âme. Qu'il parle...

Et ils parlent, ces croque-morts de l'absolu, eux-mêmes terrorisés par cette aventure du néant. Ils pérorent d'autant que leur propre incapacité à accepter la mort pour leur compte lestransforme en machines à fabriquer du salut, celui des autres, dans l'espoir de gagner le leur. Sans arrêt, apparemment sûrs d'eux, péremptoirs, ils colportent les fables destinées à masquer la misère d'avoir à disparaître un jour, bientôt : le ciel, le salut, des anges, un Dieu, un jugement dernier, un paradis, un purgatoire, des enfers, un diable ; ils dramatisent : un péché originel, un jardin d'Eden, une faute, une damnation, une punition; ils menacent : expiation, culpabilité, rachat; ils promettent : le salut, la vie éternelle, la résurrection de la chair, le corps glorieux, la félicité perpétuelle; ils enjolivent : paix, harmonie, bonheur, satiété...

Tous les clergés, quelles que soient les religions, s'appuient sur ces leviers, et depuis toujours. Les formes changent, les décors se modifient, certes, mais le théâtre demeure, avec les mêmes personnages, le Bien et le Mal, la même pièce, la Vie et la Mort, les mêmes protagonistes, le Prêtre et le Pécheur, et les mêmes ressorts tragiques, la Faute et la Rédemption, la Culpabilité et le Salut. Sans cesse d'identiques machines à fabriquer des hommes malheureux de vivre leur vie, ici et maintenant, et

désireux de se racheter dans l'au-delà, plus tard. Chacun se trouve langé, dès son plus jeune âge, dans ce suaire qui mouille les os et rigidifie l'échine. Le catéchisme, le poids culturel, les formes sociales dominantes, les structures laïques, imbibées du poison religieux judéo-chrétien, fabriquent un déterminisme et génèrent une nécessité qui contraignent et soumettent la plupart. Seules quelques âmes fortes et trempées échappent à la contamination, les esprits forts que n'aimait pas Pascal et contre lesquels il a lancé les fragments et papiers de sa machine de guerre apologétique inachevée.

Les religions monothéistes lisent toutes le temps de la même manière : le passé ? Un âge d'or, une ère idéale où le vin, le miel et le lait coulaient à flots, dans les ruisseaux d'une géographie paradisiaque habitée par un premier homme radieux et ne manquant de rien. Le présent ? Un temps sinistre marqué à son origine par une faute, un péché, une désobéissance de la femme à Dieu, un âge de fer soumis à la corrosion, à la rouille, à la desquamation lente mais sûre, une vallée de larmes, en paiement de dettes irrémisibles dans l'instant. Le futur ? Un espace possible pour retrouver le temps idéal des origines, si et seulement si on paie assez cher la possibilité de son salut.

Comment payer? En renonçant, de son vivant, à la vie. Ainsi se dévoile le paradoxe des religions, leurs limites et leurs ridicules potions : pour apprivoiser la mort, pour la dépasser, allez à son devant, précipitez-vous sur elle, baisez-lui la main, acceptez son invite, soyez-lui dévoué et acquis, avancez son heure, donnez-lui raison le plus vite possible. Pour conjurer l'angoisse d'avoir à mourir, trépasser tout de suite, ici et maintenant : transformez votre existence en un suicide lent, très lent, mais permanent, perpétuel, faites de votre vie, le seul bien dont pourtant vous disposez sûrement (plus sûrement qu'une vie après la mort...), une perpétuelle occasion de distiller le néant dans le plus infime détail de votre quotidien, offrez un holocauste qui vous sauvera, faites sacrifice de la moindre seconde dont vous disposez pour assurer votre rédemption. Alors, quand la mort viendra, elle ne prendra qu'un cadavre...

Quelle consolation! Quelle misérable solution! Croit-on qu'elle se fâchera d'avoir été dépossédée ? Certes non, puisque, au contraire, on aura devancé son œuvre, travaillé à sa place, accompli ses travaux. Le futur ne se conjure pas, le passé ne se rachète pas, seul le présent se vit, dans l'instant. Voilà pour quelles raisons les religions invitent à le vider de tout ce qu'il pourrait contenir de voluptueux, de joyeux, de gai et de solaire. Toutes édictent des lois pour condamner les désirs, les plaisirs, les émotions, les sensations, les perceptions, le jeu normal et naturel des corps. En voulant guérir d'un futur angoissant, elles transportent la négativité dans le présent qu'elles pervertissent intégralement.

Le religieux dure et durera. Les religions passent, trépassent, se modifient, disparaissent, laissent place à des reformulations, mais le besoin de consolation, impossible à rassasier, lui, ne s'éteindra pas. D'où le déplacement de la compensation du côté de l'irrationnel contemporain. Si, en Europe occidentale, l'Eglise catholique fait la plupart du temps sourire, si l'on ne sacrifie plus aux rituels de la confession, de la communion, du rite, si l'on se gausse des dogmes, de l'Infaillibilité Papale à la Virginité de Marie en passant par l'Immaculée Conception, si l'on se raidit contre les invites morales du Vatican, si l'on ne croit pas à la transsubstantiation, si l'on ignore de plus en plus la matière et le contenu de la religion chrétienne, on croit toujours, comme en une assurance vie métaphysique sur le futur, à la divination, à l'astrologie, à la parapsychologie, à la voyance, à la numérologie, à l'astrothérapie, à l'ufologie, au spiritisme et à tant d'autres disciplines de la conjuration du futur par le discours lénifiant, puéril et consolant...

L'abondance de sectes confirme l'incapacité de la plupart à assumer le squelette en eux. Le chrétien ne pense pas, on pense pour lui. Pareillement pour les sectaires, quel que soit le nom de baptême de l'instance concernée - catholiques, dévots du Temple solaire ou autres affidés scientologiques. Le religieux cristallisé et formulé en religion fournit à chaque membre de la communauté une occasion de renoncer à ses problèmes individuels, personnels, subjectifs et singuliers, puis de confier leur résolution à un tiers - le prêtre, le chef de secte, le gourou, le maître, celui pour lequel on se défait de soi, on abandonne son être, afin d'en recevoir un mode d'emploi pour tâcher de conduire sa propre existence. La peur du passé conduit certains, animés par un puissant instinct grégaire, à renoncer à leur futur en visant l'éternisation d'un présent consacré à faire le vide en soi : on mobilise toute son énergie pour creuser son être, le dévitaliser, le décérébrer, afin de faire place à la volonté de celui qui remplira ce vide par un contenu utile pour la réalisation de ses fins délictueuses.

Le corps astral, la cryogénéisation comme voie d'accès à l'éternité, la vie après la mort aperçue sous forme d'une lumière intense au bout d'un tunnel, la réincarnation, la permanence d'une âme *post mortem* qui autorise une convivialité avec ses proches retrouvés dans un genre d'empyrée karmique, l'avenir déjà écrit dans un espace lisible par des personnes médiumniques, la possibilité de communiquer avec l'esprit des morts lors des séances de tables tournantes, l'existence de consciences extraterrestres et d'une vie élaborée dans un autre système planétaire, les vérités promulguées par le traçage d'un thème astral, le triomphe des médecines d'un genre chamanique - desséances de désenvoûtement à un certain usage de la psychanalyse en passant par les thérapies magnétiques, sophrologiques, homéopathiques, etc. -, tout confirme la fragilité de l'espèce humaine et sa dévotion confite au premier imbécile venu pourvu qu'il porte un discours de conjuration du négatif dispensant de faire le travail soi-même. La religion se nourrit de cette démission des individus et de leur prise en charge par du collectif, du communautaire.

Tous ces recours à d'autres mondes, d'autres puissances, toute cette volonté de vénérer des forces étrangères à celles dont la rationalité rend compte, tous ces abandons personnels à des logiques infantiles et infantilisantes, tous ces renoncements à soi, toutes ces confiances données, vendues, bradées à des figures qui exploitent la crédulité et la faiblesse de consciences terrorisées par la nécessité de devoir faire face à la mort, à un futur irrémédiablement marqué par le trépas, tout cela suppose encore et toujours l'ombre du néant, son souffle glacial dans le cou de chacun. L'irrationnel délirant de cette fin de millénaire s'enracine dans le nihilisme consubstantiel à la disparition de la religion, mais aussi à l'évaporation de l'idéal communautaire.

Car, outre la religion, la politique fournit la seconde grande forme prise par notre civilisation dans la conjuration de l'impensable - avoir à mourir. Tous ceux qui sacrifient à la thérapie religieuse partagent cette croyance à l'existence d'un réel immatériel, âme ou esprit, qui échappe à l'atomisme auquel tout se résout pour un athée véritable. De même, l'ensemble des croyants à l'idéal politique partagent cette opinion qu'une communauté stable, fixe, figée et définitive peut être réalisée une bonne fois pour toutes, qu'il existe un communautarisme à même de sauver l'homme de l'angoisse d'avoir à quitter un jour cette planète. Mais cette foi en l'Homme vaut la foi en Dieu, car la métaphysique de la communion avec le Très-Haut ou avec son Prochain, son Semblable débouche tout le temps sur l'effacement de soi et la disparition intégrale de la subjectivité dans la forme prétendument accueillante pour l'angoisse et l'aspiration à la consolation.

La religion de la communauté des hommes, similaire à celle des invocateurs de divinités, appelle le

renoncement à soi. Votre subjectivité vous pèse ? Vous avez de la peine à subir seul votre existence ? Vous souffrez de devoir faire face à vous-même dans la solitude, sans ami, sans complice, sans compagne, sans compagnon ? Vous n'acceptez pas de devoir vous regarder dans la glace et de savoir votre visage corruptible, passager, près de disparaître, s'effaçant petit à petit, jour après jour sous les rides, l'avachissement, la fatigue et les ans ? Vous ne supportez pas l'idée que l'éternité se fera sans vous ? Que vous comptez pour rien en regard des volcans, de la foudre et des comètes ? Alors, disent les prêtres laïcs, venez et nous ferons une communauté, l'union fait la force. Pitoyables certitudes...

Le contrat social procède de cette incapacité à être soi tout seul et à regarder son avenir en face, en le sachant borné par la mort, sans possibilité d'échapper à ce destin. En renonçant à moi-même, et pour la durée de la forme ainsi créée, Etat, Nation, République, Confédération, j'accède à une durée plus certaine, plus fiable, plus longue - voilà comment s'illusionne celui qui n'accepte pas sa finitude. Il pense qu'en devenant membre d'une communauté, il atteint lui-même la longue durée de la mécanique politique ainsi créée. De la famille, cette cellule communautaire de base, à la Nation, voire à la Planète entendue comme un territoire commun, l'individu peut croire au dépassement de son angoisse par la fabrication d'une œuvre qui le porte et le contient. Mais il s'illusionne, là encore.

L'appartenance communautaire, l'espèce, une terre politiquement délimitée ou une tribu artificiellement fabriquée, ne dispense pas d'avoir à mourir. Car cette tâche ne se délègue pas. En se divertissant du côté de la politique, en croyant aux guerres, à la diplomatie, à la révolution, à la cité idéale, aux lendemains qui chantent, à l'avenir radieux, les hommes se contentent de sacrifier aux démons de Sisyphe, comme des milliards d'autres avant eux. La religion de la République, celle de la Démocratie, de l'Etat, du Reich, du Socialisme ou de l'Europe fabrique des sujets, certes, mais elle ne dispense pas l'individu de culminer dans l'être métaphysique condamné à assumer seul les tâches existentielles. Certes, il pourra différer le règlement de ses problèmes ontologiques, mais il vieillira, souffrira et devra mourir seul, se retrouvant face à lui, sans secours possible du côté de la communauté. Le citoyen meurt accessoirement, l'individu certainement.

Le paradis sur terre ? Une fiction tout aussi grotesque que le ciel. L'idéal réalisé, incarné ? Vaine croyance, coûteuse en énergie, exigeante en sacrifice. Le salut par la communauté harmonieuse ? Une minable croyance au nom de laquelle le XX^e siècle s'est gorgé de sang jusqu'à en vomir des flots plus que de raison. Le Reich millénaire ? Le socialisme planétaire ? La République universelle ? La Démocratie généralisée ? Les droits de l'homme pour tous ? Des rêves, des béquilles métaphysiques, des prothèses mentales, des hochets pour les petits qui se prennent pour des grands et gèrent leurs pulsions de mort en les dirigeant sur le monde, autrui, l'ennemi, l'autre, le différent, le dissemblable. L'action politique militante excite bien souvent la pitoyable individualité faible et fragile qui dissimule ses failles personnelles derrière un paravent collectif bien utile pour cacher la misère.

Depuis son origine, le fantasme communautaire se nourrit d'utopie. Et des formes récurrentes traversent les tenants de formules définitives en politique : la clôture dans l'espace, l'immobilité dans le temps, la gestion généralisée du détail, la négation des individualités, la généralisation du principe panoptique, la réglementation des flux libres, la répression des forces résistantes, la réduction impitoyable des marges, la dogmatique irénique, puis, *in fine*, la création d'un homme nouveau, doté de toutes les qualités qui lui faisaient défaut avant la révolution politique. Accessoirement mortel par son individualité, il accèderait à l'immortalité par sa participation au projet collectif. La peur de son avenir personnel se pourrait ainsi dissoudre dans la contemplation de la communauté réalisée. Et il y aurait contribué en dirigeant son énergie vers des distractions dans lesquelles il aurait dilué intégralement sa subjectivité. Mort à lui-même par sa soumission aux dieux ou à Dieu, vidé de sa substance par sa

disparition dans le projet grégaire, l'individu se distrait de la sorte des problèmes véritables : que faire avant la mort? Quel présent joyeux en regard d'un futur connu et peu reluisant ? Quel sens donner à une existence *a priori* dépourvue de toute finalité? En fait, vivre par procuration se révèle la formule choisie par la plupart. Une métaphysique clés en main, une ontologie livrée de toutes pièces, voilà qui comble l'homme, cet animal incapable de solitude intellectuelle ou physique et qui déteste viscéralement la liberté car elle l'installe en face de lui-même, or le spectacle est rarement réjouissant.

Alors ? Alors les religions passent, mais le religieux reste, les obsessions politiques ponctuelles obéissent elles aussi aux modes, mais le désir de communauté et de lien social ne disparaît pas. Et pour cause, puisque ces deux moteurs dispensent la plupart des hommes d'assumer en propre leur destin de mortels. Extatiques dans leurs relations extravagantes et baroques avec le monde céleste, hystériques dans leurs rapports sauvages et brutaux avec le monde terrestre, boulimiques de divinités irrationnelles et d'idéaux compulsifs, vaincus par les sirènes théologiques, trompés par les enfantillages politiques grégaires, les hommes avancent vers leur destin en titubant d'autant plus qu'on a constaté la mort de Dieu dans les camps nazis et celle de toute communauté idéale dans les décombres du mur de Berlin.

Dieu est mort, l'Etat aussi. Reste l'individu, son corps, son pauvre bien, le seul centre sur lequel puisse encore aujourd'hui se construire quelque chose ou s'imaginer un avenir. Fantômes nouveaux? Peut-être, d'autres que nous verront et sauront. Toujours est-il que théologie et politique classiques, dans leurs formes occidentales, se réduisent à la portion congrue. Peu d'âne de plus en plus ridicule, ces deux magies laissent place à une révolution dont on ne mesure pas, aujourd'hui, les conséquences. Fin de la nature? Abolition de l'ordre plusieurs fois millénaire? Eradication de l'*Homo sapiens* ? Naissance de l'*Homo artifex* ? Disparition des repères stables depuis le néolithique ? Vraisemblablement.

En effet, sous les coups de boutoir de la science qui, avec le séquençage du génome humain, surclasse définitivement le sacré théologico-politique au profit d'une nouvelle donne, le sacré anatomique, il faudra un jour repenser l'ensemble du réel. La vie et la mort, la naissance et le trépas, la filiation et la mémoire, la souffrance et le cadavre, l'identité et l'humain, tout va bientôt voler en éclats et exiger une pensée nouvelle, une ontologie et une métaphysique nouvelles. Donc un nouveau rapport au temps, et plus particulièrement, au présent et au futur. D'où, également, une autre façon d'envisager l'art de conjurer la mort, plus efficacement, plus sérieusement. Pour vivre avec elle, les hommes disposent maintenant de possibilités magnifiques, réelles et non plus magiques. Un combat peut enfin s'engager. Désormais, seule la généalogie d'un corps faustien peut abolir l'ordre ancien et dépasser le nihilisme dans lequel nous croupons depuis trop longtemps.

LA DIÉTÉTIQUE ANTIQUE DU BONHEUR

Qu'on lise et relise sans cesse, jusqu'à satiété, les *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce (III^e siècle ap. J.-C.), cette bible pour en finir, aujourd'hui, avec une philosophie désincarnée, absconse, inutile et ennuyeuse. D'abord parce que, me semble-t-il, on ne trouve pas meilleure voie d'accès à la totalité du continent philosophique originaire qu'avec cette narration sous forme romanesque, imagée, anecdotique, bien que profonde. Ensuite, parce que s'y mélangent intimement les doctrines et les existences, les théories et les pratiques, les mots et les vies, le tout dans la perspective furieuse de mettre cette discipline au service de la seule cause qui vaille : une bonne vie, une existence meilleure, un art du bonheur.

On rencontre, chez Diogène Laërce, un sage qui meurt pour avoir refusé de traverser un champ de fèves, un philosophe qui se couvre de bouse de vache, un penseur qui dévore un poulpe cru, un autre qui se suicide dans un volcan, l'un qui théorise devant un petit pot de fromage, l'autre qui renifle la virginité perdue d'une jeune fille croisée dans la rue, et mille autres petites histoires du même tonneau. Mais par-delà l'anecdote à laquelle les petits esprits s'arrêtent habituellement, on découvre avec ces péripéties des occasions de réfléchir sur la nécessité de l'interdit, sur les liens qui unissent la médecine et la philosophie, sur la nécessité d'un ensauvagement de la vie, sur le Feu comme principe vers lequel tout va et dont tout vient, sur l'urgence à pratiquer une diététique des désirs, ou sur les preuves de véracité du matérialisme sensualiste.

En lisant Diogène Laërce, on accède à une ancienne couche géologique de la pensée devenue invisible depuis l'impérialisme des siècles de théologie austère, de gloses épaisses et de spiritualisme dualiste, le tout généré et entretenu par le christianisme. Dans ces sédiments, on peut lire la définition de la philosophie à cette époque : elle propose un art de vivre, de bien vivre, de mieux vivre. Dans son objet - la conversion, la métamorphose et la transfiguration de l'existence de tout un chacun -, elle concurrence la religion dont elle est l'ennemie. Là où la sagesse antique formule les conditions de possibilité d'un bonheur ici et maintenant, dans le registre de l'immanence radicale, le discours religieux avance un salut différé et enseigne le bonheur dans l'au-delà, en un hypothétique monde d'après la mort. D'une part, le salut sur terre avec le bonheur d'un corps réel, d'autre part la rédemption dans le ciel avec la félicité d'une âme éthérée.

De sorte qu'en cheminant aux côtés de Diogène Laërce, en traversant les siècles de Thalès à Epicure, on découvre la question qui hante les philosophes, quels qu'ils soient : comment vivre heureux? Tous répondent en donnant des solutions, en proposant des techniques, en diffusant des messages appropriés, tous résolvent par indication et prescription. Certes, les discours divergent, se contredisent, s'annulent, ils s'opposent, s'interrogent, se complètent, mais malgré les voies d'accès différentes, le but reste le même pour tous : il s'agit de rendre possible une existence réussie.

Dans ce fatras de propositions philosophiques hellénistiques et romaines, on peut opposer un courant soucieux de réaliser un état doux, joyeux, heureux, stable, fixe, à savoir le bonheur, et un autre

désireux d'incandescence, de brûlure, de furie jubilatoire, de mouvement, en l'occurrence de plaisir. La première école, *eudémoniste*, rassemble les stoïciens et les épicuriens; la seconde, *hédoniste*, comprend les cyrénaïques et les cyniques. D'un côté, Chrysippe, Sénèque, Epictète, Marc Aurèle acoquinés avec Epicure, Lucrèce, Métrodore et Philodème; de l'autre, Aristippe de Cyrène, Théodore l'Athée, Annicéris, Epiménide, associés à Antisthène, Diogène de Sinope, Hipparchia et Cratès. Les uns veulent le bonheur par la raréfaction des désirs, ils jouent leur disparition ou leur réduction; les autres visent le même but, mais quant au désir, ils proposent sa réalisation, son affirmation ou sa célébration. Précisons.

Eudémonistes et partisans de la raréfaction, les stoïciens construisent le bonheur en détruisant les désirs, en enseignant l'urgence de leur *extinction*. Tout ce qui procède des instincts, des pulsions, des passions, doit faire l'objet d'un holocauste perpétuel. On s'évertue à chasser, prévenir ou anéantir ce qui, en nous, manifeste l'animal, la bête et la part maudite. L'amour? Le contact de deux épidermes, le frottement d'un boyau et l'émission d'un peu de morve. Les bons vins ? Un jus de fruit pourri. Les bonnes tables? Des amoncellements de cadavres d'animaux putréfiés, de fruits déjà corrompus, le tout destiné aux latrines. Le pouvoir? Des hochets, des jouets pour les adultes, des amusements ridicules. Les richesses? Des passions vaines en regard de l'éternité du néant et de la mort. La technique stoïcienne est simple : apprenez à haïr la jubilation, mourez dès votre vivant, ainsi la mort n'aura plus grand-chose à vous prendre quand elle viendra. Vous n'aurez plus rien à lui donner...

Tenants de la réduction vitaliste, eudémonistes eux aussi, les épicuriens de stricte obéissance enseignent une diététique des désirs. On connaît l'histoire. Rappelons-la, pour mémoire : aux yeux d'Epicure, il s'agit de classer les désirs, d'en faire l'anatomie et de les répartir pour mieux en user. Les uns sont naturels et nécessaires, ils exigent satisfaction sous peine de mort : boire quand on a soif, manger quand on ressent la faim, dormir pour réparer les fatigues de la journée. Leur satisfaction sans ostentation, voilà la voie royale qui mène à l'ataraxie - l'absence de trouble - et permet la réalisation du bonheur. Mais boire de l'eau, bien sûr, et manger une tranche de pain avec un morceau de fromage précise le maître du Jardin, cela va sans dire... Pas de tétines ou de vulves de truie farcies, pas de langues d'ibis, pas de grands crus de Falerne ou de vins de violettes.

Les autres désirs sont soit naturels et non nécessaires, la sexualité par exemple, soit non naturels et non nécessaires, ainsi le goût des honneurs, l'aspiration aux richesses, la volonté d'une réputation. Ces désirs-là ne nécessitent pas qu'on s'en soucie, mieux, on les écartera sans ménagement. Leur absence de satisfaction n'induit aucun trouble, professe-t-on dans l'enceinte épicurienne. On vit bien sans rapports sexuels - Freud viendra plustard... -, on traverse l'existence sans dommages en ignorant la considération de ses concitoyens, de ses proches ou de ses voisins, on n'est pas malheureux sans ressources, sans argent, sans statut social.

On le constate sans difficulté, les eudémonistes défont la vie pièce par pièce, ils visent le désert des désirs pour les stoïciens ou le désir du désert pour les épicuriens. Pour ce faire, ces deux écoles éminemment puissantes dans l'Empire romain déconsidèrent la vie, méprisent ce qui lui donne du goût, crachent sur cette vitalité qu'elles ne savent ni ne peuvent aimer. A défaut d'un art de la bonne mesure, les disciples du Portique et du Jardin pratiquent une politique de la terre brûlée. Sur celle des stoïciens, il n'y a que suie, cendres et poussière, sur celle des épicuriens, les fleurs sont rares et maigres, pauvres et tristes.

En face, campés dans leur superbe, on trouve les hédonistes, opposés à toute raréfaction des désirs

et défenseurs acharnés de leur réalisation. Pour la plupart, ils revendiquent et pratiquent ouvertement un matérialisme subversif et un sensualisme actif en même temps qu'ils professent un athéisme appliqué aussi bien aux croyances religieuses qu'aux dévotions sociales communautaires. Ils pensent que le bonheur ne passe pas par l'abolition des désirs, mais par leur transformation en plaisir, en occasions de jouir et de faire jouir. Au triste Portique stoïcien et au sévère Jardin épicurien, ils opposent le pétulant Cynosarge cynique et la joyeuse Agora cyrénaïque.

Ainsi des philosophes cyniques défenseur d'une *résolution* des désirs là où ils apparaissent, quand ils apparaissent - simplement, hors de toute inquiétude, indépendamment de toute culpabilité, sans interrogations mortifères. Quand le désir de boire ou de manger se montre, on le satisfait, soit à la table d'un hôte, riche, si l'occasion se présente, soit en cueillant des baies sauvages dans une haie généreuse, ou en buvant l'eau claire de la fontaine publique si le festin fait défaut; quand le désir de sexualité manifeste son empire, on le réalise, avec une habituée, une professionnelle, la première venue, peu importe, pourvu qu'on en finisse avec la tyrannie du besoin, et qu'on recouvre au plus vite sa sérénité, sa tranquillité d'esprit. Le plaisir exige la satisfaction du désir, sa réalisation, son actualisation. Le bonheur en découle, de fait.

Pareillement, les cyrénaïques - ces ennemis radicaux du platonisme et de l'idéalisme spiritualiste - défendent l'idée d'une affirmation du désir, d'une quête pour en permettre et faciliter la célébration. D'où leur passion pour la vie, leur engouement pour ce qui produit la joie, l'ivresse, l'amusement, le rire, la gaieté et le divertissement. Le bonheur d'Aristippe appelle le consentement aux vitalités qui nous habitent, il suppose aussi qu'on veuille le plaisir, qu'on en crée les possibilités et qu'on écarte toutes les occasions de déplaisir. A propos des philosophes de Cyrène, Diogène Laërce raconte les femmes, les vins, les garçons, la poésie, les chevaux de course, la musique, la danse, la conversation, la table, les vins, l'amitié, les bijoux, l'art, les parfums, les vêtements : chez un penseur cyrénaïque, tout contribue à la formation et à l'épanouissement du bonheur. Aux antipodes de la passion stoïcienne et épicurienne pour la pulsion de mort, cyniques et cyrénaïques communiennent dans la volonté de jouissance et la pulsion de vie.

Raréfaction eudémoniste contre réalisation hédoniste, voilà l'enjeu - hier comme aujourd'hui. Extinction et disparition des désirs chez les stoïciens, diététique et réduction chez les épicuriens, contre affirmation et actualisation cynique, puis célébration et activation cyrénaïque. Toutes les formules philosophiques du bonheur hellénistique et romain se classent plus ou moins dans ce schéma à double entrée. Certes, il faudrait parler également du platonisme et des pythagoriciens, de l'aristotélisme et des sophistes, des sceptiques puis des chrétiens : tous, en fait, illustrent à leur manière, et avec des variations, une théorie du bonheur associée au renoncement, à la négativité, à la déconsidération de la vie et au mépris du corps.

Pourtant, si la plupart de ces écoles diffèrent radicalement dans les contenus, étrangement, dans les formes elles paraissent semblables : toutes affirment que l'essentiel réside dans la bonne vie, la belle vie, que le bonheur est atteignable, qu'on s'y peut rendre par une voie nécessitant des exercices, que l'avoir entrave la réalisation de l'être, que dans une existence, théorie et pratique peuvent se réconcilier, qu'une philosophie, c'est d'abord une ascèse individuelle pour dépasser l'état dans lequel on croupit naturellement, que l'indépendance et l'autonomie du sage définissent le souverain bien. En un mot, que le bonheur est affaire de volonté, de décision.

D'où une installation du corps au centre des soucis philosophiques. Car le corps médiatise la quête

du bonheur. On ne peut que passer par lui. Ainsi l'abondance de prescriptions, dans toutes ces écoles, et sur plus de dix siècles, quant à l'usage de soi. De sorte que les philosophes qui officient à la tête de ces différentes chapelles codifient les pratiques corporelles : ils édictent des lois qui régissent le bien boire et manger, le dormir utile, le vêtir correct. En conséquence, dans les rues d'Athènes ou de Rome, de Sinope ou de Cyrène, on reconnaît le philosophe, l'école, la doctrine des protagonistes uniquement en regardant cheminer et déambuler le barbu ou le glabre, le dépenaillé ou l'élégant, le sale ou le propre, le porteur de drap épais ou le dandy arborant du lin, l'enivré ou le sobre, le mangeur de viande ou le végétarien, le brouteur de salade ou le dévoreur de chair humaine, l'abstinent sexuel ou le libertin impavide, le défenseur du *pneuma*, celui du *clinamen* ou le praticien du coït public, sinon le travesti en costume de femme. Car le bonheur passe par une façon visible et repérable d'être au monde, de s'y présenter et de s'y manifester - d'en user.

Ces exercices de la chair et cette tension corporelle assurent la liaison entre les idées et la vie, les mots et les choses, *via* des pratiques appropriées : on recourt à des procédés mnémotechniques, on sépare l'enseignement ésotérique pour les initiés et sa version exotérique pour le grand public, on réduit un long exposé à quelques formules susceptibles d'une mémorisation simple (le *tetrapharmakon* épicurien, quatre formules portatives pour synthétiser l'enseignement épicurien : il n'y a pas de dieux; on ne doit pas craindre la mort; la douleur est supportable; le bonheur est réalisable), on sculpte les maximes cardinales du maître sur le mur d'une cité devant lequel passent un grand nombre de gens (à Gadara, chez Philodème), on pratique la communauté élective où se réalise plus facilement le bonheur que dans la société elle-même. Etc.

Toutes ces formes se trouvent réinvesties et récupérées par le christianisme primitif. Cette diététique, cette ascèse, ces renoncements, ces théories de l'extinction du désir, cette lecture du bonheur associé à la pulsion de mort, au refus de la vie, à la négativité, se taillent la part du lion avec le triomphe du paulinisme et de Constantin au pouvoir. Le monde païen s'effondre dans un fracas recouvrant tout ce qui précède philosophiquement. L'Eglise se charge de niveler et de faire du bonheur une préoccupation pour le seul au-delà. Elle confisque cette question et la renvoie au salut après la mort pour mieux discréditer la vie et transformer l'existence ici et maintenant en vallée de larmes, péché originel oblige.

Quelques philosophes résistent pendant ces quinze siècles. D'autres collaborent, bien évidemment, la plupart. Aujourd'hui encore, on peut appréhender l'histoire des idées selon ces deux grandes lignes ancestrales : les uns se soucient de gloser entre spécialistes appointés par les institutions (l'Eglise, puis l'Université ou les différents Collèges Philosophiques, le CNRS), les autres veulent que la sagesse et le bonheur demeurent les objectifs essentiels de la quête philosophique pour tous et pour chacun. Parmi les résistants de toujours, Montaigne, Schopenhauer et Nietzsche. Plus récemment, Gilles Deleuze et le dernier Foucault, des nietzschéens singuliers - ce qui n'étonnera pas. Pour en finir avec la théologie, le platonisme et la philosophie théorétique, on gagne toujours à relire les philosophes antiques. Et à reprendre Diogène Laërce...

LES SUPPLÉMENTS D'ÂME DU CORPS

Comment photographier la nudité du sexe jouant avec lui-même ou se représentant dans la crudité solaire de l'artifice ? De quelle manière aborder ce huis clos mystérieux et peuplé de monstres auquel se résume l'érotisme de tout un chacun? Est-ce que l'objectif de la chambre obscure ne trouble pas le jeu de la chair quand se théâtralise une volonté de paraître au miroir du désir et du plaisir joués? Doit-on craindre la fuite de l'âme quand le déclencheur obture le rideau mécanique devant la mise en scène d'une femme nue, fardée, préparée, maquillée, vêtue comme un bel insecte sulfureux et prometteur de jouissances denses et rares? Que vole-t-on aux modèles transfigurés en icônes de la loi érotique en les couchant sur les sels d'argent? Des images répondent à ces questions, celles de Gilles Berquet dans *Parfums mécaniques* et dans *Portraits et fantaisies*, deux albums ouverts sur l'abîme de corps écrits.

Dans la logique érotique, la nudité pure triomphe rarement, elle suppose le sous-vêtement utilisé à la manière d'un vêtement. Non pas le tissu utile, la culotte pratique, la bonneterie quotidienne et hygiénique portés sous les habits montrés à autrui, mais l'habillement spécifiquement conçu pour être vu et arboré comme une fin en soi : le noir, le rouge, ces couleurs de la corrida, du sang et de la mort, puis de l'inconscient fouillé au plus profond, le satin d'un corsage, la soie des bas, la fourrure d'un manteau, ces matières du toucher voluptueux et primitivement sollicité, la dentelle ouvragée, le latex des gants, le cuir d'un corset, ces peaux supplémentaires aux parfums violents, les talons aiguilles, les bottes lacées, ces artifices de la cambrure, durein creusé, des seins arrogants et de la colonne vertébrale ondulant tel un serpent.

Cette grammaire d'objets érotiques signifie le triomphe de l'artifice et les pleins pouvoirs de la culture. Les prêtres sous toutes leurs formes, pas seulement les cléricaux catholiques, jettent l'anathème sur l'artifice : toujours ils refusent le maquillage, le souci des parures et des vêtements associés par eux au luxe, à la volupté et à la décadence. Les sociétés idéales laïques, les cités célestes chrétiennes, les totalitarismes austères, les républiques vertueuses n'aiment pas la volonté de transfigurer les besoins naturels, la sexualité par exemple, en occasions culturelles ou cultuelles, ainsi l'érotisme. Tous se retrouvent dans la condamnation du souci de soi et refusent l'inscription de la sexualité dans la logique d'une esthétisation ludique, joyeuse, théâtrale et solaire.

Or les objets récurrents du système érotique expriment la quintessence de la civilisation, la pointe aiguë de leur raffinement. Les grandes cultures orientales, *via* les traités, les gravures, les onguents, les parfums, les tissus, les olisbos en matières précieuses, les techniques corporelles, les enseignements transmis par les femmes, rendent possible la stylisation de cette partie intime de l'existence. Depuis l'érotique courtoise, l'Occident a renoncé à la formulation et à l'exercice d'un code amoureux à destination de corps réconciliés avec eux-mêmes. Les contrats hédonistes permettent d'expérimenter tout ce qui, dans un autre temps, pourtant loin d'être aboli, ressortissait à la psychopathologie sexuelle : voilà une généalogie possible pour une érotique solaire.

Les bas, les porte-jarretelles, les talons aiguilles fonctionnent en repères classiques fustigés par les

moralisateurs qui réduisent la sexualité aux fonctions de reproduction ou d'hygiène physique et mentale. Les amateurs exclusifs de nudité sommaire s'installent au degré zéro de l'érotisme, aux confins de la sexualité la plus primitive et la plus impérieuse, là où les agencements corporels humains ressemblent à s'y méprendre à ceux des mammifères silencieux. La condamnation morale s'élargit parfois et associe de temps en temps dans un même combat les liges de vertu et le féminisme le plus borné qui assimile cet érotisme au monde de la prostitution, de l'esclavagisme et de la soumission des femmes aux caprices des hommes, bien évidemment pervers et dominateurs, phalocrates et misogynes.

Or il en va de ces jeux amoureux comme de contrats dans lesquels la mise en scène joyeuse relie en complices deux individus, ou plus, selon des règles fixées au départ, consenties, mais négociables ou renégociables à chaque instant. La jouissance de soi et des autres passe par une parole échangée et fondatrice du degré maximal d'artifice : à la base, ces objets excitants, au sommet, ce verbe fascinant, entre deux, toute la gamme des possibles solaires, des combinaisons pensables et contractuelles. Le monde de Gilles Berquet excelle dans la douceur de contrats aux signatures et paraphes de sueur et de liqueurs intimes. Sa façon d'exacerber l'érotisme et le corps des femmes renvoie au spectacle d'une jouissance sculptée à deux, à la manière d'une pierre précieuse, ou à la façon dont le musicien cisèle le temps.

L'artifice vestimentaire conduit à une dimension supérieure si l'on s'intéresse à la question de ce que peut le corps, de ce qu'il peut subir, supporter, de ce qu'on peut lui faire, *avec son consentement*. Et qui douterait que le geste du photographe peut, dans le huis clos du studio où se théâtralisent les mises en scène, procéder d'autre chose que d'un contrat dans lequel deux voluptés se prêtent, se donnent, s'offrent et s'échangent ? D'où les objets qui permettent de contraindre la taille, de contenir une forme, de maintenir un muscle, de lisser un volume dans le fourreau d'un artifice de soie, de cuir, de dentelle ou de latex.

Ligatures, liens, laçages, serrages permettent chaque fois d'effectuer des variations sur le thème de la liaison. Liaison dangereuse, liaison amoureuse, liaison difficile, liaison fatale, vieille liaison. On oublie souvent l'étymologie qui rappelle... la façon de s'habiller. En fait, le terme renvoie à l'assemblage, à la jonction, à l'union, il suppose la réduction de la diversité des éléments pour réaliser une composition onctueuse, il rappelle le principe de cohérence et de conséquence dans un raisonnement, une argumentation, il s'apparente à la connexion, à la relation entre plusieurs instances, des lieux, des espaces, des sons, des signes, des forces, mais aussi des individus.

Toute intersubjectivité suppose un mode de liaison qui sait possibles la déliaison, le fait de se défaire d'un lien et de recouvrer sa liberté. En liant des cordes et des ficelles, on noue des relations, en serrant un sein, en comprimant un ventre, en entortillant un corps, on affirme sa volonté de contenir dans des liens de désir, de plaisir ou d'amour. Le jeu des cordes et des courroies, des sangles et des ceintures, des garrots et des enchaînements suppose de l'attachement, de la relation et un contrat qui lie deux volontés bien décidées à écrire ensemble une page de leur histoire sensuelle et érotique, puis existentielle et métaphysique.

Par ailleurs, l'usage synallagmatique de ce fil dessine un autre corps, il met au jour de nouvelles formes, il génère une géographie nouvelle du corps de l'autre : des creux, des bosses, des entailles et des turgescences, des parties exsangues, d'autres gorgées de sang, certaines semblent quittées par la vie, d'autres la concentrent comme le jus d'un fruit bien mûr menaçant le débordement, l'écoulement ou le liquide répandu. Cette variété d'écriture dans la chair, la graisse, le muscle du corps de l'autre

permet un palimpseste, une cartographie, un dessin, une sculpture. En serré dans des liens, empaqueté comme un cadeau, ficelé, le volume de l'autre connaît dans sa chair la matérialisation de toute liaison contraignante et génératrice de possibilités changeantes, mutilante et porteuse de combinaisons multiples. Ce jeu à deux formule l'hypothèse d'une éthique ludique et d'une esthétique volontariste à même de poser les bases d'une érotique enfin contractuelle et solaire.

De même, le marquage du corps autorise la mise en évidence d'une partie de sa chair, d'un fragment qu'on veut souligner, d'un morceau qu'on souhaite isoler. Le piercing, le maquillage, le tatouage rendent possible l'exacerbation de soi dans le détail : détail d'un ongle peint, dessiné, découpé, rehaussé de couleur, de lumière et d'efficacité griffue, détail d'un œil aux contours noircis pour mieux faire ressortir une pupille de prédateur, un iris aux couleurs sublimées, détail des lèvres, d'une bouche, de son dessin souligné, surligné par un trait ou un onguent rouges, détail d'un ventre sur lequel glisse, souple, le tatouage d'un serpent en route vers un sexe, détail d'un sein percé par un anneau pour une alliance nouvelle avec ses formes et ses volumes, détail, enfin, d'un pubis rasé dont la nudité magnifie le triomphe de la volonté sur la toison embroussaillée et naturelle.

Enfin, ce que peut le corps nu, travesti, lié, tatoué, percé, dessiné, peint, épilé, et photographié, donc écrit, c'est aussi l'ondinisme. Le terme ne se trouve pas dans les dictionnaires classiques. Vide entre le mollusque ondin et l'ondolement des curés de campagne, pas d'ondinisme. On le cherchera puis trouvera chez Piéron en 1951 : il qualifie les plaisirs liés à la miction. Cet artifice qui passe pour une perversion chez les tenants de la morale sexuelle - psychiatres, psychanalystes, prêtres, médecins, pour leur majeure partie - relève strictement de l'humain. En effet, aucun animal n'use de ce besoin naturel pour le transfigurer en plaisir culturel.

Grandes eaux ludiques, fontaines joyeuses, jets lubriques, l'aspersion d'urine autorise une nouvelle fois une variation sur le thème de l'artifice et du supplément d'âme ajouté au corps. Elle coule à la manière des ruisseaux et des cascades; elle jaillit telle une source lustrale pourvoyeuse d'une eau bénite des dieux de l'abondance, de l'expansion et de l'exubérance; elle trace des courbes dans l'air; elle grimpe, chute et forme des arabesques ; elle baptise le visage d'un homme, le sol d'une pièce ou le miroir réfléchissant le monde; elle inonde et bénit le théâtre païen des corps de femmes soumis à l'ordre d'Ondine, la divinité germanique des eaux.

Les images pieuses utiles à la constitution d'un genre de religion érotique se lisent avec d'autres catégories que celles dont usent habituellement les regardeurs soucieux moins de comprendre, de saisir et de voir que de juger, d'interposer leur morale entre ce qu'ils voient et leur avis sur les choses vues. Certes, le prêtre a longtemps tenu le rôle principal, et lui seul. Depuis le triomphe officiel du christianisme en dogme d'Etat et en idéologie majoritaire, l'usage érotique du corps vaut péché cardinal - de la gourmandise à la luxure. Le relais, bien souvent, est pris par les thérapeutes imbibés de psychanalyse consumériste, américanisés dans leurs pratiques et heureux de reprendre le flambeau moralisateur lucratif abandonné par le clergé réduit à la portion congrue.

D'où le triomphe des sexologues et autres médecins de l'âme qui inventent le sadisme et le masochisme pour rendre compte de pratiques naturelles en les jugeant, en les condamnant. Les deux termes naissent au XIX^e siècle, à l'époque où l'on codifie à tour de bras, du Code Napoléon à la gastronomie en passant par l'urbanisme, la politique et tous les secteurs de la vie privée ou publique. Qui est sadique ? Celui qui jouit de la souffrance infligée à autrui. Et masochiste? L'individu jubilant de celle qu'il se donne. Dans les deux cas, on pense en termes de perversion, de maladie à soigner, soit

par l'hypnose chez Krafft-Ebing, soit par l'analyse classique sur divan chez les héritiers cupides de Freud.

Certes, les catégories sont utiles pour comprendre certains comportements manifestes mais d'autant plus dangereuses qu'elles sont rarement vues et lues comme des signes indicatifs de forces jamais à l'œuvre de manière pure, au sens chimique du terme, chez un individu. Personne n'est un sadique absolu, ni un masochiste complet, mais nous sommes tous habités par des forces sadiques et des puissances masochistes, en proportions variables dans le temps, les moments et les circonstances. Pareillement avec les pulsions de vie et les pulsions de mort. Le retournement de la pulsion négatrice contre soi, ou son usage contre autrui, ne posent aucun problème dans l'absolu, mais relativement. Entre soi et soi, tout est possible puisqu'on est pour soi fin et moyens : si je veux m'infliger de la souffrance, jusques et y compris dans le suicide, rien ne peut s'intercaler entre moi et moi. Le problème se pose avec le tiers et seulement lui.

Si l'autre consent à mes fantasmes destructeurs, pas de problème non plus : vouloir se faire la victime d'un être, quelles qu'en soient les raisons, conscientes ou non, voilà qui ne saurait être interdit. Par quelle instance, d'ailleurs? L'Etat, l'Eglise s'en arrogent le droit, certes, mais si l'on ne sacrifie pas à ces monstres froids ? En revanche, loin de la morale moralisatrice qui transforme les concepts issus de Sade et Masoch en forces négatives systématiquement, il s'agit d'en décréter la négativité si et seulement si le contrat n'a pas eu lieu. Le sadisme et le masochisme altruistes - j'ose les oxymores pour les significations nouvelles induites - procèdent d'une éthique que le dernier Michel Foucault disait de la douceur. En ignorant les prêtres et les médecins, ces pulsions peuvent même entrer dans la rédaction d'une nouvelle éthique sexuée et autoriser la constitution d'un nouvel érotisme.

Les analyses de Deleuze permettent, en inversant la vapeur conceptuelle sur ces deux termes, de saisir ce qui s'associe au sadisme et au masochisme : du côté des valeurs du Marquis, la négation active de la mère et l'inflation du père installé au-dessus des lois, l'anti-esthétisme, le sens institutionnel, le surmoi et l'identification, l'apathie et l'ironie; du côté des signes associés à l'écrivain autrichien, la dénégation de la mère, l'assimilation du père, l'esthétisme, le contractuel, le moi et l'idéalisation, le froid et l'humour. Et puis, la *Présentation de Sacher-Masoch* s'interroge sur le masochisme propre au sadique tout autant que sur le sadisme propre au masochiste. De quoi fonder la thèse des forces actives de manière impure, mélangées et difficilement repérables dans un moment identifiable.

Le travail photographique et philosophique de Gilles Berquet incarne la thèse des douceurs contractuelles de ces forces sadiques et masochistes, puis de la possibilité, voire de la nécessité, de construire une nouvelle érotique à l'aide de ces deux leviers puissants et magnifiques. Qui est sadique dans les photographies signées de son nom ? Celui qui met en scène - en Cène ? L'assistant ? Le photographe qui invite à cette théâtralisation ? Ou le regardeur que nous sommes, l'œil rivé au cliché ? De même, où est le masochiste ? Dans la peau de qui regarde l'icône, ou chez le sujet, le modèle qui consent aux poses, aux jeux, aux figures imposées, chez celui qui accepte de faire de son corps le lieu d'inscription d'un fantasme photographique voyeur autant qu'exhibitionniste ? Ces deux catégories, elles aussi, mériteraient une relecture hors grille morale : jouir de regarder, d'être vu, jouir de voir, d'être perçu, aperçu. Qui souffre ? Y a-t-il même souffrance ?

Autre chose que la souffrance, vraisemblablement. En l'occurrence, l'antique démarche cathartique superbement décrite par Aristote dans sa *Poétique* : on use de l'art, le théâtre à son époque, mais la photographie tout aussi bien aujourd'hui, pour mettre à distance, transformer en spectacle des forces qui, sinon, nous débordent et nous emportent. En fabriquant des icônes, des images, en construisant des

clichés, en proposant des figures, des épreuves - aux deux sens du terme -, en balançant le regardeur entre la terreur et la pitié, ces deux machines de guerre en mouvement dans la catharsis, Gilles Berquet pose les bases imagées d'une éthique débouchant sur une érotique, voire l'inverse.

Par-delà le bien et le mal, en invitant à user du principe de plaisir pour informer le principe de réalité, en sollicitant, sans les condamner *a priori*, les forces sadiques et masochistes pour les passer au crible contractuel, puis y recourir dans une logique positive - bâtir une intersubjectivité solaire -, en célébrant le corps artificialisé qui sublime les nécessités naturelles en techniques corporelles, en indexant le cultuel païen sur du culturel hédoniste, en invitant à ajouter puissamment au signe bestial primaire le coefficient cérébral secondaire, les œuvres de Gilles Berquet mettent nettement à distance la barbarie et la sauvagerie du monde. Avec lui, l'érotique génère une éthique, et les deux puissances se nourrissent mutuellement.

Qu'advienne l'heure où s'inversera la proposition, chrétienne dans le fond, bien que formulée par Bataille, d'un érotisme défini comme approbation de la vie jusque dans la mort car il est, à l'inverse, approbation de la mort jusque dans la vie. L'éthique jubilatoire, l'érotique solaire et l'esthétique ludique s'écrivent avec des ongles rouges et des corsets noirs, des bas de soie et des talons aiguilles, des vêtements de cuir et des guêpières en dentelle, des fouets serpentins et des maquillages ravageurs, elles se forment avec la douceur du contrat et la parole échangée, le signe conclu et le pacte renouvelé, elles se concrétisent dans des proximités intimes et des libérations d'énergies souterraines, lointaines, pliées depuis l'éternité dans nos âmes ainsi libérées. Loin du mariage, de la fidélité, de la monogamie, de la procréation, de la cohabitation, cette éthique amoureuse pour tous les sexes et toutes les combinaisons possibles, pourvu qu'elles soient volontaires, installe l'Autre au centre du souci - le corps de l'Autre et l'âme qui l'enveloppe.

CÉLÉBRATION D'UN INGÉNIEUX HIDALGO

Au moment où le Greco peint ses longues figures, ses grands corps étirés, ses charpentes humaines en élongation, Cervantès invente Don Quichotte, le chevalier à la triste figure que je reconnaîtrais volontiers physiquement dans le portrait du saint Bernardo exposé à Tolède. Les plis, les drapés, les allongements, les longueurs infinies de corps écartelés entre le sol qui les retient et le ciel auquel ils aspirent conviennent au compagnon de Sancho Pança. En même temps, Rubens peint les filles de Leucippe, les amazones, Diane, Marie de Médicis, Hélène Fourment, et autres chairs féminines adipeuses, pleines, voluptueuses, sensuelles, blanches, dans lesquelles je ne peux m'empêcher de chercher des visages, des poitrines, des fesses ou des ventres pour Zerline, Elvire, Donna Anna et les mille et trois conquêtes de Don Juan. Car, dans les premières années du Grand Siècle, le Quichotte et le Convive de pierre hantent l'Espagne en même temps que le Greco et Rubens....

Etonnantes proximités : la naissance de Don Quichotte de la Manche et celle de Don Juan Tenorio dans cette Espagne catholique, de sang et d'encens. D'un côté les railleries à l'endroit d'un monde en passe de s'effondrer, de l'autre, la naissance d'un univers tout entier cynique et destiné, malheureusement, à de belles heures. Et, à l'articulation même de cette révolution, on constate la naissance de Baltasar Gracián, le théoricien du baroque esquissé dans ces deux individualités lisibles en avers et revers de la même pièce : Don Quichotte, excroissance froissée d'une conception du monde devenue caduque, Don Juan, bourgeon amer d'un univers naissant.

L'époque abonde en personnages de rupture : Kepler et Galilée, inventeurs de l'univers infini, fossoyeurs du monde clos, Harvey, découvreur de l'autonomie cardiaque et de la folie du sang circulaire, Descartes, promoteur de l'individu séparé, opposé à la nature et appelé à une odyssée merveilleuse, bien qu'angoissante, Agrippa d'Aubigné, poète de la déchirure fatale du monde chrétien et des flots de sang en baptême tragique de l'amour du prochain, Gesualdo, assassin d'une femme aimée et compositeur d'une musique fiévreuse et dérangeante, inouïe et visionnaire. A l'orée du XVII^e siècle, le bûcher de Giordano Bruno témoigne, on fabrique la modernité avec ardeur, violence et ferveur.

A ces deux figures réactives et actives de la modernité correspondent singulièrement deux serviteurs tout aussi célèbres : Sancho et Leporello. Dans l'opéra de Jules Massenet, Sancho tremble comme un lièvre - sait-il qu'en italien, le nom du valet de Don Juan signifie le petit lièvre, le couard? Les psychanalystes glosent à l'envi sur ces créatures doubles embrigadées pour signifier vaguement une homosexualité latente, une virilité défaillante ou un talent manifeste pour le fiasco. Le séducteur impuissant, aimant trop sa maman, obsédé par la mort symbolique de son papa, l'idéaliste impénitent, lâché par son ça et travaillé par un surmoi maniaque : des clés pour saisir la nature fantasque de ces deux acteurs de la raison intempestive ? Car Don Quichotte, que s'est réapproprié Miguel de Unamuno dans *Le Sentiment tragique de la vie* exprime la valeur chevaleresque, la permanence de l'idéal catholique, la constance identitaire hispanique pendant que Don Juan, réactivé par Kierkegaard dans *L'Alternative*, incarne la protestation de la sensualité lancée contre les exigences éthiques chrétiennes

à la manière d'un étendard pour l'éros impérieux. Deux frères ennemis, deux parties d'un même androgyne.

Don Quichotte représente les valeurs transmises pendant des siècles par l'idéal aristocratique : la générosité, l'élégance, la courtoisie, l'abnégation, le service, le désintéressement. Son engagement au côté de la veuve et de l'orphelin entraîne les rires en cascade des témoins modernes : cette éthique reléguée attire sur elle le ridicule et la plaisanterie. Cervantès moque ce monde effondré et investit son couple mythique d'une charge pénible en lui demandant d'illustrer l'ineptie d'une vie indexée sur des principes passés de mode. Le cavalier de Rossinante ne cesse de se montrer ridicule, navrant, lamentable, vain, risible, en retard d'une révolution éthique. Sancho subit la risée provoquée par son maître partout où il transporte sa carcasse dégingandée.

Pendant ce temps, Don Juan incarne et illustre la modernité triomphante : le cynisme, l'égoïsme, l'immoralité, l'impudence, l'effronterie payante, la grossièreté. Sa détermination à ne reconnaître ni foi ni loi, ni Dieu ni maître, ni Bien ni Mal, ni Vrai ni Faux, le nimbe d'une odeur de soufre, puis génère la crainte et les tremblements chez ceux qui croisent son chemin à un moment ou à un autre de son périple féodal. Parmi de nombreux artistes fascinés, Molière et Mozart célèbrent cette figure solipsiste, autiste et cruelle. Dans ce personnage conceptuel, les siècles suivants puisent abondamment pour construire leurs acteurs de prédilection : le menteur, le fourbe, le traître, le parjure, l'imposteur, le perfide, le renégat - ces ombres fâcheusement gouvernantes de notre quotidien.

Hier, Don Quichotte solaire et désespéré s'engageait jusqu'à l'ivresse dans des combats sûrs, fondés moralement, mais perdus d'avance; aujourd'hui, Don Juan, nocturne et arrogant, s'engueule dans des causes nauséabondes, mais dispose des moyens pour s'imposer, puis triompher. La pulsion de vie contrariée par le réel, entravée par lui, contre la pulsion de mort le saturant, excitée par lui - voilà le destin de ces deux chevaliers de l'absolu. Sancho et Leporello assistent à ces combats de Titans, l'un a perdu d'avance, l'autre gagne, quoi qu'il en soit. Réduits à la position du valet, contraints au statut de spectateurs, ces deux-là voient leur maître pour l'un, sombrer avec le monde qui l'a porté, pour l'autre, émerger d'un univers appelé à de longues et brutales variations. Dans les deux cas, de la mélancolie, de la tristesse, de l'incompréhension, sinon du désespoir. Don Quichotte meurt d'avoir trop aimé, Don Juan de n'avoir pas aimé du tout. Deux types de malédiction.

La matrice de ces deux emblèmes ? La Révolution française, l'amoindrissement du christianisme et sa destruction par la raison classique. Quand Louis XVI perd la tête dans un panier de sciure, toutes les valeurs de l'aristocratie s'évaporent, nulles et non avenues, y compris les bonnes - le sens de l'honneur, le goût de la vertu, l'idéal transcendant, la détermination existentielle, la passion pour la vie. Don Quichotte représente la caricature de l'homme empêtré dans les valeurs périmées, il se trompe d'époque et attire sur lui les quolibets des passionnés de l'instinct grégaire, prompts à épouser toutes les nouvelles causes, à sacrifier aux idoles du moment et de la mode. A cheminer sur sa vieille rosse efflanquée, armé de sa lance ridicule, coiffé d'un heaume de carton, assisté par un Sancho encombré par un embonpoint malvenu, il se réclame aux yeux de la plupart, d'un code démodé, recouvert de poussière.

L'amour selon Don Quichotte ? Une passion qui dévore une vie entière, qui oblige et crée des devoirs avant de donner des droits, une chance pour prouver sa valeur et sa grandeur, sa détermination et sa flamme désintéressée, une épreuve destinée à montrer qu'on aime d'abord l'âme de l'autre, cette énergie qui enveloppe son corps et transcende sa chair. Rêve de chevalier digne des romans courtois, disent les modernes, fictions pour les naïfs encore persuadés que Chrétien de Troyes ou Bernard de Ventadour légifèrent sur ce terrain, fantôme de décalé, oublieux de son siècle, de son temps, de ses

mœurs. Peu importe - l'expression pourrait d'ailleurs constituer la devise du chevalier à l'idéal caduc.

Don Juan rit sous cape, ou plus sûrement, il éclate de rire franchement. L'amour? Une invention, des sornettes. Dulcinée ? Comme l'Héloïse d'Abélard, la Béatrice de Dante, la Laure de Pétrarque, la Caroline d'Auguste Comte, des allégories fabuleuses, des inventions grotesques, des billevesées pour le plus grand nombre, tout juste bonnes à amuser la galerie des sots et des demeurés. Don Juan ment, trompe, séduit, ravit : il tue, sort les femmes des couvents, arrache telle ou telle jeunesse à ses promesses de mariage, promet des épousailles sachant qu'il ne tiendra pas, il provoque Dieu, se comporte en amateur de sacrilège, il viole, il abuse, il méprise son père, corrompt, piétine toutes les valeurs. Et triomphe. Le XX^e siècle est celui de cet homme, quand Don Quichotte illustre sans coup férir la résistance à la vilénie, et ce dans toutes les époques. Son combat coïncide avec celui des résistants à l'heure du temps.

Mêmes remarques pour les autres vertus défendues par Don Quichotte : ainsi de la générosité, de la courtoisie, de l'élégance morale, du sens de la parole donnée. Les pérégrinations de l'hidalgo montrent sa volonté permanente de cheminer aux côtés du devoir, et non du droit. L'homme de la Manche ne veut pas obtenir, ramasser, thésauriser, profiter des avantages du moment et de la situation : noblesse oblige, la grandeur consiste, pour lui, à se mettre au service - en l'occurrence, des plus humbles, des pauvres, des démunis, des sans-grade, des gueux, des miséreux. Faut-il le payer de méchancetés d'ingrats hier bénéficiaires des largesses? Peu importe. Don Quichotte ne veut pas voir, il ne voit pas. Sa vertu? L'incapacité à repérer le mal là où et quand il sévit. Naïveté, disent les médiocres.

Pendant ce temps, Don Juan parle, il entortille ses interlocuteurs avec du verbe, de la monnaie sans valeur, des assignats démonétisés : les femmes, toutes les femmes, les maris, les époux, les amants, bien sûr, son serviteur, qui n'y échappe pas, ses créanciers, son père, les paysans croisés sur sa route, les frères de ses victimes, les pères. *Words, words, words*. A quoi sert le langage pour cet homme pitoyable? Prioritairement, à trahir, à obtenir des autres ce que l'on veut obsessionnellement leur extorquer : une confiance, vite jetée aux orties, un abandon, rapidement ridiculisé, méprisé, un don, aussitôt maltraité. Une promesse faite à Dulcinée? Voilà bien une étrange façon de procéder avec les femmes... En la matière, Don Juan, lui, manie le fouet, la gifle et le sarcasme.

Bien évidemment, ces personnages conceptuels jouent deux rôles qui destinent Don Quichotte à subir perpétuellement en victime et forcent Don Juan à triompher sans cesse en prédateur. Le monde se rit des hérauts de la vertu, des défenseurs de la loi éthique, des chevaliers de la morale et de la parole donnée, il célèbre les oiseaux de proie, les animaux qui tuent d'un geste sûr et sans appel, les chiens qui mordent sans distinction le malheureux qui trahit le moindre signe de faiblesse ou de fatigue. Que faire, en effet, dans un univers dévolu à la rentabilité, à l'efficacité, au résultat, d'un individu qui combat des moulins à vent, prend des cochons noirs et des moutons blancs pour de dangereux bandits, se compisse et conchie de maladresse derrière une haie, attire sur lui tous les brigands des régions où il cherche une paille et du foin pour sa monture ? Rien, rien d'utile pour le monde comme il va.

Avec les audaces immorales de Don Juan, on fabrique en revanche des capitaines d'industrie et des guerriers sanguinaires, on sculpte dans le marbre des princes, des rois et des chefs d'Etat, on instruit les maîtres des forges et les auxiliaires du despote, on légitime les gens de pouvoir et leurs valets, on bénit leurs supplétifs, on baptise leurs collaborateurs, on adoube leurs exécuteurs des basses œuvres. Là où Don Quichotte avance paré des vertus de l'Idéal, Don Juan défile avec les oriflammes de la compromission.

Jusque dans leurs fins, les deux hommes s'opposent et installent dos à dos leurs modes d'existence :

Don Juan sombre dans les Enfers, emporté par la main ferme d'un Commandeur démiurge annonçant une colère divine plus puissante encore. Derrière lui, il laisse des victimes et de la haine, du mépris, des blessures, aucun ami, aucune personne capable pour lui d'un peu d'amour, d'un semblant d'affection. On se réjouit de sa disparition. Leporello, chez Da Ponte et Mozart, se met en quête d'un meilleur patron. A l'inverse, Sancho ne quitte pas le chevet de son maître, fiévreux plusieurs jours avant son trépas, ses amis tâchent de le distraire, lui racontent un futur joyeux, sa nièce et sa gouvernante pleurent sans retenue. Une fois mort, on lui écrit des épitaphes. Après lui, les gens se découvrent meilleurs de l'avoir rencontré.

Le cynique prédateur meurt en n'ayant jamais donné, se contentant de prendre avec violence et brutalité - il n'a rien reçu non plus; le condottiere inactuel trépassé entouré d'une affection sans cesse retournée par les anciens bénéficiaires de la sienne. Vieilles vertus aristocratiques contre nouvelle éthique bourgeoise : les vainqueurs de ce combat paradent en toute impunité et depuis longtemps. Ces gueux triomphent en quantité, ils guident et mènent le monde, lui donnent ses formes et ses allures. Les mots donjuanisme et donquichottisme voient le jour ensemble, aux premières heures de la révolution industrielle, comme un signe de la possibilité, au milieu même de l'avilissement généralisé, de préférer les combats droits, même perdus d'avance, aux guerres torves, gagnées de toute façon.

PETITE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA RAISON SUSPENDUE

Je romps ici le vœu que je m'étais fait de ne plus jamais écrire sur les questions de gastronomie. La publication du *Ventre des philosophes*, de *La Raison gourmande* et des *Formes du temps* m'ouvraient les portes d'une prison dorée à laquelle je n'ai pas voulu consentir : celle du philosophe spécialisé dans les choses de la table et du vin. Rien de plus facile que d'embrigader Spinoza ou Leibniz pour donner bonne conscience aux monomaniaques de la gastronomie en leur laissant croire à peu de frais - sinon les frais de bouche - que frottés au vernis de la monade leibnizienne ou des simulacres épicuriens, ils pouvaient avaler leur Dom Pérignon et engloutir leurs volailles à la mangue en toute bonne conscience.

Avec ces trois ouvrages, je souhaitais montrer ironiquement et ludiquement - deux péchés mortels dans la profession philosophante - la possibilité de lutter radicalement contre Platon et le platonisme en montrant que la production d'idées n'est pas affaire d'un commerce éthéré entre un esprit et le monde des concepts, mais une logique autobiographique, corporelle et existentielle. Le corps pense comme il mange et vit, il crée des visions du monde à partir d'une chair contr'angélique affamée et assoiffée. Prenant Feuerbach au mot, j'ai voulu montrer qu'un philosophe pense comme il mange et *vice versa*.

On ne vit pas la thèse pour mieux se polariser sur les exemples : les saucisses de l'Antéchrist, les crustacés géants poursuivant Jean-Paul Sartre, les petits pâtés pivotaux de Fourier, le saucisson cuit à l'eau de Cologne de Marinetti, la passion lactée de Rousseau, le poulpe cru et le cannibalisme de Diogène, etc. Si je voulais bien faire l'économie du philosophe en moi, on me proposait d'occuper un créneau où je ne gêrais personne : les philosophes ne voyant pas dans la cuisine un prétendant gênant, les journalistes disposant d'un pantin de référence pour leurs verbigérations médiatiques, les chroniqueurs gastronomiques flattés de conversations dans lesquelles s'entrelardent citations de la *Critique de la faculté de juger* dans une dégustation de grands crus classés et références à Pascal en compagnie d'une tête de veau.

Si d'aventure j'avais consenti à occuper ces marges de la philosophie sans roi, j'aurais eu mon rond de serviette chez tous les restaurateurs étoilés, un sésame d'inspecteur au Guide Michelin, une chronique dans la presse spécialisée, donc une cave grassement constituée par les propriétaires évidemment désintéressés, des sollicitations sans arrière-pensées du petit monde de la cuisine et des vins de France. Et une surcharge pondérale augmentant dans l'inverse proportion de mon crédit dans le petit monde philosophique.

La proposition d'une rémunération monstrueuse - plusieurs mois de salaire de mon poste de professeur de philosophie à l'époque - pour animer un séminaire sur le goût à destination des cadres d'une multinationale d'agroalimentaire fit déborder le vase. Je refusai le pactole et décidai sur-le-champ de ne plus jamais écrire sur ces questions. La cuisine et les vins constitueraient donc désormais mon quotidien à mes fourneaux et dans ma cave, mais plus jamais sur le terrain de l'écriture.

Aujourd'hui je romps ce vœu. Non pour le plaisir de la transgression ou la jubilation du parjure - un sport national -, mais parce que la table de Ferran Adrià à *El Bulli* en Catalogne passe pour être la plus grande du monde et que je ne suis pas loin de le croire. Dans ce lieu se concentre (disons-le dans des termes hégéliens, la rupture du vœu justifie toutes les audaces !) l'Esprit du Monde. En l'occurrence l'Esprit du Monde gastronomique. Majuscules obligatoires...

Le coup d'Etat culinaire de Ferran Adrià marque une révolution et signe l'avènement d'un monde nouveau dans les cuisines. Comme toujours dans les changements de régime, il porte donc un coup fatal au vieux monde, des héritiers qui, depuis plus de trente ans, effectuent inlassablement les gammes à leur piano avec pour seul matériau l'héritage de la Nouvelle Cuisine. Avec Ferran Adrià, plus rien ne sera comme avant dans les cuisines haut de gamme de la planète, mais aussi, plus tard, un jour, dans les assiettes du quidam.

Comme toute révolution digne de ce nom, l'événement conserve et dépasse l'ancien temps *structuraliste* de la Nouvelle Cuisine. Ce soulèvement des années soixante-dix abolissait la cuisine bourgeoise qui était *trop* : trop d'aliments, trop de cuissons, trop de sauces, trop d'enrobages, trop de nappages, trop de croûtes, trop de matières grasses, trop de plats, trop d'apprêts, trop de calories, trop de décorations.

La Nouvelle Cuisine célèbre - comme Lacan dans ses *Ecrits*, Deleuze via *Mille plateaux*, Foucault avec *Les Mots et les choses*, ou le Derrida *De la grammatologie* - les structures, les déterritorialisations, les agencements. Elle ne se soucie pas de tel ou tel objet, mais de ce qui advient entre eux : la sémiotique des codes nouveaux, les plans d'immanence, les dispositifs du signifié.

Tout pour le concept; célébration de l'idée; religion du signe et du sens : dès lors, et en conséquence, oubli dommageable de la chair... Cette cuisine de l'œil tient le corps en respect. Tout à ses constructions dans l'assiette, elle oublie souvent l'incarnation. Cet hédonisme purement cérébral cuit rose à l'arête un éternel plat platonicien.

Ce moment fut cardinal car il révéla un monde entier avec ses nouvelles possibilités gastronomiques. A la manière dont le *ready-made* ouvre des variations esthétiques à l'infini, la Nouvelle Cuisine installe la gastronomie dans la cour des arts contemporains, là où les productions de l'éphémère voisinent avec le happening, les installations, les performances. Or pour mériter Duchamp soyons-lui fidèle, non pas en le copiant *ad nauseam*, mais en dépassant les vieux mondes, même s'ils sont construits en son nom ou à l'ombre de sa statue.

Ferran Adrià conserve et dépasse la Nouvelle Cuisine française. Sa révolution s'effectue sur le mode de la dialectique hégélienne : on s'appuie sur le passé, on s'en sert, on lui donne donc une dignité, car sans lui rien n'est possible, mais pour s'en défaire et s'en libérer, en point d'appui. La cuisine d'*El Bulli* révolutionne car elle signe le retour du refoulé de la cuisine des années soixante-dix : la totalité du corps, ses potentialités sensuelles, sa capacité aux perceptions inédites, ses richesses charnelles, ses franches jublations et ses voluptés émotives.

Elle ne vise pas tant le cerveau, l'opération de l'esprit, la satisfaction d'une chair mutilée réduite à son cortex, mais l'homme neuronal happé par la bouche et non plus séduit par l'œil. Quand les anciens modernes restent classiques par la priorité donnée à la vision, au dispositif plastique composé dans l'assiette - la Nouvelle Cuisine est souvent sans odeurs et ses saveurs plus expérimentales que

réellement ravissantes (au sens étymologique) -, Ferran Adrià laisse l'œil dans l'expectative, ne lui donne pas de rôle éminent. En revanche, il adoube les lèvres, les dents, la bouche, la langue, le palais, les papilles, les muqueuses en voie d'accès au reste du corps, à sa totalité. Avec lui, le cerveau n'est pas la fin du goût mais son moyen.

Avant de montrer que la cuisine de Ferran Adrià réalise une cuisine de déconstruction, prenons des précautions avec ce mot chargé de poudre jusqu'à la gueule. La corporation philosophique l'associe à Jacques Derrida, son promoteur planétaire. Comme bien souvent, on réduit la totalité d'une œuvre et la somme de toutes les publications à un mot pratique pour simplifier. On économise la lecture des livres en parlant à tort et à travers de *déconstruction* sans connaître vraiment la signification du concept. Ajoutons à cela que le philosophe lui-même augmenta parfois la confusion en affirmant au détour d'une conversation ne pas toujours savoir ce que recouvrait ce mot...

Depuis la mort de Derrida, telle ou telle veuve abusive issue du sérail déconstructif s'arroge le droit de crier au vol d'un concept qui ne lui appartient pas si d'aventure on utilise le mot sans demander sa permission, son onction. A l'intention de ces monomaniaques de la parole du maître, j'invite ces dévots à ouvrir d'autres ouvrages que les nouveaux testaments derridiens, notamment des dictionnaires de la langue française, afin d'élargir leur vocabulaire et par là même d'agrandir un tant soit peu leur perception du monde (y compris philosophique).

Ainsi Littré. Dès 1877 *déconstruction* s'y trouve et signifie : « Action de déconstruire ». Voyons donc plus loin *déconstruire* : « Désassembler les parties d'un tout ». L'auteur ajoute dans une note que le terme existe dans la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*. Plus loin on lit à *déconstruit* : « Dont la forme, la construction est changée ». Alain Rey ajoute dans son *Dictionnaire historique de la langue française* que *déconstruire* date de 1798 et *déconstruction* de 1845. Volney pouvait donc utiliser le premier mot, Maine de Biran le second... Derrida, et pour cause, les deux.

Derrida oublie de préciser que ce terme relève du vocabulaire de la langue française. Il affirme avoir forgé ce néologisme - qui n'en est donc pas un - pour tâcher de traduire en français le *destruktion* - chapitre six de *Etre et temps* - de Martin Heidegger. Peu importe. Mais, à mes yeux, le dictionnaire fait plus volontiers la loi que le caprice. Et je tiens que l'utilisation de ce terme sans épithète plus précise pour le qualifier correspond au sens donné par Littré. A défaut, c'est bien plutôt aux thuriféraires de la secte d'ajouter la précision pour notifier son usage derridien. Car on ne peut avoir raison seul contre l'usage de la langue française.

Dès lors, la cuisine de Ferran Adrià peut être dite *déconstructive* sans qu'on cherche dans l'assiette confirmation et illustration des thèses et des thèmes du philosophe. Dans le laboratoire d'*El Bulli*, on déconstruit des saveurs, des textures, des couleurs, des allures, des temps. Et, me semble-t-il, Derrida a moins produit le souci de déconstruire que l'époque qui, lâchant une civilisation pour une autre tout en ignorant à quoi elle va ressembler, se retrouve souvent dans cette opération de l'esprit qui consiste à construire en déconstruisant, à échafauder en détruisant, à produire de la positivité avec le travail du négatif. Ferran Adrià active une dialectique qui le fait et qu'il fait : sa gastronomierévolutionne car elle obéit aux lois qui travaillent notre temps.

Cette gastronomie déconstructive détruit l'apparence, l'allure, le phénomène présenté dans l'assiette ;

elle apprend à se méfier de l'enveloppe et de la surface - grande leçon de sagesse... ; elle enseigne que la vérité de l'être se trouve dans son expérimentation qui suppose la rencontre avec l'objet, la relation directe d'un corps avec les concepts cuisinés offerts à la sagacité du mangeur. Affaire d'empirisme et non esthétique transcendante.

Ces dé-assemblages visent de nouveaux assemblages. La réduction de l'être à ses composants marque le premier temps d'une dialectique visant la re-composition et la sublimation au moyen d'artifices. Toute cuisine - tout érotisme - magnifie l'artifice, la quintessence de la culture. Reprocher au chef de pratiquer une cuisine de chimiste équivaut à lui dénier le droit même de cuisiner. Car depuis toujours la cuisine est alchimie mais aussi chimie. L'azote liquide, les machines postmodernes à produire des vapeurs d'athanor portent la marque du siècle : les mânes de Brillat-Savarin acquiescent au souvenir de l'*irrorateur* de la *Physiologie du goût*, instrument de sa confection destiné à parfumer les appartements !

Notre époque a fait son deuil des écoles, des communautés, des groupes et des réponses collectives. Elle ne croit plus aux solutions miracles imposées par des ligues. Tant mieux. Elle semble bien plutôt croire à des individus, aux trajets singuliers de subjectivités radieuses qui rencontrent le réel en face et s'y colletent avec en tête le vieux souci prométhéen d'un combat loyal avec l'inertie du monde. Ferran Adrià illustre le romantisme de cette situation nouvelle : un seul individu pétrissant la glaise du monde pour obéir à la force de son destin. D'où l'intérêt de répondre à cette question : où est le *style* de l'homme ?

Dans sa capacité sans précédent à effectuer des *variations sur le thème de l'éther*. Restons présocratiques, l'époque ne dissocie pas encore science et philosophie, poème et sagesse, art et vérité, mythe et raison, un genre de panthéisme règne encore dans le monde des idées. Pythagore parle de Nombre, Parménide nous entretient de la Sphère, Héraclite raconte le Fleuve, Démocrite célèbre les Atomes, Thalès affirme que tout est Eau. Au bord de la Méditerranée, Ferran Adrià semble un élève d'Anaximène pour qui l'air constitue le principe de toute chose.

L'air ou, mieux, l'éther. Non pas la substance volatile du pharmacien - encore que... - mais la matière immatérielle de l'être, la constitution invisible de l'âme construite avec une substance identique à celle du cosmos tout entier. L'éther des philosophes existe au-dessus du monde, au-delà, dans la zone des dieux accessible au seul entendement.

De l'âme et des dieux : l'éther règne en principe théologique pour les polythéistes. L'ontologie et la métaphysique constituent la théologie des dévots de la seule immanence. Choisir son élément, le vouloir impossible à saisir, toujours ailleurs, déjà parti, voilà redoublement de la difficulté du démiurge qu'est toujours le cuisinier.

Certaines cuisines parient sur l'eau, elles communient dans le bouilli, le trempé, le mouillé; d'autres sur le feu : elles grillent, braisent, rôtissent; ou bien sur la terre : elles vouent un culte au tellurique des viandes en sauces, des aliments compotés; pour l'instant celles qui tablent sur l'air proposent des variations sur les premières : elles cuisent à la vapeur. Nouvelles manières d'accommoder le bouilli. Rien ni personne n'a ouvert la voie à l'éther. Sinon Ferran Adrià.

Habituellement, la tradition nous y a contraint, notre rapport au monde subit la loi de la médiatisation par le regard. La chose vue, voilà l'être de la chose. Les autres sens arrivent ensuite pour confirmer les intuitions induites par les informations oculaires. On ignore la plupart du temps qu'avec l'image tout est joué. Qui sait que le goûteur de vin se contente la plupart du temps de réaliser la coïncidence avec les données fournies par son oeil, travaillées par sa mémoire et sa sagacité dans la perspective d'un jugement de goût?

Je vois du vin blanc, j'en extrais les esters en faisant tourner le liquide dans mon verre, je les capte, les sens, je confirme, jeterme mes lèvres, avale un peu et conclus *qu'il s'agit bien* d'un vin blanc. Doux ou sec, robe soutenue ou couleur légère, teinte de fruit ou chromatismes de fleurs, larmes grasses ou coulures vite évaporées - bien sûr, on n'a pas regardé l'étiquette... -, les listes mémorisées sur ce genre de vin défilent et bientôt j'émetts un avis. Bordeaux, bourgogne ou vin étranger, etc. Millésime, cépage, année... L'œil et le cerveau effectuent le travail en économisant le reste du corps.

Sait-on qu'en effectuant la dégustation dans un verre opacifié, le seul système gustatif en rétro-olfaction ne repère plus rien ? Qu'on ignore même en bouche s'il s'agit d'un blanc ou d'un rouge ? Qu'un yquem traité selon cette méthode semble, tourné et retourné dans sa voûte palatale, un vulgaire muscadet - j'en fis un jour l'expérience au Château? Qu'ainsi donc l'empire de l'œil, sens décrété noble une fois pour toutes par la tradition occidentale, est total.

Dès lors, on imagine la révolution opérée par un Ferran Adrià quand il déconstruit les allures; travaille à la disparition des textures visibles à l'œil nu; met le simulacre épicurien au défi de découler sensuellement du seul corps dont il procède. La vision ne renseigne pas sur ce que l'on va goûter. L'éther, invisible, se cache dans l'épicentre de la matière aérée, volatilisée, vaporisée. Il concentre la quintessence invisible, mais accessible aux cinq sens. A *El Bulli*, le mangeur n'est pas un cerveau qui se remémore mais une chair qui expérimente.

Si l'allure de l'aliment conditionne l'expérience qu'on en a, si les sens trompent parce qu'ils sont à la remorque de la vision supervisant l'ensemble, si la mémoire ne peut conditionner la conclusion, reste une situation existentielle réellement philosophique : le corps doit construire seul son jugement de goût après une confrontation radicale de sa mécanique subtile avec la préparation. Habituellement on dit : *je vois donc je sais*. Là : *je goûte, donc je suis*. Cogito gastronomique. Mieux : cogito phénoménologique.

La texture d'un aliment déconstruite, explosée, il reste la vérité de la sensation pure - de la pure sensation. Révolutionner le mode d'être habituel au monde de la chose, c'est surprendre le corps. La réalité de l'artefact ne se trouve pas dans ses simulacres visuels mais dans sa substance olfactive et gustative. Et quand celle-ci est taillée dans l'air, sculptée dans l'éther, emprisonnée dans le vent, le goûteur dispose de peu de temps pour en saisir la quintessence. L'éther travaillé par Ferran Adrià écrit dans le temps la suspension du temps expérimentée par le goûteur en goûtant. Nu, le corps est mis en demeure de subir les assauts voluptueux des émotions, sensations et perceptions. La cuisine du chef force à de douces violences expérimentales.

Exemple : nous sommes dans un lieu qui passe - et à juste titre - pour l'un des plus grands endroits du monde en matière de gastronomie. Première apparition sur la table : un bocal d'olives... Léger étonnement. Du moins les suppose-t-on venues d'un lieu magique, élevées, cueillies, traitées en

princesses antiques contemporaines d'Homère. Le fruit préféré de l'oliveraie d'Achille et d'Hector ?

Servie dans une petite cuiller, portée à la bouche, posée sur la langue et... stupéfaction élevée à la puissance mille : elle crève telle une bulle d'air, libère un baume parfumé, tapisse la bouche, coule vers la gorge, remplit la tête et l'âme d'un concentré d'oliveraie. On n'a rien vu venir, trompé par l'allure, vaincu par le simulacre, contraint par l'œil à pressentir un événement calibré. Rien sur la langue, aucun reste, pas l'ombre d'une trace, sinon l'éther des fragrances, le parfum quintessencié continuant à envahir le corps à la manière d'une mer inondant par capillarité l'ensemble de la plage bruissant quelques mètres en dessous du restaurant...

Déconstruite, déstructurée, démontée, l'olive n'a plus ni peau, ni noyau, ni consistance. Reconstituée autour de l'huile, probablement restaurée par un procédé chimique qui lui donne sa traditionnelle allure ovoïde, truffée de la quintessence oléagineuse de centaines de ses semblables élaborée par l'intelligence des hommes, l'artifice entre en scène, trompeur sous ses allures, *a priori* sans charme, *a posteriori* fleuron emblématique de l'art du chef.

Première leçon de l'éther : ne pas en croire ses yeux, faire confiance à toute sa chair. S'abandonner aux perceptions, consentir aux sensations, vouloir l'émotion, l'attendre, la solliciter, se laisser aller à l'expérimentation du monde. L'artifice ne leurre jamais autant que camouflé sous l'aspect du naturel. « Ceci n'est pas une olive », aurait pu dire, malicieux, Michel Foucault regardant par-dessus l'épaule de Magritte.

Le style de Ferran Adrià c'est donc cela : une grande cuisine inédite de l'éther. Précisons, affinons. Retenons également cette manière récurrente de pratiquer l'oxymore. On le sait, cette figure de rhétorique - une grande figure dialectique aussi - permet, par l'accouplement de deux mots apparemment contradictoires, de générer un signifié inattendu. Les brûlures de la neige, l'obscur clarté, se hâter lentement, la vertu du vice et autres constructions de ce type créent des sens nouveaux. Les vieux signifiants mélangés accouchent de chimères aux puissances inédites. Et en cuisine ?

Déjà, en soi, l'éther illustre la logique oxymorique : substance de l'antisubstance, matière de l'antimatière, consistance de l'inconsistant, il apparaît comme ce qui disparaît immédiatement, il se présente illico en absence prompte. Inattendu, à peine vu, déjà parti, il magnifie la pointe la plus aiguë de l'instant. Les Anciens l'imaginaient vaste, étendu, immense. Ferran Adrià le concentre et l'assigne à résidence dans ses textures inédites.

L'assiette bouleverse l'agencement des registres habituels. On connaît, avec le service à la russe, la succession des services dans une grille convenue : entrée, plat de résistance, fromage, dessert, café, alcools. Chronologie du temps classique de la table. Pour sa part, Ferran Adrià mélange les genres et propose *dans* l'assiette - et non *sur* la table - le service à la française.

Ainsi, après la douzaine de microperformances proposées en avant-premier plat - la fameuse olive explosive, un disque de mangue à l'olive noire, une chips à la crème double avec basilic et cannelle, des pistaches glacées à l'azote liquide, un caramel d'huile de courge fermé et scellé par une touche d'or, une barbe à papa enrobant des pousses crues d'herbes orientales, une mozzarella traitée comme l'olive, un caviar de jambon et melon en petites sphères nageant dans un liquide à texture souple, une brioche mousseuse au fromage, une meringue de noisette, un chamallow aux pignons et coco, une ariette ibérique (croustillant de pied de cochon) - après ce début donc, le premier plat présenté comme tel.

A savoir : dans et sous une fine écume blanche sur une assiette de la même couleur, des

pulvérisations de café, de caramel, de levure de pain, avec une plante du Japon, une feuille de bourrache et une fleur de concombre, jaune. Pas d'éther dans sa version explosive, soufflante en bouche, mais un éther dans l'effet fondant sur la langue. Les poudres des aliments lyophilisés reconstituent un baume au contact de la salive. L'ensemble nappe langue et bouche d'une substance qui libère soudainement la saveur quintessenciée qui irradie.

Plat suivant : une émulsion de thon avec petit artichaut, fromage de chèvre, asperge, mie de pain à l'huile d'olive, rhubarbe, ail, câpres et olives, yaourt, végétal chinois, phyroïde glacial. Même déconstruction du service mais concentré dans l'assiette. Un service à la française qui présente *simultanément* dans un bref espace ce qui, en d'autres occasions, constituerait *successivement* un repas à soi seul. La Méditerranée s'y retrouve, mais dans sa tradition de mer cosmopolite ouverte sur la totalité du monde et de ses produits.

Commencer par le café et le caramel, mélanger le yaourt et le poisson, effectuer des collisions entre le local - olives, câpres, huile, ail... - et l'universel - café oriental, végétal chinois, kumquat et kéfir -, le tout couvert par la sensation du *devenir poisson* cher à Deleuze lorsque l'écume de thon - j'ai connu une impression identique dans une précédente expérience chez lui avec une galette d'écume de mer et huîtres... – produit avec un minimum de consistance un maximum d'effets gustatifs. Un nuage de saveurs, une vapeur de perceptions, un entrelacs de légères bulles précaires, et l'étrange sensation de devenir soi-même eau, mer, poisson, puis ce poisson particulier qu'est le thon.

Le plat suivant - nous débutons le repas seulement... - s'appelle *dessert* de carottes pulvérisées sur un lit de noix de coco avec macadamia et fenouil. Oxymore encore : un dessert pour commencer. Et toujours une variation sur le thème de l'air, de l'éther : mousses, écumes, neiges, bulles, flocons. La déconstruction des aliments - olive, café, thon, carotte - supprime leur texture naturelle, abolit leur consistance attendue et colonise des architectures inhabituelles en matière alimentaire : des compositions chimiques avec des maillages fins qui emprisonnent l'air, des microtrames captant l'énergie et la quintessence du produit, des treillis en abyme sur le principe fractal pour contenir le meilleur de l'essence.

Le thon n'a pas l'air d'un thon, ni l'allure, ni la consistance, ni la couleur. Rien de ce qui permet habituellement de le reconnaître ne se trouve là. Si d'aventure on ne l'annonce pas, oralement ou sur le menu, la seule donnée est cette écume blanche. Déception de l'œil sur le pur terrain de l'information. Reste au corps, au reste du corps, à la totalité du corps, les pleins pouvoirs du jugement de goût. En devenant poisson, la chair humaine conclut au thon. Comme jadis le devenir huître générait le savoir gastronomique.

Oxymorique également la juxtaposition et la collision des genres classiques - sucré/salé, chaud/froid, craquant/onctueux, Orient/Occident, tradition/nouveauté - mais aussi, plus inattendu, la conflagration sérieux/ludique. On sait le sérieux : cuire, braiser, étuver, rôtir. Mais le ludique? Dans la cuisine même où notre table est dressée, le laboratoire est high-tech, le ballet, la chorégraphie de la brigade magnifiques.

Parfois passe un garçon portant des gros gants de cuir et un appareillage fumant dans lequel il verse de l'azote liquide. Les moins cent quatre-vingts degrés dégagent au contact de l'air ambiant une vapeur qui cherche le sol, se répand, vole lourdement et rappelle les athanors alchimiques du Moyen Age.

Dans un coin tourne une centrifugeuse, elle fabrique de la barbe à papa. Plus tard, de retour en salle pour le café, des desserts sont accompagnés d'un gaz injecté dans des gants en latex enfilés sur un ramequin et son contenu, ils ondulent doucement au gré de la brise en terrasse sur la crique et semblent faire des signes d'au revoir de la main de table en table.

Barbe à papa pour envelopper des pousses ou un rouget au piment, *chamallow* de cacahouètes, *baudruches* improvisées, sucettes au chocolat blanc et candi au citron et café, sucette d'artichaut, voire carpaccios de champignons à humer dans un carton avant de boire à la *paille* des enfants une quintessence liquide de cèpes, autant de clins d'œil malicieux dans l'un des temples de la gastronomie planétaire !

Chaque expérience culinaire agit en hapax gastronomique : une occurrence sans double, sans précédent, sans suite. Dans la longue durée du repas supposant un temps lisse s'inscrit le temps strié des jugements de goût. Ferran Adrià travaille à la production d'instant. Tout converge vers ce moment quintessencié.

Quand le restaurant ferme pendant six mois, un travail en laboratoire à Barcelone permet la mise au point de ces performances gustatives. Essais, combinaisons, propositions, discussions, analyses, tentatives, réalisations, affinages, conception - au sens : fabriquer un concept gastronomique -, perfectionnement, construction, assemblages, toutes ces opérations mentales culminent un jour dans la sculpture d'un temps d'orfèvre. Celui de la sensation, de l'émotion.

La philosophie occidentale ignore la production d'instant précieux. Pour un Plotin confiant selon Porphyre avoir connu seulement deux ou trois extases dans toute son existence de méditation platonicienne, ou un Pascal secoué par les soubresauts de sa fameuse nuit des pleurs de joie, combien de penseurs ignorent la possibilité même de ces états de transe mentale ? Les expériences mystiques se trouvent bien plutôt du côté des fous de Dieu - des pâmoisons de Thérèse d'Avila aux évanouissements de derviches tourneurs - que des tenants de la raison raisonnable et raisonnable.

Allons donc chercher vers le bouddhisme zen qui tourne le dos à la raison pure européenne, ignore le Dieu introuvable de la théologie négative, évolue aux antipodes d'un Dieu Figure du Père dont on désire l'empire. Cette sagesse propose des petites histoires en supports à satoris existentiels. Qu'est-ce qu'un *satori* ? Dans le registre du bouddhisme japonais : l'expérience de l'éveil. Et dans la logique occidentale ? Le *satori* pourrait signifier toute entreprise permettant la conscience de soi sur le mode ponctuel du déploiement, du dépli de soi.

La longueur en bouche de la cuisine d'*El Bulli* est longueur en corps, donc en âme. Les variations sur l'éther rendent possible cette permanence d'une sensation étendue dans la totalité de la chair. Concentrées, les saveurs pénètrent le corps et, après explosion, inondent l'âme - autre nom de l'instance très immanente permettant l'homéostasie de l'être. Lorsque craque en bouche la galette d'écume de mer et que soudain l'on devient océan dans son entièreté, l'abolition de la conscience dure quelques secondes : le temps du flux de cette marée émotionnelle, puis de l'amorce de son reflux. Jamais mieux que là la notion de devenir-animal, devenir-pierre, devenir-mer développées par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* ne trouve son sens.

Quel éveil ? Pour quel type d'expérience ? L'éveil de soi à soi, le surgissement des possibilités perceptives et sensuelles de sa chair, la démonstration de ce que peut le corps pour saisir la phénoménalité du monde, la compréhension de la nécessité de dépasser le corps mutilé pour parvenir à

un corps élargi aux forces du réel, aux énergies des choses. L'olive, la mer, le thon, la mozzarella, le maïs – goûté un autre jour dans un sorbet générateur de *satori* -, fournissent des voies d'accès aux essences du réel qui se trouvent non pas *hors* du monde - dehors Platon ! – mais *dans* le monde. Et plus particulièrement : dans son assiette...

Ces objets, ces concepts, ces voies d'accès au tremblement et aux gouffres de la raison suspendue, concentrent le génie, le talent de savoirs divers et multiples. Ainsi dans le caramel d'huile de courge, le précieux liquide, rare - quinze litres pour l'année -, obtenu par un artiste en la matière, renferme lui aussi l'essence de ce légume devenu fruit. Enfermé par on ne sait quel prodige technique dans un caramel très fin pareil à un verre soufflé, le baume repose. Le calice de la forme se ferme. Le feu clôt l'appareil. L'or déposé sur la suture luit dans la lumière du jardin des Hespérides.

Jamais le palais ne mérite autant son double sens : entrée dans le corps mais aussi construction mirifique. Chacune des neuf portes célébrées par Apollinaire dispose de ses arts : musique, érotisme, peinture, parfum, gastronomie, vins, sculpture. La bouche décompose et déconstruit avec les dents ; elle reconstruit *via* les fosses nasales et la déglutition; l'ensemble produit flaveurs, saveurs, parfums, goûts et autres modalités sensuelles de l'adhésion au monde.

La cuisine d'*El Bulli* active un panthéisme empirique. Elle génère des *satoris* comme autant d'occasions multiples d'aborder un même monde, un unique château. Je tiens l'idée simple des matérialistes - *il n'existe qu'une seule substance diversement modifiée* – pour l'une des plus riches en potentialités philosophiques, notamment ontologiques et métaphysiques.

Que veut dire cette phrase ? Qu'il n'existe pas deux mondes, l'un idéal, magnifique, sublime, unique, accessible au seul entendement - celui de Dieu évidemment -, et l'autre, trivial, sans intérêt, réductible aux manifestations des sens. La tradition philosophique pense en victime de cette schizophrénie.

Or le monde est travaillé par de perpétuelles métamorphoses productrices de considérables richesses expérimentales, conceptuelles et existentielles. Les composants du réel sont réduits, mais ses combinatoires infinies. Toute cette diversité des modifications tient dans le seul tableau de Mendeleïev...

La cuisine de Ferran Adrià propose un exercice panthéiste miniature pour exercer sa démiurgie. Soit on choisit délibérément avec le souci d'une progression logique, soit on s'abandonne à l'aléatoire. Dans les deux cas on génère une progression singulière et personnelle dans l'assiette. Avec les mêmes données chacun peut refaire son monde.

Ainsi ce plat nommé *Terroirs* composé de neuf produits de la terre juxtaposés dans l'assiette : ravioli de cèpes, gelée de riz, boulettes de champignons, chamalow de cacahouètes, lyophilisée de miso, germinée de chou rouge, consommé de patates, écume de betteraves, gélatine de réglisse. Le statisticien pourrait dénombrer le nombre de combinaisons possibles avec le matériau de base.

Chaque année, cent cinquante plats sortent des entrailles du laboratoire de Barcelone. Pour y avoir dîné deux fois, je n'ai rien vu à *El Bulli* qui répète ou ressasse. Le style persiste - variation sur l'éther - mais les œuvres permettent chaque fois d'exprimer plus et mieux. De la même manière qu'on reconnaît

Mozart après quelques mesures seulement, quels que soient les registres - sonate ou opéra, messe ou quatuor, symphonie ou sérénade, concerto ou fantaisie -, on sait ce que sera le style Adrià en s'étonnant toujours de son incarnation gastronomique.

Dans un repas qui n'est pas encyclopédique, on ne déguste tout de même pas moins de trente-cinq plats. On y trouve comme des pièces brèves de Webern, ciselées, minimales, économes, diamants purs - carré parfait d'une gelée de riz qui concentre une rizière entière... - mais aussi des masses orchestrales puissantes tels des concertos ou symphonies de Prokofiev ou Chostakovitch - escabèche d'escargots, pincés d'étrilles couscous d'amarando (des céréales) ; ou bien : ventrèche de maquereau, escabèche de poulet, oignon et œufs de maquereau; ou encore : soufflet de maïs dans son consommé, coquillettes et bouillon à la coriandre avec huile de piments. Toutes jouent les complémentarités concertantes de la terre et de la mer : escargots/étrilles, poulet/maquereau, maïs/coques.

Ferran Adrià transfigure le terroir en le conservant tout en le dépassant. Chacun connaît le traditionnel assemblage espagnol de jambon et de melon. Le chef conserve les données de base mais les traite à sa manière magique. D'où un caviar sphérique de melon : des bulles de tradition flottant comme les astres dans un liquide ni fluide ni épais, un genre d'éther provenant de ce cosmos du démiurge des cuisines.

Les billes éclatent en bouche et libèrent la saveur sur un mode contrapuntique : le fruit du melon, la puissance du jambon, rien de confondu, mais un jeu de renvois multiples et en écho entre les deux instances qui, enracinées dans le fond des âges en signature de terroir, accèdent au rang postmoderne par le traitement en artifice emblématique. Ou comment être d'hier et de demain dans le même instant.

Dans l'art de Ferran Adrià, la transcendance sature l'immanence. S'il existe une sublimation - donc un sublime - il hante le cœur même des artefacts conceptuels et gastronomiques. La hiérarchie n'existe pas entre les ordres, la chronologie classique se trouve abolie, la tradition s'effondre au profit de nouveaux agencements en plans horizontaux : les jugements de goûts inédits produits par ces artifices inconnus ouvrent une ère nouvelle pour la discipline. L'art de l'éphémère, la célébration de l'instant, la démiurgie subjective, le défi d'une sculpture de l'éther, la réhabilitation d'un corps total offrent de merveilleuses occasions de jubilation. Je ne regrette pas d'avoir rompu mon vœu de silence... Mais j'y retourne.

DU FÉTICHE À LA MARCHANDISE ESTHÉTIQUE

Les conjectures sur les débuts de l'humanité conduisent toujours les généalogistes à des approximations ou à des projections utiles pour leurs chapelles idéologiques. Se demander comment les hommes pensaient à l'origine ou ce qui traversait la tête de l'*Homo sapiens* en ses premières heures, à partir de quel moment ils se sont mis à prier et sous quelle forme, ce qu'ils ont ressenti devant leurs premiers cadavres avant de les enterrer et de leur rendre un culte, à quel type d'art ils ont donné naissance et selon quelles modalités, tout cela relève du monde de la pure hypothèse désormais impossible à vérifier par aucune preuve tangible. Au commencement du monde règne l'indéterminé...

Osons tout de même quelques propositions, en partie parce que les civilisations primitives encore existantes procèdent de logiques et de catégories susceptibles d'extrapolations. Des civilisations arctiques récemment assassinées par l'impérialisme américain aux tribus amérindiennes qui subsistent à peine devant les projets de déforestation menés par les compagnies spécialisées dans l'exploitation du sous-sol des pays sous-développés, en passant par les vestiges d'une culture aborigène massacrée par le colonialisme blanc, des logiques perdurent et des métaphysiques semblables se repèrent. L'aube de l'humanité doit ressembler dans ses modalités essentielles à la forme des civilisations tribales et crépusculaires contemporaines. Le balbutiement des premiers hommes s'entend probablement en écho dans les quelques mots prononcés par ces peuples à la mort annoncée.

En ce qui concerne le problème spécifique du rapport des hommes à l'art et à ses supports, une première époque va des limbes (l'*Homo habilis*, australopithèque : moins 2000000) à la naissance de l'écriture (3500-2300 avant notre ère en Egypte - palette de Narmer). Elle suppose un rapport animiste au monde. Je crois qu'alors la religion et l'art entretiennent une relation intime et que la fabrication des dieux va de pair avec la production des formes artistiques. La mystique et l'esthétique se nourrissent aux mêmes sources, puis génèrent des mondes apparentés. De l'absence de langage explicite et articulé à la maîtrise de la langue culminant dans la production d'une écriture, l'évolution spirituelle conduit vraisemblablement d'un animisme sommaire à un panthéisme plus élaboré.

D'où une relation primitive à la nature qui suppose l'étonnement, l'inquiétude, l'expectative devant les grands mouvements, les rythmes ou les manifestations climatiques, météorologiques, géologiques, cosmologiques. A l'heure où l'individuation n'existe pas et où l'opposition ne peut se faire entre le monde et celui qui le contemple, entre un objet et un sujet qui le regarde, puis le pense, le corps se vit en fragment à peine détaché du réel, l'humanité s'éprouve en variation sur le thème de l'animalité ou de la bestialité, la vie et la mort se subissent comme des destins incompréhensibles et impossibles à envisager dans le temps déployé.

Dans cette ambiance métaphysique, peut-on parler d'un sentiment du Beau ? D'une ébauche d'émotion esthétique ? Voire d'une pratique artistique ? Vraisemblablement. Mais pour ce faire, rappelons l'étymologie d'esthétique qui renvoie à la capacité à percevoir, à sentir, à voir, à connaître des émotions physiques et physiologiques. Un sentiment esthétique suppose un ébranlement physiologique.

Comment ne pas imaginer ce type d'émotion dans la chair d'un homme préhistorique confronté aux pluies diluviennes incessantes, à la nuit épaisse répandue sur terre après les équinoxes d'automne, aux tracés de foudre et aux vacarmes d'orages saturant des paysages où se dissimulent les prédateurs, aux voies lactées où scintillent des feux inconnus, aux brûlures du soleil à la course étrangement régulière ?

Dans son rapport aux éléments, à la nature et à ses dynamiques inquiétantes, l'homme des origines expérimente le sentiment esthétique dans le spectacle du sublime naturel. Le paysage, la nature et le cosmos fournissent les premiers théâtres d'une expérience qui affine progressivement l'humain. On date habituellement l'arrachement à la condition naturelle et l'accès aux contrées culturelles selon des repères précis : l'apparition du langage articulé, l'enfouissement des morts, le culte rendu aux cadavres, la cuisson des aliments, le passage du nomadisme à la sédentarité, l'avènement des signes générateurs d'un embryon de religion, de philosophie et d'art. De la transcendance, du sens et de l'émotion, voilà les rudiments païens d'une sagesse en cours de constitution.

Dans l'évolution vers la culture, le passage de l'état de spectateur passif d'un spectacle gigantesque à celui d'acteur modeste d'une scène cathartique marque une rupture. La tête dans les étoiles, l'œil perdu dans l'immensité du paysage, l'âme saisie par la grandeur du décor dans lequel il évolue, le premier homme manifeste les prémices de sa subjectivité en marquant son territoire ou ses objets. La trace signe l'empire, même modeste, l'appropriation, même embryonnaire. Les matières les plus probables restent celles de l'excrétion : des odeurs, des effluves, des parfums, des senteurs avec du sang, de la salive, de la poussière mêlées à la crasse et à la sueur, de l'urine et des matières fécales. Le mammifère parle encore dans l'artiste ébauché qui compisse et conchie l'espace maîtrisé et possédé. De la sorte, il exprime son pouvoir, sa domination et son contrôle sur un monde qui lui échappe globalement.

A l'origine, dans une logique de l'instant pur qui ignore tout de la projection, de la durée et de la flèche du temps, les hommes tracent vraisemblablement des signes sur des supports meubles, changeants ou sur des surfaces périssables : le sable d'une berge, la terre d'une clairière, l'écorce ou le tronc d'un arbre, une peau de bête mal tannée ou un morceau de tissu, une corde. Fragiles colorants végétaux ou animaux, supports momentanés efficaces le temps d'un geste ou d'une cérémonie singulière, les signes ignorent l'éternité et s'activent ponctuellement dans un immédiat sans prolongement. L'esthétique primitive est sensation aléatoire, la trace première s'écrit dans l'éphémère : l'art appelle le temps et la conscience d'être en lui fragment mortel réduit aux conjurations dérisoires dans une poignée de traces.

Un premier geste corrobore l'hypothèse du marquage et de l'esthétique comme art de l'appropriation puis technique de la conjuration des existences finies : les mains négatives ou positives récurrentes dans tous les sites préhistoriques du monde. 30 000 ans avant notre ère, ces marques rouges ou noires réalisées avec le souffle qui épargne la main ou par l'impression de la paume enduite et apposée sur la surface de la grotte, ces marques offrent une première trace humaine qui signifie une relation entre un monde séparé et le signataire qui exprime sa possession, son pouvoir, sa puissance. L'esthétique naît dans l'aspiration à accaparer le monde par un signe - elle ne cessera d'obéir à cette exigence.

L'éphémère laisse place au durable. La trace effacée, incapable de s'inscrire dans le temps, disparaît au profit de la marque qui perdure. S'agit-il pour autant d'art ? Des mains négatives aux fresques pariétales en passant par les Vénus en amulettes, les signes posent plus de problèmes qu'ils n'en résolvent : quelle fonction ? Quel usage ? Quelle utilité ? Quel programme ? Quelle signification ? Quelle économie ? La plupart du temps, ces traces fournissent l'occasion des projections de leurs analystes et commentateurs. Des lectures chrétiennes de l'abbé Breuil aux fantasmes chiffrés et

numérologiques d'un Leroi-Gourhan contaminé par le structuralisme à la mode en passant par les extrapolations d'un Georges Bataille obsédé par la transgression, la cruauté, les larmes, l'érotique combinée à la pulsion de mort, l'obscurité du message laisse place au jeu libre des fantasmagories activées par des interprétations projectives.

Pour autant, ces objets procèdent de ce que j'appellerai le fétiche dont l'étymologie rappelle l'artifice, le sortilège et l'amulette. Traces magiques, repères mystérieux, signes indéchiffrés et probablement indéchiffrables pour l'éternité, les fétiches caractérisent les premières productions laissées sans explication par des hommes devenus silencieux et morts enveloppés dans les secrets de leurs logiques. Au carrefour de la médecine, de la religion, de la technique et de l'art, ces traces disséminées trahissent furtivement une métaphysique animiste et panthéiste qui confond l'artiste avec la figure de l'artisan et du chaman.

Devant ces mains, ces animaux éternellement figés dans une course aux destinations mystérieuses, ces femmes aux fesses monstrueuses, aux hanches larges, au bassin immense, aux poitrines abondantes, j'imagine - en projetant moi aussi... - des chants et des invocations, des trances et des danses, des hystéries et des évanouissements, du sang et de l'effroi, des breuvages dionysiaques et des percussions de peaux animales, des tremblements et des cris, des extases et des dieux, puis l'intercession d'un homme placé à égale distance du monde des génies et de l'univers des hommes. La séparation est consommée entre ces deux registres : l'art donne l'impression d'une possibilité d'arche, d'un probable passage entre la clarté du réel immanent et l'obscurité d'un monde transcendant.

En ces temps où rien ne semble se vivre sur le mode de la séparation, où la distinction entre le monde des hommes et celui des animaux paraît infime, où la vie et la mort doivent s'expérimenter semblablement sur le fil du rasoir, où les hommes et le monde dans lequel ils évoluent se vivent probablement dans l'unité, à l'heure où la conscience de soi gît dans les limbes et où le corps ne s'oppose vraisemblablement pas au reste de la nature, l'art équivaut à une énergie parmi d'autres. Elle signe une façon de capter la circulation des forces qui travaillent le réel, au même titre que le sentiment religieux ou philosophique. L'objet d'art peut n'être pas voulu ou vécu comme tel. Mais de fait, il est déjà un genre de propulseur vers l'univers de l'augmentation de la conscience de soi, de l'arrachement à la nature et de l'arrondissement à la culture. Le fétiche lie l'homme au monde et témoigne d'une pensée en puissance, puis d'une saisie de soi comme conscience séparée.

Une deuxième période s'ouvre avec la naissance de l'écriture et va jusqu'à la fin du Moyen Age en passant par la construction des pyramides, les arts hellénistiques, romains, byzantins, puis celui des bâtisseurs de cathédrales occidentales. En fait, du premier texte écrit et digne de ce nom, l'*Epopée de Gilgamesh* (les légendes sumériennes de Gilgamesh sont mises par écrit entre 2330 et 2000 avant notre ère), à la peinture de Giotto (fin XIII^e, début XIV^e siècle). Le temps préhistorique s'effondre sous les assauts répétés du temps mythologique - dans lequel j'inclus le christianisme - qui dépasse l'étonnement animiste et la crainte panthéiste au profit de la fable polythéiste, puis monothéiste. Le panthéon de dieux et demi-dieux évolue jusqu'à la formulation d'un ciel habité par un occupant unique. Malgré l'évolution qui conduit de Zeus accompagné à Yahvé solitaire, l'art reste l'occasion d'entretenir un rapport avec un hypothétique ciel des idées saturé par les objets habituels de la transcendance.

Avec les dieux divers et multiples, les divinités de mythologies méditerranéennes, puis le Dieu unique des juifs, des chrétiens et des musulmans, l'art devient le véhicule du religieux, de la religion et de ses hypothèses. Là où le fétiche païen appelait le chaman préhistorique, l'icône religieuse exige la

figure du prêtre. Les objets, les meubles, l'architecture, les vêtements, les bâtiments, les symboles, les cérémonies, tout sert de support à l'investissement esthétique. On ne produit aucun signe en dehors de son usage édifiant : aucune proposition d'artiste ne manifeste l'autonomie de l'art. La théologie, au sens large, - le propos analytique sur les dieux ou sur Dieu - fournit la rhétorique obligée du discours sur l'œuvre d'art. L'objet équivaut à une prière, à une perpétuelle célébration qui ne néglige aucun détail et confisque la moindre parcelle de réel pour lui intimer l'ordre de converger vers le ciel où demeurent les divinités.

L'icône procède étymologiquement de Byzance et de l'image. Elargie, elle peut caractériser la forme visible donnée à une œuvre chargée de signifier plus qu'elle. Icône la pyramide qui montre en volume et en masse la toute-puissance pharaonique ; icônes les sculptures grecques en marbre chargées de signifier l'ordre et l'harmonie du cosmos par leurs proportions ; icônes les villes romaines qui magnifient la puissance de l'Empire et son art consommé du quadrillage ou de la gestion des flux; icônes les églises byzantines brillantes d'or et de décorations fastueuses pour célébrer la toute-puissance du christianisme; icônes les cathédrales de Caen, de Reims, de Rouen qui lancent leurs feux de pierre en direction du ciel habité par un Dieu coléreux; icônes les peintures qui, resplendissantes de dorures, de couleurs coûteuses et précieuses, racontent pour la sublimer la vie et l'œuvre de Jésus.

Chaque incarnation esthétique raconte une histoire, voire des histoires - dans tous les sens du terme. A cette occasion, une mythologie se dessine, se montre, se peint, s'impose dans des bâtiments et dans les objets afin d'édifier le spectateur. Les beaux-arts exhibent et célèbrent la fable religieuse par des créations destinées à porter le message, à transmettre la bonne nouvelle. Les hommes entretiennent alors un rapport mnémonique à l'œuvre d'art : elle leur rappelle, en cas de besoin, le contenu d'une éthique, la forme et les commandements d'une morale, les rudiments d'une métaphysique, les bases d'une ontologie, les principes et préceptes d'une politique, les lignes de force d'une théologie, le détail d'une philosophie. L'icône synthétise, récapitule et mémorise un discours général sous forme d'images conceptuelles qui organisent l'édification.

En Occident, le christianisme fournit une formidable occasion d'accélérer la mythographie et l'iconologie pieuse. Le prêtre use de l'art dans sa pastorale et le Pape appuie cette façon de procéder en passant commande, en mandatant des artistes, en transformant le Vatican en laboratoire pour une esthétique au service de la théologie. Le cultuel oblige le culturel. Giotto consacre tout son art à illustrer le détail de la mythologie chrétienne : scènes de la vie de la Vierge, entre dormition et annonce, stigmatisation et prédications de saints divers, songe ou gestes de Pape, célébration de la règle franciscaine, histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, allégorie des vices et des vertus, illustrations de la vie de Jésus, de l'enfance à la crucifixion, géographie de l'enfer ou du paradis, tout témoigne dans son travail d'une volonté de montrer avec des icônes ce que le prêtre enseigne au prêche dominical.

Déjà l'œuvre d'art interroge celui qui la regarde, elle l'inquiète et le questionne. Sa fonction aide à l'examen de conscience : dans les moindres faits et gestes de la vie quotidienne, a-t-on vécu en bon chrétien, l'exemple du Christ sans cesse présent à l'esprit ? Nos actions ont-elles été vraiment motivées par l'intention pieuse ? Avons-nous pris modèle sur une viede saint, sur un morceau de l'existence édifiante de tel ou tel apôtre de la religion catholique pour nous déterminer dans nos agissements ? Dans la journée, avons-nous médité, pensé, prié, intercédé? L'art s'adosse à la pratique de l'examen de conscience, il aide à la confession et à la rédemption.

Les tableaux, les fresques, les statues, les ornements des vêtements du curé, les objets de la Passion, les symboles, calices en or ou ciboires incrustés, reliquaires sertis de pierres précieuses ou patènes en

argent, les chorals joués à l'orgue ou les textes lus devant un lutrin sculpté, les parfums orientaux et précieux échappés de l'encensoir, tout doit conduire à Dieu, à son culte, à sa célébration, à sa vénération. L'icône monothéiste existe en profusion, elle guette le croyant au moindre de ses gestes et l'interroge sur la qualité de sa foi et de son engagement, sur sa place dans la communauté et l'étendue de ses efforts en direction de la sainteté. Dans cette seconde période historique, la puissance se donne en spectacle et oblige à la gémissement. Toute résistance appelle le déchaînement des forces qui maintiennent l'ordre au nom d'une transcendance pourtant inexistante...

Insidieusement, l'art contribue à former des consciences et à fabriquer des corps pendant des siècles. Avec la philosophie et la théologie réconciliées, les icônes dressent les systèmes nerveux à force de crucifixions, de sang versé sur la croix, d'instruments de torture, de plaies béantes et célébrées avec une passion malsaine. Pieds et mains percés par les clous, flanc ouvert par la lance, front griffé puis déchiré par la couronne d'épines : dans ces images, la mort triomphe en reine incontestée. Les œuvres d'art qui distillent ce poison *via* la narration réitérée jusqu'à la nausée de la mythologie nazaréenne officient à la manière des techniques de conditionnement qui lavent le cerveau et laissent place nette pour l'inscription d'un message intégré sans une once d'esprit critique. Là où le fétiche païen interroge le mystère de la vie, l'icône monothéiste fâche avec ladite vie puis invite à se réfugier dans un autre monde - fictif. Les hommes que poursuit et contraint le christianisme subissent l'art comme une inévitable purge : on n'échappe pas aux représentations dominantes d'une époque.

Troisième période : elle commence avec l'avènement de la signature en peinture (XV^e siècle) et se termine avec la disparition de la figure - en l'occurrence chez Turner, soit dans une aquarelle effectuée aux alentours de 1813, *Carcasses de bateaux sur la Tamar*, soit avec les toiles prétendument inachevées de 1820 ou, pour éviter la polémique, celles qui, bien terminées et revendiquées comme telles sont exposées à l'Académie de Londres et s'intitulent *Ombre et obscurité le soir du déluge* ou *Le matin après le déluge*, toutes deux de 1843. Le sujet disparaît et seul importe son traitement : des impressions, des émotions, des sensations, des perceptions. Là où la photographie reproduit fidèlement, la peinture renonce et s'achemine vers un autre destin. En art, on déchristianise plus tôt qu'en politique.

Cette troisième période est celle de l'image et du temps bourgeois qui, en fait, culmine puis triomphe dans la photographie - dont la date de naissance peut se fixer en 1816 avec la première image négative. On ne demande plus à l'œuvre d'art d'agir en fétiche et d'intercéder en faveur de l'homme auprès du divin, du sacré ou des dieux, on n'attend plus d'elle qu'elle serve d'icône au service d'une religion et de l'idéologie qui l'accompagne, on aspire à ce qu'elle reproduise fidèlement la réalité, qu'elle s'en inspire au point de magnifier la ressemblance, la similitude. La grandeur d'un artiste suppose son talent d'artisan pour figurer servilement. Dans cette perspective, l'émancipation à l'endroit du catholicisme suppose une laïcisation de l'art et l'émergence d'un Beau autonome.

On ne s'étonnera pas qu'alors naisse l'esthétique comme science à part entière, du moins comme activité séparée. Baumgarten invente le terme en même temps que paraît un ouvrage éponyme en 1758. Le livre devient très vite la lecture obligatoire des cours de Kant qui, on ne l'ignore pas, publie à son tour une *Critique de la faculté de juger* (1791). Certes, la soumission des beaux-arts à la théologie persiste dans nombre de cas et les sujets religieux abondent encore pendant cette période : l'image bourgeoise coexiste avec l'icône monothéiste. Parfois dans une même toile - ainsi chez Carpaccio - le commanditaire apparaît dans une scène au côté de Marie, des Rois Mages, de Jésus ou d'un autre membre du personnel de la mythologie catholique : le bourgeois vénitien assiste sans vergogne à une Nativité, une Passion ou une Crucifixion...

Mais le paysage et le portrait s'émancipent : ce qui fonctionnait en décor dans les toiles religieuses passe au-devant de la scène. Les natures mortes et les scènes de genre, puis les portraits marquent un souci de célébrer le monde réel - celui dont le bourgeois s'est juré de le posséder et de le maîtriser : des fruits et des poissons, des couverts et des verreries précieuses, des tissus et des vêtements fastueux, des meubles et des intérieurs cossus, des cartes, des mappemondes, du gibier, des instruments de musique, des animaux, des scènes de rue, des fragments de nature avec montagnes sublimes, mers déchaînées, lumières radieuses. L'idée compte moins que la réalité, la matière du monde pèse plus lourd que le concept.

Dieu et ses saints, le ciel et ses habitants, la Cité céleste et ses impétrants, la Bible et ses anecdotes, ces sujets requièrent de moins en moins : Giotto et ses icônes pieuses laissent place à Van Eyck et ses images utiles à la bourgeoisie pour se mettre en scène, se raconter, se montrer, se mirer et s'aimer. L'argent, les espèces sonnantes et trébuchantes, les bourses gonflées, l'or aux scintillements fades, les louis répandus sur une table, les signes extérieurs de richesse deviennent le sujet des images importantes : les bourgeois font peindre ces théâtres pour s'y donner en spectacle et jouir de leur faste naissant.

Pendant ce temps, les formes religieuses se modifient : l'animisme, le panthéisme, le polythéisme, le monothéisme, voilà de bien vieilles choses. Le christianisme explose, ouvert en deux comme un fruit trop mûr. Le protestantisme affaiblit le catholicisme apostolique et romain. Le théisme recule et avec lui les doctrines de la prédestination, de la négation du libre arbitre, de l'empire intégral de la nécessité. Arrive le déisme qui permet d'affirmer l'existence de Dieu, certes, mais aussi de couper le cordon ombilical avec lui : son existence est sans rapport avec l'usage que les hommes font de leur liberté. Là où il est, il ne se soucie pas du bien et du mal, du positif et du négatif, de la charité en direction du prochain ou du commerce immoral entre les individus, de l'enrichissement de quelques-uns et de l'appauvrissement du plus grand nombre. Dieu trône et laisse les hommes vaquer à leurs affaires : le commerce, l'argent, la capitalisation, l'offre et la demande, les échanges et la spéculation, le bouillon capitaliste. L'oignon de tulipe rend possible la peinture flamande par les fortunes dégagées qui transforment les heureux marchands en commanditaires et acheteurs potentiels.

L'artiste s'émancipe à l'endroit de ses commanditaires et devient son propre modèle : pourquoi ne serait-il pas lui aussi sujet de son travail ? d'où les dizaines de toiles dans lesquelles Rembrandt scrute son visage, son regard, interroge sa peau, ses traits pour se mesurer avec l'entropie, le temps, ses effets et les progrès de la mort. De la nature morte à l'autoportrait en passant par le portrait s'effectue le voyage qui conduit de l'universel au particulier. La naissance de l'individu, contemporaine de l'essor de la bourgeoisie issue du capitalisme, transforme la peinture en art de produire des images utiles pour faire reculer Dieu et avancer l'homme. L'humanisme renaissant puis le cogito cartésien accompagnent une laïcisation de la peinture et une progression dans la direction d'un monde sans Dieu, rempli d'hommes et d'objets, saturé de réel.

L'homme dans la nature laisse place à l'individu qui s'en veut rendre maître et possesseur. La réalisation de l'individu va de pair avec l'éradication du sacré religieux et la sacralisation du réel laïque. L'objet d'art commandé, possédé, thésaurisé, sert à la conquête de son Ego, à la réalisation du Je, à la spectacularisation de son Moi : il rend possibles un durcissement et une affirmation de la conscience de soi. L'esthétique met en avant le Beau, l'art incarné célèbre le monde. L'antique beauté platonicienne qui suppose la transcendance rend les armes au profit d'une beauté d'un genre spinoziste pour lequel la nature et le divin se disent d'un même mot. Ainsi l'on parvient à cette vérité métaphysique : seule existe l'immanence.

En matière d'art, le chaman ne fait plus la loi, le prêtre non plus, car voilà le bourgeois. Il désire, commande et veut des artistes à son service, au même titre que ses valets, ses cuisiniers et ses palefreniers. La peinture décore, elle éternise une figure, elle place le périssable dans une temporalité nouvelle qui participe de loin à un genre d'immortalité. Ingres, par exemple, couche sur sa toile, et avec une précision d'orfèvre, de grosbourgeois aux gilets près d'éclater à force d'opulence impossible à contenir ou des bourgeoises raides et pâles, névrosées et sinistres dans leurs plus beaux atours, or, brocarts, soie, vêtements et parures des dimanches. Mais cette peinture va mourir et avec elle la suprématie du commanditaire bourgeois. Car la photographie rend soudain de meilleurs services à l'image que le chevalet et la toile de l'artiste au métier accompli.

La quatrième période - celle des temps contemporains - s'ouvre donc avec la naissance de la photographie et l'émergence, dans l'esprit d'un certain nombre de peintres, d'une volonté de mettre leur talent au service d'un autre projet que la représentation et la figuration. Les toiles de Turner inachevées selon certains (vers 1832 et jusqu'à 1837) pourraient bien être achevées - mais trop tôt. Car les oeuvres terminées puis exposées comme telles montrent un évident souci de peindre autre chose que des motifs, en l'occurrence des brouillards, des vapeurs, des fumées, des brumes, des embruns, des nuages, des éthers, des effets d'hygrométrie. Certes, Turner révolutionne la peinture, mais seuls les impressionnistes avalisent officiellement la rupture avec la vaporisation du réel puis consentent à célébrer l'émergence de l'énergie qui s'en dégage.

Soixante-dix ans après le peintre anglais (1907) - autant dire après autant d'années de photographie - , Monet peint des paysages d'eau, des cathédrales évanouies dans des lumières changeantes suivant les moments de la journée, il dissout le réel d'un plan d'eau troué de nymphéas, d'une tombée de glycines, d'une arche de pont japonais ou d'une allée de rosiers dans une dynamique de pures couleurs qui digèrent le trait, dissolvent le dessin et ouvrent pour tous une période marquée par l'abolition du sujet, la fin de la figure et la mort de la représentation. Les bourgeois se rabattent sur la photographie pour éterniser leurs corps raidis par deux mille ans de christianisme et laissent la peinture aux artistes qui redécouvrent la nature, la campagne, les meules de foin, les guinguettes au bord de l'eau, les parties de canotage ou les pique-niques en bord de rivière. Nadar assassine la peinture, Turner la ressuscite, Ingres s'accroche, Monet lui insuffle une nouvelle vitalité, mais l'empire du chevalet craquelle.

La révolution vient de Marcel Duchamp qui, à lui seul, fonde la modernité et baptise l'art contemporain. Pendant que certains dynamitent puis explosent les références de l'art classique avec Dada, puis le futurisme et le surréalisme, alors qu'une poignée d'avant-gardistes ouvre l'art à la folie, au rêve, à l'imaginaire, à l'improvisation, à l'énergie, à la force, à la destruction, à la sauvagerie, à la barbarie, à l'érotisme, Duchamp fomenté un coup d'Etat avec son premier *ready-made* : *Roue de bicyclette*, 1913. Coup de bluff, provocation, prescience extraordinaire, révolution copernicienne, blague de potache, protestation nihiliste : tout cela et rien de tout cela, mais plus que ça. L'audace de Duchamp passe ou casse. Elle passe et casse. Depuis, tout ce qui se présente sous les auspices de l'art procède négativement ou positivement de la référence au *ready-made* : singer, refuser, réfuter, dépasser, contourner, éviter, combattre, critiquer, négliger, récuser, dans tous les cas, dépités ou joyeux, dubitatifs ou enthousiastes, les artistes composent avec...

Le Chaman et la Nature, le Prêtre et la Religion, le Bourgeois et l'Esthétique laissent place à un nouveau couple : l'Expert et la Rhétorique. Après le fétiche païen, l'icône monothéiste et l'image bourgeoise advient la marchandise libérale. Certes, bien avant lui, la peinture avait déjà été dite une

cosa mentale par Léonard de Vinci, on savait que l'objet proposé ne révélait son véritable sens que décodé par le regardeur. Mais avec Duchamp, ces deux idées consomment la rupture esthétique : l'objet d'art n'est pas le pur et simple produit d'un artiste classiquement défini comme tel, mais la conjonction de décisions élargies, en l'occurrence aux galeristes, aux critiques, aux directeurs de musée, aux acheteurs, aux commissaires d'exposition et à tous les acteurs de l'entreprise esthétique - dont l'acheteur ou le public.

D'où le devenir conceptuel de tout travail artistique : rien n'est *a priori* de l'art et il n'y a de l'art, pour reprendre les termes de Nelson Goodman, qu'*a posteriori*, lorsque apparaît la décision d'un, de deux ou de plusieurs acteurs pour qu'il en soit ainsi. Tout peut donc devenir un objet d'art. Duchamp permet une révolution radicale des supports matériels : fin des matières nobles, des métaux précieux, des alliages convenus - plus d'or, de marbre ou de bronze en exclusivité, mais aussi de la poussière, du papier, du carton, de la ficelle, des détritiques, des matières corporelles, des excréments ou le corps dans sa totalité, du sang, de la graisse, du feutre, des vieux journaux, du plastique, des objets tout droit sortis d'une fabrique ou d'une poubelle, tout, tout, tout. Côté immatériaux, on constate et repère l'avènement du son, de la lumière, du silence, de l'air, des attitudes, du mot, du chiffre, de l'image numérique, entre autres propositions. Face à cette explosion des supports, d'aucuns ne trouvent pas leur compte et persistent dans la peinture de chevalet. La plupart du temps, ils explorent les voies de l'abstraction - Vasarely ou Mathieu, par exemple. Quelques-uns, derrière Picasso, puis Bacon ou Freud pour les meilleurs ou Bernard Buffet pour le pire, résistent et s'accrochent à la figure, au corps, à la représentation.

Avec cette apocalypse, l'objet devient un nouveau fétiche, mais dévolu à la religion de la marchandise. Valeur d'usage, valeur d'échange, l'objet d'art contemporain atteint très vite des sommes astronomiques et devient un enjeu considérable pour les riches en mal d'investissements et de spéculation. La rareté des objets mise en perspective avec la création d'une demande orchestrée par les experts leur confère une valeur marchande avec laquelle jouent de grands galeristes - Kahnweiler en pionnier - qui se doublent également de grands hommes d'affaires : ils créent le désir et le besoin, puis satisfont la demande après avoir permis une capitalisation des biens acquis pour peu et alourdis par une réputation, une valeur symbolique ajoutée par les soins des acteurs du marché qui, complices, en assurent la promotion.

L'art devient un objet spécifique entre les mains de l'Expert : expert celui qui parie sur une valeur, commande les toiles, les accumule, les rend désirables, expert celui qui les expose, les accroche dans sa galerie, les rentre dans son circuit marchand, expert le journaliste, l'écrivain ou le folliculaire qui commettent quelques pages de préface ou d'éloge bien payées pour un catalogue truffé de superlatifs ou saturé d'une prose nébuleuse couverte par la signature, expert le journaliste de presse spécialisée qui crédite tous ces intermédiaires d'une science esthétique réduite en fait à un savoir-faire commercial, expert le directeur de fonds régional d'art contemporain aligné sur ce mouvement par crainte de ne pas en être, puis de manquer le train de la marchandise, expert enfin celui qui, spectateur à l'esprit critique souvent égal à zéro, consent à toute cette ribambelle sociale de parasites qui fabriquent la valeur pécuniaire d'une œuvre d'art à la richesse artistique radicalement découplée de sa cote en bourse mondaine.

En dynamitant le vieux monde de la représentation étriquée et concurrencée par la photographie, en débordant l'objet d'art spécifique pour l'étendre à la totalité du réel possible, en diffusant un vent coulis anarchiste dans l'univers aseptisé du monde de l'art des premières années du XX^e siècle, Marcel Duchamp ignorait certainement qu'il ouvrirait la cage des barbares et des nihilistes acharnés à

transfigurer l'œuvre d'art en support à devises, en marchandise libérale dont la valeur esthétique obéit à la seule loi de l'offre et de la demande. Car l'avènement du *ready-made* coïncide avec celui des mafias tribales qui, dans le monde artistique, exercent une dictature sans contre-pouvoir.

La reproductibilité technique, si finement analysée par Walter Benjamin, suppose que le multiple seul demeure accessible dans le marché, parce que la valeur se partage en autant de supports que possible. Jusqu'à l'absence de réalité artistique des œuvres reproduites *ad nauseam*. Le musée décide aujourd'hui des valeurs esthétiques, l'Expert adoube avec l'arrogance, la morgue, la suffisance et l'impunité d'un seigneur féodal qui gère un parc de serfs dans son royaume. L'aura des œuvres uniques, vierges de toute reproduction, reste abordable par les seuls maîtres du monde qui disposent de l'argent et des moyens financiers d'acquérir, de s'approprier les objets les plus convoités. L'art appartient désormais à une poignée de confiscateurs peu soucieux de le rendre au plus grand nombre.

Le marché fait la loi pour les vedettes planétaires de la création. Mais aussi pour les plus modestes des artistes qui indexent bien souvent leurs productions sur les modèles dominants qui circulent dans les galeries, les salles de musée, les revues spécialisées, les collections publiques régionales. La moindre école des beaux-arts de province clone en quantité industrielle ces valeurs fictives montées en épingle par la poignée d'experts qui règne sur le marché, le fabrique, fait et défait les créatures d'un moment dont les œuvrettes sont montrées, soutenues, proposées, exhibées à satiété dans les quatre ou cinq points d'où rayonnent ensuite toutes les énergies relayées partout ailleurs de manière rhizomique. Voilà pourquoi sûrement ce petit monde aime si souvent citer Deleuze en l'ayant si peu lu...

Quelques artistes obscurcissent le paysage de la création française avec des produits de marketing estampillés grâce à des reconnaissances institutionnelles et à des achats publics (ô les ravages du produit hybertisé!) : une petite poignée d'arbres décorés de médailles officielles, des plus vieux faussement subversifs aux plus jeunes faussement marginaux, cachent bien souvent la forêt de quelques purs qui refusent l'obscénité d'un marché transformé en horizon indépassable de la production des œuvres – car l'argent, s'il arrive, se prend de surcroît, comme une aubaine, certes, mais sans constituer jamais la fin du travail esthétique. La marchandise esthétique indexée sur le marché entretient le système libéral, le célèbre et l'honore, elle masque ses vices, ses travers et ses perversions sous le voile d'une culture prétendument militante, d'un hypothétique goût pour les arts et d'une passion fictive pour les choses de l'esprit. Quand l'artiste devient un producteur de rareté susceptible de thésaurisation, d'investissement et de spéculation, l'objet d'art ne sert plus qu'à la distinction - dans l'acception de Pierre Bourdieu.

Lorsque l'on cesse d'entendre les artistes qui se colletent à l'art pour agir sur le monde et diffuser un contrepoison à l'idéologie dominante, quand ces voix - là sont couvertes par celles des domestiques et experts intéressés par le marché pour en jouir de manière matérielle ou symbolique, quand l'atelier devient une récréation pour le bourgeois et que, loin de tout projet critique, la plupart des œuvres confinent à la décoration, contribuent à la reconnaissance sociale ou permettent l'agrégation au goût dominant, quand les artistes relèvent d'une cote comme les produits pétroliers ou le cacao, quand deux dizaines d'hommes et de femmes créent de toutes pièces un réel esthétique à la manière d'une juridiction d'exception, sans appel possible, quand se métamorphosent en suiveurs d'hypothétiques jeunes artistes attirés par le marché comme phalènes par un feu de nuit - alors nous sommes dans le monde immonde qui permet aux bourgeois de rôtir ses poètes, celui que redoutait Baudelaire en son temps...

RACAILLE, KÄRCHER ET PHILOSOPHIE

Pour répondre à un ami français qui vit à Tokyo et m'interroge par mail sur les événements qui ont embrasé les banlieues en novembre 2005 - les télévisions japonaises parlent d'une France à feu et à sang... -, j'ai commencé à découper des articles de journaux, à conserver les propos tenus par tel ou tel intellectuel, à ouvrir un dossier, et à mettre de côté tout cela avant de le lui donner à Noël quand nous nous reverrons. Cet exercice d'archive et de mémoire à courte durée ne manque pas d'intérêt.

Se proposer une histoire chaude, oser une lecture à peine refroidies les cendres des milliers de voitures incendiées permet quelques conclusions intéressantes : la lecture des lectures de ces nuits chaudes débouche sur un constat misérable : celui de la désaffection radicale des philosophes et des intellectuels sur le terrain proprement politique. A l'heure où le retour du religieux sature la planète, la politique semble avoir disparu corps et âme...

Laissons de côté la politique politicienne, les petits enjeux des petits protagonistes de la petite scène franco-française, les coups d'Etat dans les partis préhistoriques de droite et de gauche qui revendiquent la culture de gouvernement, les présélections pour la course à l'Elysée, les thérapies d'ego et la pathologie narcissique des candidats à la présidentielle, écartons tout ce cirque et tournons-nous vers la politique au sens noble du terme : l'art de construire et de faire durer la communauté.

On fête le centenaire de la naissance de Sartre, certes, mais on ne le célèbre que dans les musées, on se partage les dépouilles et les fétiches, on procède à la répartition des morceaux de la vraie croix, on embaume, on prélève des reliques, on baise les tissus intellectuels ayant touché son corps. *Via* les incantations de colloques et grâce à la magie des séminaires, il guérit des écrouelles conceptuelles. Gageons que bientôt le philosophe disposera d'un timbre à son effigie...

Pendant ce temps, la banlieue se consume d'un feu froid qui menace d'étendre la banquise sociale à plus qu'elle. Soyons fidèles à Sartre, certes, mais de manière dialectique, à savoir : en conscience critique et rebelle, en acteur radical et colérique, en penseur des barricades et non en philosophe mondain. La violence des banlieues mérite une lecture réellement politique. Regardons le dossier...

En ouverture, Jacques Attali, *L'Express*, 10 novembre 2005, *Magnifiques banlieues* : notre marxien libéral et mondialisé déplore les vingt dernières années d'inaction politique et d'hypocrisie intellectuelle. Je rêve ! Que faisait cet intellectuel aux côtés de Mitterrand en jouant l'éminence grise du fossoyeur de la gauche pendant deux septennats ? Qui mieux que lui pouvait *faire vouloir* une politique digne de ce nom - sinon quitter l'emploi de courtisan. Après avoir déploré l'abandon du service militaire (!), l'oracle livre sa solution : donnons aux incendiaires les moyens de devenir les créateurs d'entreprise, les chercheurs et les entrepreneurs dont la France a besoin. Pas mal comme projet ! On n'en attendait pas moins de la part de ce personnage auquel le milieu prête tant d'intelligence et d'inventivité...

Même date, dans *Le Point*, bloc-notes de Bernard-Henri Lévy, Sur l'explosion des *banlieues* : on retrouve les accents de *La Barbarie à visage humain*, belle plume, hugolienne : « énergie noire de la

haine pure », « groupe en fusion quasi (*sic*) sartrien », « fusion du désespoir et de la barbarie », « jouissance autiste », et « tourbillon nihiliste d'une violence sans signification ». Nihilisme ? Absence de sens ? Ah bon, vraiment ? Comment peut-on décemment penser que la violence puisse exister sans raison, sans cause, sans source, sans généalogie, notamment politique ? Au lecteur qu'il ne peut pas ne pas être de la *Critique de la raison dialectique*, redisons que la violence dans l'histoire constitue l'un des objets majeurs de cet ouvrage cardinal et qu'à tout le moins, si l'on se présente un tant soit peu en héritier des vêtements du grand homme, qu'au moins on retourne à Billancourt.

15 novembre 2005, Alain Badiou signe dans *Le Monde* un papier intitulé *L'humiliation ordinaire*. On connaît les options politiques de l'auteur de *Circonstances*, celles aussi consignées dans *Le Siècle* qui justifie les crimes et massacres maoïstes (Sur ce sujet, la morale? « Un résidu du vieux monde », page 96). Dès lors, on attend une analyse politique radicale de ces événements. Déception. Badiou nous dit que son fils adoptif, noir, a été traité par la police de la République comme par une police fasciste : menottes, insultes, menaces, arbitraire, coups. Le fiston se trouvait avec un copain arabe qui négociait un vélo à vingt euros, probablement avec facture. *Donc*, l'humiliation subie par son cycliste virtuel de fils justifie bien ce qui se passe dans les cités. Du moins, je conclus ainsi car la conclusion manque...

15 novembre, Hélène Carrère d'Encausse, la soviétologue qui professa si souvent sur le principe d'Elizabeth Tessier, promène son épée et son bicornes à Moscou. A la télévision russe (NTS), l'éminente académicienne se lâche (*Libération* du 15 novembre 2005). Trop de vodka? Le froid rigoureux? L'ivresse des ors du Kremlin ? Toujours est-il qu'elle livre son analyse : les banlieues sont peuplées de gens qui arrivent directement de leurs villages africains, polygames, ils accumulent les enfants, or ces colonies ne peuvent tenir dans de si petits appartements, donc ils sortent, comme ils s'ennuient, ils brûlent. CQFD. Puis elle se fâche qu'on ne puisse pas dire ces vérités en France (pays dont la législation aurait pu être faite par Staline, dit-elle, on mesure la finesse de l'immortelle) ni même comptabiliser le nombre de juifs ou de Noirs à la télévision, voire s'exprimer librement sur la Seconde Guerre mondiale.

Poursuivons la lecture du dossier. 18 novembre 2005, Jean Baudrillard, l'inénarrable Jean Baudrillard, livre ses cogitations dans *Libération*. Titre? *Nique ta mère!* On peut n'en pas lire plus, tout s'y trouve dit. La thèse, c'est le développement, et le développement c'est le titre. Mais comme on ne peut pas remplir une page de journal avec juste une phrase, on trouve des développements du sociologue sur sa vision du monde : *effondrement* du modèle français, *désintégration* du modèle occidental, *déshérence* sociale, *dissolution* de notre société, *fracture* mondiale, *désaffiliation* identitaire. Tout fout le camp, ici ou ailleurs, faites vos jeux, rien ne va plus, à quoi bon dès lors? « " Nique ta mère " c'est au fond leur slogan ».

En passant, Baudrillard associe les décadents ayant voté Non à la Constitution européenne aux banlieusards qui niquent leur mère. Même chose avec André Glucksmann qui charge le panier de la ménagère en associant les « incendiaires nihilistes » aux électeurs du Non, mais également aux défenseurs de la Politique agricole commune, aux adversaires de l'Organisation mondiale du commerce, aux suppôts de Saddam Hussein et aux défenseurs de la politique de Poutine en Tchétchénie. Plus c'est gros...

Glucksmann donc, pas l'auteur de *Stratégie et révolution en France 1968*, non, c'est fini ça, mais

celui qui signe *Les feux de la haine* le mardi 22 novembre 2005 pour FB Info. Lecture métaphysique de l'événement : nihilisme, voilà tout. « Je brûle, donc je suis » constitue le cogito de ces délinquants qui flirtent avec le terrorisme. Une ou deux phrases pour célébrer le travail de Sarkozy - une fois président¹, il aura l'embarras du choix pour recycler d'anciens gauchistes dans ses ministères : Affaires étrangères pour celui-ci, Education pour Finkelkraut... -, une vacherie contre les « Trissotins moralisateurs » ayant le front d'appliquer une grille politique sur ces événements, une fusée en direction des amateurs de « racisme compassionnel » qui définissent les émeutiers comme les nouveaux damnés de la terre. Pauvre de lui...

Sans conteste, le plus emblématique par ses outrances, Alain Finkelkraut mérite une palme, vraiment. 18 novembre 2005, entretien pour le journal israélien *Haaretz*. Sur la couverture du supplément avec photo du philosophe, ces mots : « vous les Israéliens, vous me comprenez ». Qu'il ne s'inquiète pas, en France aussi on a fini par le comprendre.

Les banlieues en feu, un problème politique ? Sûrement pas, aucunement, pas du tout. Diagnostic du professeur de culture générale à l'École polytechnique : « une révolte à caractère ethnico-religieux ». Lire : une affaire de couleur de peau et de religion. Ou encore : un truc de blacks et de bronzés musulmans. L'auteur de *La Sagesse de l'amour*, le disciple de Levinas et de Hannah Arendt affirme : « ils ne sont pas malheureux, ils sont musulmans ». La messe est dite - si je puis dire...

Suivent en cascade des imprécations sur la « haine de l'Occident » ; le « pogrom antirépublicain » ; « l'offensive islamique » ; le colonialisme français en Afrique venu « apporter la civilisation aux sauvages » ; la comparaison entre les méthodes de l'Intifada palestinienne et les pratiques des émeutiers - les enfants mis en avant à cause de leur irresponsabilité pénale ; le trop de Noirs dans l'équipe de France de football ; un salut en passant aux forces de maintien de l'ordre ; une invitation à quitter la France pour ceux qui ne l'aiment pas ; le rap responsable de la situation - même s'il se contente d'en renvoyer l'image ; l'antiracisme présenté comme l'équivalent de ce que fut le communisme au XX^e siècle ; les mauvais traitements infligés à la langue française ; le souci narcissique des incendiaires qui veulent passer à la télévision pour se croire importants. N'en jetez plus... Dans ses délires les plus extravagants, l'extrême droite n'aurait pu espérer pareil renfort ! (Notez qu'Alexandre Adler, Pascal Bruckner, Alain-Gérard Slama, Elisabeth Badinter, Jean-Pierre Elkabbach, Claude Askolovitch, Elisabeth Lévy, Claude Imbert plaident les circonstances atténuantes.)

25 novembre 2005, apparition de Régis Debray dans *Le Monde*, page Horizons. Titre : *Malaise dans la civilisation, suite*. Le philosophe imagine un Freud visitant le 93 et commentant : « le problème ici n'est pas le trop mais le pas assez de religion ». Voilà la thèse. Son auteur invite à lire *Malaise dans la civilisation* et souhaite la réédition du livre - qui existe en format poche aux Presses Universitaires de France sous le nouveau titre *Malaise dans la culture*, 9 euros, dans toutes les bonnes librairies...

Debray déplore « l'absence de sacralité » – en même temps que la fin du service militaire, rebaptisé national, une manie... Le docteur de la civilisation regrette « l'absence d'autorité symbolique », « la croyance et le sentiment d'appartenance ». Pour ce faire, il n'hésite pas à embarquer Freud dans son combat. Dès lors, le Viennois ressuscité vante les mérites du renoncement, de l'ascétisme, du sacrifice du plaisir, donc de la religion, pour constituer du lien social - alors que l'inventeur de la psychanalyse constate un mécanisme de sublimation sociale sans prescrire ni se réjouir...

« Cherchons religion civile désespérément », écrit Régis Debray. Pourquoi donc *religion* quand ce qui manque relève bien moins de « la névrose obsessionnelle » – voir *L'Avenir d'une illusion* du même

Freud – que d'une *politique* digne de ce nom. Qu'on ne nous refasse pas le coup de Dieu et du Ciel pour refaire de la Terre et des Hommes ! 1789 a eu lieu pour nous sortir de l'ère religieuse, pas utile d'y retourner pour avancer en faisant marche arrière !

Enfin, dernier arrivé dans l'ordre chronologique, mais présent sur scène, Philippe Sollers – dont je ne retrouve pas *Sur le matérialisme* dans ma bibliothèque, tant mieux pour lui, dommage pour moi... Dans *Le Journal du dimanche*, rubrique *Le journal du mois* (du Moi?), l'ancien maoïste fan de Jean-Paul II s'exprime lui aussi sur les banlieues. Couplet nihiliste là encore, on n'est pas lecteur de Heidegger pour rien. Ces cris venus du néant n'y retournent pas et ont un seul destinataire : le locataire de l'Élysée... Parti en chevauchant la métaphysique allemande, on arrive en nazaréen sur le dos du baudet de l'anecdote! Qu'importe, l'important est d'avoir effectué quelques mètres sur le terrain de l'actualité et occupé le terrain.

Voilà pour l'instant mon banquet de philosophes et d'intellectuels, une petite dizaine de joyeux drilles. J'ai laissé de côté un Daniel Sibony dans la plus pure tradition psy : « frapper ses proches pour exister », archaïques, régressifs, infantiles, fantasmes narcissiques, etc. De la psychanalyse pour *Psychologies*, le mensuel pour dames qui trouve vulgaire de salir son papier glacé avec l'histoire, la misère, la pauvreté, autrement dit la politique. Même remarque pour Malek Chebel qui évacue la question d'un journaliste sur le sens des journées d'émeutes en banlieue - « une insurrection anarchiste » – pour mieux enfourcher son dromadaire de bataille : l'islam, religion de paix, de tolérance, d'amour du prochain n'a rien à voir avec tout ça. Le grand art du bonneteau !

Conclusions de tout cela : un défaut sidérant de toute analyse politique, l'absence incroyable des mots qu'on s'attend pourtant à rencontrer : capitalisme, libéralisme, lois du marché, déréglementation, chômage, misère, pauvreté, discrimination, racisme, urbanisme, logement, paupérisation, précarité, travail... La Bourse va bien, l'argent circule, il imbibe tous les étages de la société, régit l'ensemble des rapports sociaux, le libéralisme passe pour être l'horizon indépassable de notre postmodernité, toutes les consultations électorales hexagonales expriment depuis longtemps la saturation des politiques libérales de droite et de gauche - celles qui se mènent depuis Mitterrand 83, rien de grave, donc...

Pas de politique, plus de politique, exit la politique... De la métaphysique à deux balles : nihilisme ici, nihilisme là et nihilisme ailleurs. De l'ingénuité : vraiment, on cherche un sens à tout ça! Du catéchisme entrepreneurial : rappeurs, devenez patrons ! De l'ethnographie en habit vert : du danger de la polygamie des nègres prolifiques. De la banalité de base repeinte à l'angélisme : méchants flics coupables par essence contre bons Noirs victimes par définition... Du racisme relooké postmoderne : le visage de Levinas remplacé par le faciès de Marcel Desailly. De la nostalgie française : le thermalisme communautaire de l'eau bénite. Et toujours pas de politique...

On frémit, on sursaute : *racaille*, a dit et répété le petit Ministre. On s'étrangle, on se raidit. Mais les intellectuels écrivent : les *vandales*, les *délinquants*, les *voyous*, les *dealers*, les barbares. N'y aurait-il aucun nom, aucun concept, aucune catégorie pour appréhender cette partie du peuple autrement que sous un signe infamant ? Nul terme spécifiquement politique ? Evitons les *jeunes des banlieues*, une expression qui relève du discours politiquement correct des journalistes pour éviter de prendre parti, mais totalement inappropriée.

Et pourquoi pas *lumpenprolétariat*? Ce mot nomme la partie la plus dégradée du prolétariat : le sous-prolétariat, ce qui, en dessous du prolétaire, le déjà degré zéro de la société, qualifie ce qu'on trouve en creusant encore plus profond vers les enfers... Je rouvre Marx. Étrange : aux index, une

quantité d'entrées à prolétaires, évidemment, mais rien pour lumpenprolétariat...Je finis par trouver une définition dans *La Social-Démocratie allemande*. Lisons : « Le *lumpenprolétariat* – cette lie d'individus déchus de toutes les classes qui a son quartier général dans les grandes villes - est, de tous les aliénés possibles, le pire ». La suite mérite qu'on s'y arrête, pour d'évidentes raisons sémantiques... « Cette racaille (*sic*) est parfaitement vénale et tout à fait importune. » Voilà.

Même son de cloche dans le *Manifeste du parti communiste* - « la pègre prolétarienne qui se putréfie sur place », dans *La Lutte des classes en France* - « pépinière de voleurs et de criminels de toute espèce, vivant des déchets de la société » -, *Le Capital* – « racaille (*sic*) de toutes les classes » -, ou *Le 18 Brumaire*... Sale temps pour les pauvres ! Pareille constance dans la vindicte des exploités et des victimes du capital les plus atteintes mérite des applaudissements...

Disons-le tout net, Marx n'a jamais aimé ni défendu les pauvres. Il déteste les paysans, les gens de la campagne, les ouvriers agricoles. Partout dans son œuvre il porte au pinacle l'ouvrier urbain des usines : le *Prolétaire*, avec idole majuscule. Mieux : l'avant-grade éclairée du prolétariat, autrement dit : l'ouvrier marxiste... Cette racaille sous-prolétaire n'existe pas en politique. Elle définit le déchet, le rejet, l'excrétion d'un régime politique, ses reliefs mal digérés. L'ordure du repas des gavés qui mangent.

Lâcher les chiens, décréter le couvre-feu, installer des compagnies de CRS à demeure dans les banlieues ; ou bien : colorer les médias avec présentateurs blacks et beurs, ouvrir l'ENA à des peaux non gauloises, offrir un strapontin de ministre à l'enfant de maçon d'origine algérienne; ou encore : édicter des lois qui sacralisent sur le papier les intentions politiquement correctes de la classe politique qui sauve ses meubles en même temps que ses prébendes pendant qu'on n'en fait rien sur place, voilà autant de décisions non politiques, antipolitiques. De quoi reculer pour mieux sauter - au sens pyrotechnique du terme.

Fédérons une vraie gauche de gauche, antilibérale, opposée autant aux socialistes issus de Mitterrand qu'aux libéraux centristes et aux droitistes qui ne jurent que loi du marché, déréglementation, bénéfices, profits, concurrence; repensons à denouveaux frais le *prolétariat* contemporain, la *paysannerie* postmoderne ; activons à nouveau la catégorie de *paupérisation* pour cartographier les méfaits du Capital 2005; relisons les mouvements de l'histoire en terme de *lutte des classes*; reprenons les pages de Bakounine consacrées au *socialisme libertaire*. Et ne négligeons pas l'avènement à la visibilité médiatique de ce *lumpenprolétariat* d'aujourd'hui. La révolution anticapitaliste n'est plus à l'ordre du jour, certes, en revanche, la destruction de la forme libérale du capitalisme, si.

A défaut d'une action de gauche radicale, le lumpenprolétariat se manifestera à nouveau devant un prolétariat sidéré, médusé et débordé. Face à des bourgeois plus terrorisés encore. Sans parler des plus nantis, épargnés jusque-là. Probablement ce retour de flammes générerait de plus réelles violences, moins symboliques. Refuser d'entendre cette rumeur venue du ventre de la misère est criminel. Bakounine - que je préfère de loin à Marx - avait raison de scruter les basses eaux du dénuement comme dans du marc de café politique pour y lire les signes du génie colérique des miséreux.

Pour caractériser le lumpenprolétariat, le philosophe anarchiste, lui, parle dans sa *Lettre à un Français* de « fleur du prolétariat ». On est loin des éructations marxistes contre les salauds de pauvres ! Bakounine n'aimait ni l'Etat, ni Dieu, ni la religion, ni l'armée. Pas plus il ne célébrait le Prolétaire contre le Paysan, le génie de la ville contre l'abrutissement de la campagne. Méfiant, il

refusait la dictature du prolétariat - sur qui disait-il les prolétaires exerceront leur dictature, sinon... sur les ouvriers ? – et en appelait aux forces de la vie, à Dionysos en politique. La liberté sans le socialisme ? C'est le libéralisme. Le socialisme sans la liberté ? C'est la dictature, prédisait-il... Puis, contre le *socialisme autoritaire* – tellement déplorable, on l'a vu - il célébrait le *socialisme libertaire* - jamais essayé... Faites passer le mot.

[1](#) Texte écrit en 2005.

DU BON USAGE DE LA PÉDOPHILIE

Je lis et relis Pascal comme Montaigne ou les *Lettres à Lucilius* de Sénèque, le soir, la nuit tombée, ou vers deux ou trois heures du matin, quand tout bruit sourdement dans la lenteur du temps épuisé et fatigué. Dans le flux de ces pages, cardinales à mes yeux, brillent des pépites qui éclairent le silence des noctambules. J'y trouve des viatiques, des occasions de méditation, des maximes utiles pour tâcher de mener une existence philosophique, voire des sésames avec lesquels poursuivre une conversation entre soi et soi, ou soi et le monde. Dernière phrase en date, lue dans les *Pensées* : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire point les originaux ! Le fragment a beaucoup servi aux candidats bacheliers. J'ai bien dû moi-même l'infliger à des impétrants condamnés à me rendre des copies sur ce sujet... Mais en dehors de la classe de philosophie, que peut-on penser à partir de cette proposition ?

Bien sûr : le divertissement, les beaux-arts comme détournement de l'essentiel, la vanité d'imaginer la possibilité de combler la misère de l'homme sans Dieu par l'artifice de la peinture et autres billevesées esthétiques - musique, littérature, philosophie, poésie, architecture, théâtre, etc.; certes : la critique philosophique de l'illusion et la célébration de l'austère réalité; ou encore : l'opposition, déjà, entre le virtuel esthétique et le réel naturel; ou bien : des méditations sur semblance et ressemblance, puis leurs relations avec la vérité; mais aussi : l'étrange alchimie générée par l'art qui éloigne du monde au nom d'un monde, qui célèbre un univers fictif au détriment d'un autre, immanent, concret et matériel; et puis, cette idée susceptible d'extrapolation : l'art contraint insidieusement à accepter, transfigurée, une réalité refusée sinon, il rend présentables, voire désirables, des faits et gestes, des choses et des situations qui, en dehors de cette transposition, nous froissent, nous choquent, nous hérissent, voire nous dégoûtent. L'art comme excipient du pire ?

Y a-t-il, dans le monde esthétique, des occasions de montrer un réel refusé ou condamné autrement, en l'occurrence dans ses incarnations triviales? Bien sûr, notamment en matière de consensus politiquement correct : haine de la guerre - et présentation de celle-ci dans *Guernica*, la toile emblématique des leçons de morale pacifistes du siècle écoulé ; mépris de la société de consommation - et mise en scène de celle-ci dans les boîtes de soupe Campbell sérigraphiées puis surfacturées par Andy Warhol; dénonciation de l'accumulation des richesses, du capital, des objets et de l'affolante production des valeurs d'usage - mais proposition de celles-ci esthétisées dans les compressions de César ou les accumulations d'Arman; condamnation de l'émergence de la publicité - et exposition d'affiches lacérées prélevées telles quelles sur les murs des villes par Hains ou Villeglé ; fustigation de l'intellectualisme et de la cérébralisation de l'art contemporain - puis réinvestissement du discours culturel et de la rhétorique esthétique dans le monde de l'art brut et de la marchandisation de la peinture de Jean Dubuffet. Partout on critique un monde qu'on célèbre une fois esthétisé, transfiguré en objet d'art.

Etrange ruse de la raison : on finit par renverser l'expression populaire « ne pas supporter, même en

peinture » et affirmer : « supporter, parce qu'en peinture ». Comme si l'œuvre mettait à distance et que dans cette distanciation on retrouvait la sérénité impossible dans le contact direct. Ce qui blesse réellement ravit une fois peint ou sublimé sur le terrain des beaux-arts. L'inceste effraie dans la réalité, mais séduit transformé en livre à succès; le criminel attire sur lui la déconsidération, mais redevient fréquentable une fois devenu sujet de roman; le viol inquiète dans la rue, mais appelle le génie dès lors que cette brutalité se propose sous forme de film; la violence tétanise dans les banlieues, les cités, les villes nouvelles, mais ravit une fois mise en scène dans des spectacles à grand budget. Catharsis, diagnostiqueront les psychologues : on purifie en mettant à distance, on nettoie les affects en les projetant dans un objet tiers chargé d'assurer la présentation acceptable, puis la respectabilité.

Ainsi de la pédophilie qui réussit à fédérer l'ensemble de la société française, dans toutes ses composantes intellectuelles et philosophiques, politiques et spirituelles, dès qu'il s'agit de juger des faits. Aucune voix ne s'élève pour défendre, expliquer, raconter, justifier, atténuer la pratique pédophile d'un prêtre de province condamné à dix-huit années de prison. Pas de pétition d'intellectuel, de soutien des plumes habituées à brandir la pancarte humaniste, à proférer le slogan compassionnel et à se présenter en figure incarnée des droits de l'homme si l'on juge au tribunal un instituteur, un moniteur d'équitation ou un quidam qui ignore tout de Platon, des rapports d'éraсте et d'éromène entre Socrate et Alcibiade, qui n'a pas lu la littérature grecque sur ce sujet et pratique l'amour des jeunes garçons et filles en inculte actif innocent des coutumes hellénistiques à même de lui assurer une couverture théorique. Pas même d'anciens auteurs naguère défenseurs actifs de la cause qu'on découvre désormais silencieux...

Dans l'absolu, la question de la sexualité des enfants génère un silence gêné. Le plus modeste lecteur de Freud et le moins averti des récentes découvertes de l'éthologie sait désormais l'enfant pourvu d'une sexualité dès ses gesticulations initiales dans le ventre maternel. Les premières érections des petits garçons se vivent dans le placenta, les premiers mouvements de contraction des cuisses des petites filles également. Le fameux polymorphe pervers qui choque tant la bourgeoisie viennoise dès son baptême freudien se voit pourtant refuser purement et simplement l'existence charnelle effective par les intellectuels pourtant prompts à saisir l'occasion de défendre les exploités, les réprouvés, les oubliés, les négligés, les sans-grade, les privés d'humanité.

A contraindre les enfants à renoncer à leur sexualité, on crée une situation qui les condamne à subir, ignorants, la névrose des adultes. Exclus de la possibilité d'une vie sexuelle entre eux, interdits d'épanouissement libidinal dans leur monde singulier, privés d'autonomie corporelle, ignorant leurs potentialités propres, confinés dans un auto-érotisme associé par la civilisation familialiste - prêtres et médecins acoquinés - à la culpabilité, fausement représentés et pensés dans la posture d'angelots asexués, ils deviennent facilement les victimes d'adultes qui profitent de leur supériorité physique, psychique, rhétorique, sociale, économique pour obtenir d'eux des faveurs qui les transforment en victimes idéales. Incapables d'entretenir des relations dignes de ce nom entre eux, ces adultes infligent leur misère sexuelle à des corps objectivés et terrorisés. La pédophilie se nourrit de l'insouciance des enfants exploitée par des adultes névrosés, impuissants à communiquer, et qui triomphent en abuseurs de chairs dépourvues des moyens d'une relation égalitaire.

Cette pédophilie construite par une civilisation négligente des enfants et castratrice des adultes les plus faibles a généré contre elle un consensus de la morale, du jugement et de la justice. Elle induit l'unanimité de la réprobation dès qu'il s'agit de faits et gestes repérables dans la trivialité de la vie

quotidienne. Pas de quartier pour l'éducateur, pas de pitié pour l'enseignant, pas de circonstances atténuantes pour le prêtre, pas d'indulgence pour l'entraîneur et, en même temps, une extrême tolérance pour les artistes, au sens large du terme, qui exploitent le filon pédophile et mettent en scène l'amour des enfants dans leurs romans, essais, peintures, dessins ou photographies. Je songe à Nabokov - qui célèbre les Lolita entre neuf et quatorze ans -, à Gide, sûr de l'impunité offerte par le Nobel lorsqu'il collectionne les petits Arabes au Maroc, à Gabriel Matzneff - qui vante les mérites des moins de seize ans, et reconnaît dix ans comme une limite plancher -, à Balthus, metteur en scène de nymphes alanguies, aux cuisses perpétuellement écartées et aux petits seins de jeunes filles à peine pubères, aux dessins de jeunes garçons filiformes et nus d'Otto Meyer-Amden, ou aux photographies kitsch et faussement grecques de Wilhelm von Gloeden amplement célébré par un René Schérer s'abritant derrière la caution fouriériste pour justifier la pédophilie dans la quasi-totalité de ses ouvrages philosophiques depuis plus de quarante ans.

Précisons, avant toute chose, ce qu'il convient d'entendre par pédophile. Etymologiquement, le mot désigne un individu qui aime les enfants. Aimer, au sens large, ne comprend pas le passage à l'acte sexuel. Le pédagogue et la pédagogie, le pédiatre et la pédiatrie, puis l'orthopédie et l'orthopédiste procèdent de la même racine-*paedia*, l'enfant qui, en latin, se dit *infans* : qui ne parle pas. Le pédophile aime l'enfant dans la relation qu'il entretient à lui : l'instruction de l'instituteur, l'éducation de l'éducateur, l'examen du médecin spécialisé, l'entraînement du moniteur, mais aussi le parent qui donne de l'affection à sa progéniture, tous expérimentent à des degrés divers le sentiment pédophilique. Par la suite, le terme caractérise également l'adulte qui aime amoureusement et désire sexuellement les enfants d'âge impubère ou juste pubère. Celui, aussi, qui passe à l'acte. Récemment, le pédophile est devenu le criminel sexuel, violeur, organisateur de rapt ou de ventes, de mises en scène filmées ou photographiées, voire de crimes perpétrés sur les corps d'enfants et leurs personnes. Entre l'attention professionnelle de l'enseignant en primaire et la brutalité délirante du délinquant se déploie une série de possibilités. J'en choisirai deux.

La première met en scène Gabriel Matzneff, dont j'ai beaucoup aimé, naguère, les livres consacrés à la Rome impériale, au suicide chez les philosophes antiques, à la vertu des stoïciens, à la grande santé des poètes élégiaques, au dandysme de lord Byron. J'ai également lu, quand j'avais vingt ans, ses chroniques dans *Le Monde* où j'aimais voir convoqués Horace, Lucrèce, Tibulle ou Propertius, mais aussi Schopenhauer ou Nietzsche, pour commenter et regarder l'actualité avec un œil critique et intempestif. J'étais alors lecteur fidèle de ces textes d'homme libre.

Plus tard, j'ai découvert chez un bouquiniste *Les moins de seize ans* – un livre publié dans une collection dirigée par Jacques Chancel chez Julliard en 1974 et récemment réédité chez Léo Scheer. Puis, *Mes amours décomposés. Journal 1983-1984*, un ouvrage (1990) dont l'éditeur est Philippe Sollers chez Gallimard. Ces deux volumes proposent noir sur blanc une justification théorique de la pédophilie pour le premier et, pour le second, une illustration de la thèse par un exposé détaillé, trivial, vulgaire, cru, narcissiste, mégalomane et d'une précision médicale sans limites, des pratiques du susdit en la matière.

J'ai cessé d'aimer cet auteur dont je croyais la vie exigeamment indexée sur la pensée et *vice versa* lorsque, chez Bernard Pivot, faisant face à Denise Bombardier, une écrivaine québécoise, lui disant que s'il n'était protégé par son statut d'homme de lettres bien intégré dans le milieu parisien et par

l'affection du président de la République d'alors qui aimait aussi tel ancien préfet de Vichy, il irait tout droit en prison, Gabriel Matzneff a nié, joué l'écrivain sali, s'est abîmé avec une arrogante mauvaise foi dans une dénégation indigne d'un prétendu amateur de courage stoïcien et de bravoure romaine. Le suicide, ce soir-là, fut loin d'être romain...

Car sa pédophilie existentielle et littéraire, immanente et théorique ne fait aucun doute. Lisons son manifeste - *Les moins de seize ans* : éloge de la sexualité avec des partenaires, garçons ou filles, dont l'âge oscille entre dix et seize ans; revendication d'une impuissance à imaginer et d'une capacité à écrire seulement ce qui est vécu, pratiqué, éprouvé et expérimenté au quotidien ; refus de toute sexualité avec un garçon ayant franchi le cap des dix-sept ans; aveu de l'intégrale clandestinité de ses pratiques amoureuses avec les enfants masculins alors qu'il rend publiques ses relations avec les jeunes filles du même âge; justification d'un fait divers du moment mettant en scène un quinquagénaire organisateur de ballets roses ayant couché avec au moins soixante-dix-huit fillettes âgées de onze à quinze ans, payées de quelques francs, photographiées, et « peut-être un peu violées », bien que toutes soient présentées par lui comme consentantes et désireuses de voir le manège se répéter; cette phrase aussi : « la violence du billet de banque qu'on glisse dans la poche d'un jean ou d'une culotte (courte) est malgré tout une douce violence. Il ne faut pas charrier. On a vu pire », suivie de considérations sur le rôle économique bénéfique de la pédophilie dans les familles du sud de la Loire; confidences autobiographiques sur ses relations sexuelles avec des garçons de douze et treize ans; rhétorique spéculaire pour transformer la sexualité avec les jeunes garçons en « Expérience hiérophanique », « épreuve baptismale », « aventure sacrée » ; célébration appuyée des colonies de vacances, des camps de jeunesse, des associations sportives qui permettent ce sport et cette chasse d'enfant - selon ses termes ; aveu cynique du choix de ses jeunes partenaires de préférence dans des familles désunies, chaotiques. Cessons là l'inventaire...

Comment un homme qui a écrit ce livre et défendu ces thèses, qui s'est fait une gloire d'installer le pédophile du côté des réprouvés, des rebelles, des marginaux, des porteurs d'étoile jaune – dans le numéro de *L'Infini* consacré à « La question pédophile » (septembre 1997) -, des hérétiques, des ennemis de l'ordre et de la bourgeoisie, comment cet homme peut-il se réfugier sur les cimes, feignant la vertu outragée, se nimer d'une aura de victime lorsque la Québécoise bien inspirée lui demande à la télévision de justifier devant des millions de téléspectateurs ses positions à la faveur d'un livre, son journal, exclusivement consacré à l'autocélébration de ses performances avec des jeunes individus des deux sexes? A ce moment, Matzneff pouvait, devait, faire preuve du courage romain qu'il n'a cessé d'encenser verbalement. Et acquiescer, puis justifier - et non se justifier.

A dire vrai, la pédophilie revendiquée comme une possibilité d'existence me semblait ce soir-là un tout petit peu moins détestable si elle en appelait au débat que cette fuite, ce refus, cette dénégation, cet écroulement public de l'homme qui passe sa vie à faire l'éloge du suicide de Sénèque et tremble devant la perspective d'une piquûre de guêpe. Exit le héros de carton-pâte, le grand homme devenu nain, le donneur de leçons romaines qui se comporte en bourgeois dénégateur une fois pris la main dans le sac. On se réclame du rigoureux Caton d'Utique, on adopte la posture de l'austère Cicéron, on se drapé dans la toge virile de César, puis on se contente d'une vie vécue sous les auspices de Monsieur Prudhomme...

La schizophrénie de Matzneff pèse plus contre lui qu'une pratique à ses yeux justifiable verbalement puisqu'elle est depuis toujours sienne et revendiquée théoriquement puis appliquée comme telle. Pourquoi ne pas mener le débat, conduire le combat, défendre ses idées lorsque l'heure vient de montrer du courage ? Pour quelles raisons refuser devant la caméra ce que tous ses livres avouent depuis

longtemps déjà? Soudain, alors que les élégiaques romains auraient pu être convoqués, puis la Grèce et la figure de Socrate, enfin Tibulle, Pétrone et Straton de Sardes, plus proches Lewis Carroll, Thomas Mann ou Michel Tournier, Matzneff a ajouté à la réputation du pédophile celle du lâche n'ayant pas le courage de ses opinions et préférant le mensonge à la vérité pourtant brandie en étendard depuis des années. A quoi ressemble une idée à laquelle on renonce dès l'ombre de la première difficulté ?

La raison de ce revirement fait sens : l'artiste sait qu'on tolère ses frasques si elles sont roulées dans la farine de la vertu, confites dans la dignité de la littérature, cuites dans l'écriture et le livre, puis livrées dans la publication. L'art voile l'immoralité et la transfigure en marchandise monnayable. L'impossible pédophilie de fait devient une figure de style possible après esthétisation. Edité par Julliard et Chancel, Gallimard et Sollers, ami de Cioran et de Mitterrand, puis de quelques autres plumitifs germanoprats grouillant dans son journal, entre piscine remplie de jeunesses bronzées et restaurant diététique où l'on surveille sa taille et son ventre plat, l'écrivain peut porter son vice en bandoulière; ouvrier d'usine en province, ami de personne et ne disposant d'aucun carnet d'adresses, incapable d'écrire ou de vendre sa pédophilie en expérience transmutée par le livre ou un autre support relevant des beaux-arts, c'est la cour d'assises qui l'attendrait... Denise Bombardier avait-elle tort ? Pouvait-on refuser pour le moins de répondre à sa question ? La posture d'offusqué suffisait-elle pour glisser comme une couleuvre et éviter le débat, ouvrir la discussion?

Mon deuxième exemple passe par Balthus et le requiert. Non que le peintre ait pratiqué la pédophilie dans sa vie quotidienne - question non abordée et non abordable -, mais parce que toute son œuvre transpire la passion pour les petites filles et le jeu pervers entre son exhibitionnisme de petits corps nus montrés dans des postures obscènes et le voyeurisme attendu des regardeurs de ses toiles, spectateurs consentants ou silencieux de ce théâtre d'enfants mis en scène dans une série de tableaux où les jeunes filles triomphent à quatre pattes, comme de petites femelles lascivement en rut qui offrent leur postérieur au premier mâle venu à même de les prendre en ignorant leur face, donc leur humanité. Là où se cambrent les reins de ces enfants, il ne saurait y avoir de place pour ce que Levinas appelle le visage.

Fesses relevées, croupes tendues, jambes écartées, sexes exhibés, ces corps de jeunes filles aux très petits seins à peine formés, haut placés sur un buste qui pourrait être celui d'un jeune garçon, ces silhouettes impubères - l'effrayante enfant du *Nu au miroir* (1981-1983) -, graciles, sans hanches, sans bassin, sans toison pubienne, sans histoire écrite sur le visage, ces chairs lisses pas encore finies, à peine terminées, au seuil du monde adulte, ces peaux fraîches et sans cicatrices, quel plaisir peut-on avoir à les montrer dans le détail et à satiété ?

Ces visages aux yeux fermés, aux regards impossibles à croiser, dont les traits lissés citent vaguement ceux de l'extase du Bernin, ces corps abandonnés dans un fauteuil, ces bras ballants dans une posture alanguie, cet entrejambe toujours ouvert sur un angle obscène, ce pubis imberbe, glacial, exposé à la manière d'une planche anatomique de pédiatrie - l'affreuse *Leçon de guitare* (1934)! -, quelle jubilation induisent-ils chez le peintre des heures attardé devant sa toile, fourbissant l'obscène ? Cette scène à frissonner d'épouvante dans *La Rue* (1933) qui, au milieu d'un genre de décor de théâtre, ou d'une sorte de scène reconstituée en studio pour un film réaliste, propose dans l'angle gauche une jeune fille effarouchée, prisonnière d'un adulte qui arrive derrière elle, l'enserme, d'une main saisit son avant-bras, de l'autre soulève sa jupe pendant qu'il glisse sa cuisse dans l'entrejambe de l'enfant -, quelle satisfaction de mettre en scène ce viol dans ses premiers instants ? Enfin, cette sinistre toile

intitulée *La Victime* (1939-1946) qui montre une jeune fille nue, allongée sur un lit aux draps froissés, alanguie, le visage semblable à celui d'une morte, un couteau repose à terre, la lame luisante, épargnée par le sang, le corps aussi est sans trace sanguinolente, sans plaie : l'arme a-t-elle servi à un homme pour menacer d'un viol et l'accomplir? Quelle satisfaction pour le peintre de représenter cet après-violence sexuelle, de mettre en scène l'absence du violeur son forfait accompli, la chair meurtrie de sa victime défaite sur un lit ?

Le nombre de toiles de Balthus où les corps de jeunes filles sont offerts, donnés, abandonnés, disponibles pour un maître à même de les prendre selon son bon plaisir, est considérable. Le dominateur s'empare de la virginité due et donnée au seigneur, la jeunesse se destine au bon vouloir du mâle qui en dispose, la chair appartient à l'homme qui soumet l'enfant docile et soumis : voilà les impératifs pédophiles et misogynes, féodaux et aristocratiques, cyniques et immoraux - rien qui réjouisse une âme désireuse de sexualité solaire, épanouie, partagée, consentante, libertaire, en un mot, adulte. Balthus met en scène un univers d'avant la modernité aussi bien sur le terrain de la peinture - technique, artisanat, métier - que sur celui des sujets, des thématiques : il peint un monde en ignorant que la Révolution française a eu lieu et l'a mis à mal.

La protection - que je ne dirai pas pédophile, même si Balthus a alors autour de quinze ans - de Rilke qui préface un recueil de ses dessins de chats, puis l'avalanche et la cascade de noms fascinés par l'ancienne caution du poète ne cessent de valoir soutien : Antonin Artaud, Albert Camus, Georges Bataille, Pierre Klossowski, René Char, André Malraux, Pierre Jean Jouve, Yves Bonnefoy, Félix Guattari, Jean-Pierre Faye, parmi les plus illustres, forment une palette devant laquelle les amateurs d'instinct grégaire plient le genou. Ecrire ou penser contre Balthus équivaut à écrire et penser contre ces sommités qui l'ont soutenu; refuser son monde, le mettre en doute conduit à interdire l'inscription de son nom dans la filiation qui garantit la réputation et la prétendue autorité de l'expert.

Or aucun de ces soutiens prestigieux n'a mis en doute la représentation féodale du corps des enfants dans la peinture de Balthus, aucun n'a proposé de lecture politique - au sens noble - de son travail, aucun n'a regimbé devant la pédophilie esthétiquement active dans la plupart de ses toiles, y compris celles qui proposent des portraits de pères avec leurs enfants - *Portrait d'André Derain* (1936), *Joan Mirô et sa fille* (1937-1938), *Portrait de Monsieur L. de C. et de ses enfants* (1943), *Roger et son fils* (1936), d'étranges monstruosité picturales où l'adulte semble toujours près de fondre en prédateur possible d'enfant.

Personne parmi ces autorités intellectuelles n'a mis cette peinture en perspective avec le monde d'avant 1789, celui où les enfants - mais aussi les femmes et les autres minorités : les juifs, les Noirs, les esclaves, les citoyens passifs, les gens de peu - n'existaient que comme des proies offertes à la discrétion des seigneurs et maîtres qui possédaient le monde. *Via* les images qu'il produit et les icônes féodales qu'il signe, Balthus possède le corps des petites filles et réduit leur chair à l'objet exhibé et destiné aux initiés, à l'élite, à l'aristocratie, aux pairs qui se reconnaissent dans cet univers fabriqué pour réjouir leurs fantasmes. Dans ce théâtre où le corps des enfants se chosifie, le marquis de Sade est incontestablement parent du comte Balthazar Klossowski de Rola, dit Balthus. Le même sang bleu circule, gelé, dans leurs veines à particules.

Matzneff et Balthus démontrent, parmi d'autres exemples possibles, que pour défendre des positions pédophiliques - pratiques et théoriques -, mieux vaut passer par le filtre de l'art et faire un détour par la médiation de l'esthétique. Ouvrier, modeste, sans culture, sans références intellectuelles, sans appui

dans le monde des lettres, ignorant la rhétorique spéceuse qui convoque les Grecs, Sparte et Athènes, Gide et Montherlant, voire, plus contemporains Tony Duvert et François Augiéras, sinon René Schérer - auteur, parmi d'autres livres défendant cette question, d'un *Emile perversi* publié en 1974 chez Robert Laffont, dans une collection dirigée par Jean-François Revel, puis d'*Une érotique puérile*, chez Galilée en 1978 -, en délicatesse avec la parole, la justification, le verbe et les mots, le présumé innocent se retrouvera vite dans les geôles d'une prison où, reçu comme pointeur par un comité d'accueil déterminé, il subira les traitements réservés aux auteurs de crimes sexuels.

En revanche, écrivain, intellectuel, auteur à l'agenda mondain bien rempli, gendelettres ou institutionnels, lecteur de l'*Alcibiade* dans le texte, objet de ses pulsions sans autre recommandation qu'un œdipe mal fichu, mais bien travesti par les jeuxcroisés de l'esprit et de la cérébralité, voire peintre rare dans ses épanchements et apparitions (vertu sublime et grandement payante dans un monde spectaculaire), réactionnaire dans sa peinture - thématique et traitement -, conservateur en tout, affichant sa féodalité sans complexe, revendiquant une passion pour Hergé et les albums de Tintin - on le comprend en comparant la naïveté des deux mondes -, voilà qui garantit d'une totale impunité, voire, pire, ou mieux, voilà qui assure d'une réputation sulfureuse rentable et d'un parfum de scandale payant.

Car, étrangement, la pédophilie se justifie sublimée par l'art. Une fois passée par le chas de l'aiguille esthétique, elle peut prétendre à la respectabilité et à l'institution - Nobel de Gide, Académie française de Montherlant, Pléiade de Carroll, Académie Goncourt pour l'un et Conclave pour l'autre. En revanche, elle vaut l'infamie véritable au prêtre de province, au notaire de sous-préfecture, à l'instituteur de campagne, elle déclenche l'ire des simples et des naïfs, des gens modestes et des consciences bien faites. Elle garantit d'une aura magique l'artiste et le peintre, le photographe et le romancier, l'essayiste et le poète, le cinéaste et le philosophe s'ils ont le bon goût de sublimer, au sens freudien, leur passion pour la chair fraîche.

Qu'on laisse la sexualité des enfants s'épanouir dans son registre et ses fantaisies, qu'on leur offre toutes les latitudes possibles et imaginables entre eux, et, simultanément qu'on abandonne les adultes à leur univers et à la gestion tribale de leur misère sexuelle, loin des plus jeunes préoccupés de leurs corps en devenir et de leurs pulsions à part. La reconnaissance d'une libido infantile oblige à réfléchir à la place qu'on peut leur laisser, entre eux, pour eux, elle ne permet pas qu'on s'appuie sur cette évidence désormais acquise de l'existence d'un désir infantile pour justifier l'intrusion des névroses adultes dans ces univers singuliers sous prétexte qu'ils pourraient, eux, du haut de leur savoir et de leur compétence, répondre à ce désir par leur plaisir.

Les juges épargnent les coupables ou manifestent une étrange mansuétude à leur endroit lorsqu'ils évoluent dans le même monde intellectuel qu'eux : les écrivains, les intellectuels, les gens de culture et les hommes du droit, les artistes du barreau sereconnaissent comme appartenant au même univers, ils partagent des valeurs semblables, communient dans un catéchisme identique. Le pédophile trivial, vulgaire, commun fait l'unanimité contre lui; son frère jumeau, mais doué de rhétorique, se veut différent, distinct, autre, d'un alliage différent, et on lui concède la plupart du temps cette faveur qui lui assure l'impunité. Matzneff est même allé jusqu'à tomber récemment le froc pédophile pour endosser l'habit de *philopède* - une création de son cru ! Qui trompe-t-il encore avec ces artifices de langage ? *Philopèdes* les célébrités culturelles, mais *pédophile* le quidam inculte? Que de contorsions intellectuelles pour cacher la misère sexuelle et l'étendue des dégâts...

LES ICÔNES DE LA GRANDE SANTÉ

Picasso peint en barbare, en primitif, en sauvage que rien n'arrête, décidé à prendre à bras-le-corps les forces qui travaillent la nature et font germer, naître, croître, vieillir et mourir l'ensemble de ce qui s'y meut. Avec de la terre, de la ficelle, du papier, des morceaux de bois, de fer, des rebuts, du sable, avec de la peinture, des burins, des pinceaux, les doigts, la paume de la main, des crayons, des stylets, des grillages, sur des toiles, dans la pierre, sur la peau blanche de papiers magnifiques, sur des vélins nobles, des journaux périssables, partout, avec tout, il crée. Chaque siècle porte un génie dans son genre, pas deux. Nombre de ses contemporains manifestent du talent, de l'originalité, de la singularité, de l'intelligence, lui seul éclabousse tout de sa puissance et de sa santé. Jamais artiste n'a travaillé avec une telle vitalité.

D'où son monde brutal, violent, fort, traversé de flammes et de sang, d'énergie et de puissance : il triomphe en artiste contemporain du feu nucléaire et des cavernes, simultanément familier du champignon atomique et de la grotte où se théâtralissent les rites chamaniques. Chaman et génie, primitif et moderne, barbare et civilisé, débordant de vitalité et chargé d'une électricité menaçant de court-circuiter tout ce qu'elle touche, Picasso pense et travaille en *Homo sapiens* encombré de sa puissance, il fournit un travail révélant ce qu'il y a de plus ancien dans la chair des hommes et des femmes. En regardant ses œuvres, toutes ses œuvres, on voit poindre la force qui traverse les âges, assure la permanence de l'espèce et garantit la durée de l'humanité malgré la multiplicité des dangers.

Pas étonnant, de ce fait, qu'on trouve si souvent chez lui des scènes de guerre, des corridas et des corps voluptueux - théâtres privilégiés des vitalités excessives. En dehors de ces sujets explicites, le traitement participe du même univers : sous ses doigts, les portraits se peignent comme on mène un combat à la baïonnette, les scènes les plus banales se fixent à la manière d'une course de taureau, les natures mortes giclent telles des chairs dans les ébats sexuels, les corps de femmes, toujours, se montrent sous le signe de l'épée, de la banderille et du phallus, tous instruments avec lesquels on exacerbe la vie jusque dans la mort. Dans ce monde d'avant la séparation des genres, des entités, des catégories, des individualités, des espèces, une même énergie s'incarne de manière multiple : Picasso la dompte et réduit le fauve à des images épiques, des icônes furieuses.

Au milieu de scènes primitives, Picasso jouit, jubile et connaît une authentique volupté proposée en partage. L'arène est peinte comme un théâtre amoureux, la relation sexuelle à la manière d'une course de taureaux et la guerre sous les auspices de la corrida. D'où un matador campé en séducteur, un guerrier métamorphosé en tueur de bêtes ou en sacrificateur de femmes. Au milieu du cercle de lumière taurin, lors du combat où s'enlèvent les Sabines, au lit aussi, partout triomphe la grande santé : elle déborde et remplit tout, menace explosion, puis pulvérise la paix et l'ordre du réel assoupi. Là où grouille le monde, frémit le réel, crépite l'immanence, quand l'évidence se porte à l'incandescence, flamboie et brûle, Picasso se tient debout, scrute, regarde, empoigne un pinceau, un crayon, dessine, puis jette les couleurs en démiurge qui ne craint pas même Dieu.

Théâtre de la cruauté - l'expression lui va comme un gant : dans sa vie quotidienne, semble-t-il, dès qu'une femme entre dans son existence, mais aussi dans son œuvre où il crée en allant jusqu'au bout, en creusant au fond, en poussant toujours plus loin les limites. S'attaquer à l'essence du réel, à la quintessence de l'être, c'est rencontrer inmanquablement le sexe sous sa forme crue : corps, chair, sang, anus, peau, membres, seins, fesses, poils, cheveux, hanches, bassins, vulves, phallus, de la viande, des muscles, des forces, des carnations, des volumes, des émotions, des sensations, lascivité et tension, pleurs et cris, extases et abandon, excitation et sensualité, ravissements et exaltations, transports et félicité. Là où l'œuvre fixe, une force est passée, scintillante, plus vive que l'ombre d'un serpent.

La cruauté suppose le plus petit écart possible entre le réel et sa figuration. Uniquement l'épaisseur de la feuille ou la couche de peinture : sous la représentation gît un fragment détaché du monde, au plus intime, au plus proche du brasier. La vérité, rien d'autre. Vérité du sexe et de sa crudité, donc rien qui contribue à distinguer un monde présentable et érotique d'un autre, pornographique et à dissimuler. Ce qui se peint et dessine s'épanouit par-delà le bien et le mal - définition de la cruauté. Car elle n'est pas jouissance du négatif et dans le négatif, complaisance morbide - et finalement chrétienne - à l'endroit de la souffrance subie et infligée, mais volupté païenne et ignorante de ce qui habituellement entrave les libres forces naturelles. Picasso n'interpose rien entre la dynamique tellurique et son œuvre, il ne contrarie pas le mouvement des énergies, n'entrave pas le trajet de la puissance quand il entre sa vision sur le spectacle du monde : il se contente d'abandonner la main à la vitesse imposée par le génie, le tout dans la précision exigée par l'instinct.

Cruel, donc, parce que païen et voluptueux, ignorant les carcans de la morale et ne connaissant que la loi de l'inspiration, l'ordre de la grâce, le principe de la fureur, Picasso égale Jupiter dans ses œuvres. Les anciens parlaient d'enthousiasme, de rapport direct avec les dieux, de parole venue du ciel et captée par l'homme d'exception; les modernes savent qu'il en va de ces dieux comme de figurations pratiques de ce qui hante le réel dans le moindre de ses fragments. Ce qui travaille et fouille les particules, excite l'atome, met en vibration et tient la danse des électrons, ce flux innommable, ce jet indicible et permanent, cette excitation invisible, Picasso les montre, les exhibe, à la manière triomphante et jubilatoire d'un chasseur sa proie sanguinolente au bout d'une pique.

L'érotisme tient donc moins de la politesse bourgeoise, triomphante la plupart du temps dans l'art - sauf quelques rares exceptions - que de l'énormité de la libido théâtralisée, toujours introuvable. Odeur fade du sang dans l'arène au sable taché parla plaie du taureau, cris des corps emmêlés et enchevêtrés dans le massacre sur les toiles consacrées à l'enlèvement des Sabines ou dans *Guernica*, rage animale des deux chairs imbriquées dans un baiser éponyme, chaque fois, l'érotisme déborde sa définition habituelle pour caractériser l'au-delà des possibles de corps abandonnés aux forces violentes de la nature.

Des plaies vives, des cornes comme des phallus, des bouches semblables à des vulves, des yeux pareils à des anus, des sexes féminins bruissant sur le modèle des plantes carnivores, des testicules de Minotaure pendant sur le bas-ventre d'un homme, ou l'inverse, l'appareil génital d'un mâle monté comme celui d'un faune ou d'un cheval, voire d'un taureau, silhouette humaine et tête animale, corps chevalin et buste masculin: une même sève parcourt ces géographies bestiales, ces anatomies monstrueuses. Parfois, le plissement du sphincter ou l'ourlé épais des grosses lèvres fendant le pubis des femmes rappellent le soleil, l'œil, la planète, l'étoile, cosmogonie et cosmologie singulières où les astres parlent en égaux avec les hommes. Là encore, une même force anime l'infiniment petit des atomes et l'infiniment grand des systèmes planétaires. Au milieu, les hommes et les taureaux, les

guerriers et les femmes, les toréadors et les chevaux subissent la même loi : infiniment grands eux aussi, infiniment petits eux aussi, mais toujours obéissant à de semblables lois physiques. Peindre, c'est capter les effets de ces agencements panthéistes et fixer les trajets de ce qui traverse indistinctement le réel, du règne minéral au règne humain en passant par le végétal et l'animal. Picasso peint ces mondes divers comme des émanations distinctes d'un principe identique.

Cruel, mais démiurge, il expérimente son corps comme le médium cristallisant les informations qui circulent partout. On sait le génie de l'artiste ne cherchant jamais mais trouvant, trouvant même ce qu'il ne cherchait pas, ce que personne ne saurait même pouvoir ou devoir chercher. La vitalité excessive parcourant des labyrinthes, il sait pouvoir la capter, en décidant seulement et simplement de le faire. L'érotisme excelle en voie sacrée pour parvenir à ces vérités d'évidence, mais seulement pour qui entretient avec les dieux une relation intime et brutale. Le taureau connaît ces soubresauts, le guerrier aussi, le matadorégalement, le peintre, bien sûr, armé comme pour un combat à mort avec ses pinceaux trempés dans le sang bleu, le sang jaune, le sang noir, le sang violet, le sang vert.

On imagine Picasso entretenant avec les femmes la relation hautaine et méprisante, amoureuse et passionnée, tragique et écrite, ancestrale et lisible dans le rituel de la corrida; on suppose Picasso pensant le féminin et l'intersubjectivité sexuée sur le principe féodal et guerrier, militaire et inégal, conquérant et combattant, stratège et offensif; on craint Picasso confondant le lit et l'arène, la couche et le champ de bataille, la cape, la muleta, la passe et la séduction, l'estocade et la possession, la sortie du cadavre traîné par des chevaux et la rupture; on voit Picasso peignant la corne du taureau dans le ventre du cheval comme le sexe de l'homme dans la vulve de la femme ou l'épée passée dans le corps de l'ennemi. Sang partout, paix nulle part.

L'artiste se meut dans l'art et l'érotisme à la manière de l'homme préhistorique dans la forêt, chasseur, prédateur, craignant pour sa vie, jamais assuré de durer, quêtant la proie, mais fier, ne rendant de comptes à personne, sauf à lui, à sa bravoure et à son courage, à sa force et à sa détermination. Seul dans la nature, ou seul devant les femmes, c'est tout comme: directement branché sur les rythmes et les cadences primitives, secoué par la force et la violence qui animent le réel et font bruir le théâtre des hostilités, Picasso se tient debout, attendant la foudre, interpellant l'éclair, insoucieux de l'orage et de la possible punition des dieux.

Cruel, païen, voluptueux et athée, seul au monde, combattant à mains nues, empoignant le réel de toute sa musculature pour l'étouffer, lui faire dégorger son mystère et ses obscurités, il fait de surcroît jaillir la couleur et les images. Son œuvre installe le xx^e siècle au beau milieu des rites de Lascaux, de Cosquer et de Pech Merle : le sang trouvé à la jugulaire des animaux, le charbon prélevé au cœur du foyer refroidi, la terre arrachée à la veine géologique, la feuille écrasée. Rouge, noir, brun pour commencer à dire le monde. Et puis les doigts et la main, les ongles, la paume, le pouce en guise de traceurs. Voilà, rien d'autre: l'artiste et le monde, Dieu et ses créatures. Une nature naturante armée de couleurs et de traits, une nature naturécolorée et tracée, parcourue d'un bestiaire échappé de la Grèce antique - Faune et Minotaure.

Le Faune évolue entre la forêt des primitifs et le village des civilisés, il quitte parfois la profondeur sombre des bois pour la clarté des bords de cité: rat des villes et rat des champs, fatigué de la forêt et craintif à l'endroit des bourgs, on le sait amateur de chair fraîche, lubrique. Se souvient-on qu'à l'origine, protecteur des troupeaux et des bergers, confiné dans les taillis, jambes velues, pieds de chèvre, oreilles pointues et cornu, il entraînait la mort du malheureux l'ayant entr'aperçu? Et le Minotaure? Ce monstre à tête de taureau et à corps d'homme, cet enfant issu du croisement d'une femme et d'un animal, cet appétit gigantesque se nourrissant de jeunes garçons et de jeunes filles, sait-on que

cette créature incarne également la beauté convulsive aux yeux de tous les passionnés de frissons dans l'échine ? Picasso les revendique dans sa zoologie familière, au côté du taureau, pour dire l'érotisme et signifier la nue sexualité, les pleins pouvoirs de l'animalité dans la libido pure, innocente et ignorante de la civilisation.

Avec le Faune et le Minotaure la mort rôde puissamment. Dès qu'il est question d'érotisme chez Picasso l'Espagnol issu d'une nation catholique, apostolique et romaine, le sang se marie au sperme, la douleur au plaisir, la mort à la jouissance. En quoi il est encore chrétien. L'association de la libido et du trépas sent fort l'eau bénite, les remugles du péché originel, la damnation lancée un jour sur la chair et la sexualité par un Dieu colérique et vengeur. Gnostique, cette position met en perspective le corps qui jouit et la mort qui jaillit. Picasso peint en athée mais pense en catholique, il vit en païen, mais dessine en chrétien. Dans son œuvre, la forme révolutionne un fond qui perdure et sacrifie la femme, rameute la mort et se complaît dans le paiement de la jouissance libidinale par un écot qui rédime : la mort.

Or Eros n'est pas Thanatos. Le premier vaut même à mes yeux comme un remède au second. Pour Picasso, la mort et la vie, la sexualité et le crime se nourrissent aux mêmes énergies noires. Sadien, en ce sens, il confond la pulsion de vie et la pulsion de mort, il les superpose et voit dans l'une l'exercice de l'autre. Sang et eau, sperme et sang, sang et sable, terre et sang mélangés; cheval, taureau et femme confondus; corrida, guerre et sexualité indistincts; génitoires, plaies, béances, phallus, écorchages indissociables ; anus de femme et rectum d'étalon, vulve féminine et blessure taurine, bouche humaine et déchirure animale interchangeables; bestialités mythologiques et vérités humaines croisées: le superbe païen pointe, le dionysiaque sublime rayonne, mais l'âge des cavernes n'est plus. Le primitif aujourd'hui est toujours un tant soit peu civilisé - la folie furieuse ne gît plus vraiment, pure, intacte et inchangée que dans les plis de l'animal sauvage dont les ébats fascinent le mammifère dénaturé. L'art peut aider à retrouver cette voie, ce chemin païen. Tout exercice esthétique digne de ce nom vise des retrouvailles joyeuses avec cette sérénité d'avant la morale.

CONSIDÉRATIONS SUR LE MALAISE DANS LA PHILOSOPHIE

L'époque philosophique célèbre la haine du style clair et de l'écriture élégante. L'Université, tout autant que les tenants officiels de la ligne dure - souvent les mêmes - habilités à délivrer les autorisations de se prévaloir de l'attribut « philosophe », distribuent leurs certificats en regard de quelques critères qui tous procèdent de la forme, de l'allure, de l'apparence du discours, rarement de son contenu. La possibilité de revendiquer le titre passe bien souvent par des diplômes universitaires, des généalogies scolaires prestigieuses et des systèmes de parenté moins en relation avec la nouveauté et l'intelligence du propos qu'en rapport direct avec les signes d'appartenance et les aveux plus ou moins codés d'une soumission au système de reproduction sociale.

Pour mériter la médaille philosophique, seule l'épiphanie importe. Le mode d'apparition, la logique de présentation mondaine désignent l'individu auquel on accorde, ou non, le droit de se prévaloir de l'institution, du milieu - comme on dit en Sicile -, puis d'exploiter les produits dérivés. La paresse tient lieu de méthode : on construit son avis, on fonde sa décision à partir de quelques critères utiles à connaître si l'on désire se mouvoir avec lucidité dans le marigot intellectuel. J'en retiendrai six: un talent consommé pour l'obscurité, une détestation du monde réel, un brio particulier dans l'art de la citation opportuniste, une exposition de son propos dans les formes canoniques, une soumission au préjugé de la couverture, un abonnement aux tirages confidentiels.

Conséquemment, on conclura qu'une écriture claire, fluide, voire agréable, un style littéraire, une syntaxe précise, le refus du langage spécialisé, l'usage d'une bibliothèque libre de références libres, l'exposé lyrique, poétique ou littéraire, la présence sous une jaquette généraliste et le succès de librairie trahissent explicitement un individu qui ne peut décemment pas être un philosophe aux yeux des distributeurs d'autorisation. La coterie universitaire ne saurait admettre parmi les siens un auteur qui aurait l'impolitesse d'être compréhensible, lisible, accessible, qui renverrait dans le corps de son développement à des esprits indépendants, à des penseurs sans chapelle, qui raconterait et philosopherait sans ennuyer en recourant aux écritures joyeuses et ludiques, qui accepterait la compromission, chez son éditeur, d'une proximité de rayonnage avec un roman sélectionné pour les prix littéraires d'automne, qui, de surcroît, accepterait, le bougre, de figurer dans une liste des meilleures ventes prouvant le débordement du lectorat confidentiel.

Pas besoin de compromission dans tous les domaines précités, un seul suffit: par exemple une écriture dans la plus parfaite des traditions françaises formulée par Boileau dans son *Art poétique*. De la clarté et de la profondeur, de la précision et de l'élégance, de la tenue et de la fantaisie, du style classique et de l'invention littéraire, voilà une carte d'identité imprésentable. L'enjeu mérite débat... Qui donc revendique encore, avec le vieil auteur des *Epîtres*, la politesse de la limpidité? Boileau affirme qu'une expression obscure témoigne d'une idée obscure et qu'en clarifiant sa pensée on clarifie son écriture - quel morveux ! Il invite à plaire et à toucher, à ne pas oublier le lecteur à qui il n'est pas interdit de songer quand on écrit - quel démagogue! Son bréviaire propose d'aller à l'essentiel, de ne

pas contourner, de renoncer à tarabiscoter, d'éviter les digressions - quel ennuyeux! Revendiquer le style, le beau style, l'écriture et le pont jeté entre philosophie et littérature vaut péché mortel dans un monde où l'on prétend viser l'objectivité et l'efficacité de la formule mathématique tout en rédigeant selon les principes subjectifs et autistes de l'alchimie...

Premier impératif, donc: cultiver l'obscurité - et, inversement, fustiger la clarté. Le grand philosophe, la stature importante dans ce domaine, la forte réputation, la monstruosité reconnue oblige, au style amphigourique, à la phrase lourde, pesante, au style heurté, à l'indigence de la prose française doublée d'une propension incroyable au vocabulaire technique, voire aux néologismes assimilés à des preuves de profondeur. La fameuse création de concept - signe distinctif du philosophe selon Deleuze - vaut peut-être comme un plaidoyer *pro domo*, malheureusement, elle induit un prurit chez quelques prétendants au trône qui s'estiment d'autant plus profonds qu'ils fabriquent des monstruosité linguistiques. Extraites du panier, et pour rire: l'esplace, le horlieu, l'ego-tiers, le thymique, le métastatique, la topoiétique, l'objectile, le for-da, l'onturgique, le protentif, le métonnement, oui, oui, la kénothèque ou la fonction responsiale, et autres joyeusetés sémantiques du même acabit...

Reviens, Bergson! Car les deux mille pages de l'œuvre complète de l'auteur de *L'Énergie spirituelle* s'approchent au plus près de ce que métaphysique et ontologie peuvent révéler sans aucun néologisme, et ce en excluant tout vocabulaire spécialisé, dans le plus pur respect de la langue française qui scintille et brille de tous ses feux. Preuve en est qu'on peut travailler en profondeur, dans des zones où l'oxygène philosophique reste pur, glacé et vital, tout en s'installant aux côtés des proses cristallines de Pascal, Maine de Biran ou Valéry. Les analyses sur le temps et la durée, la mémoire et le souvenir, l'image et le mouvement se déploient dans une langue efficace et accessible : la résistance se noue dans la complexité des raisonnements et dans la finesse des enchaînements, mais jamais la syntaxe ou le vocabulaire ne constituent d'entraves, de ralentissements ou d'interdictions.

Le sfumato philosophique, voilà presque un pléonasme! De sorte qu'aujourd'hui toute pensée formulée dans un excès d'obscurité, avec une pléthore de formules absconses, dans la jouissance avérée d'une violation de la syntaxe et la jubilation d'une prolifération maligne de néologismes, cette pensée, donc, passe pour une production profonde qui en impose - pas seulement aux imbéciles, mais aussi aux snobs, aux esprits faibles, aux individus impuissants amateurs de conclusions grégaires et aux membres actifs de la corporation, jamais en reste d'une génuflexion devant un tour de passe-passe intellectuel. Le roi est nu, mais Dieu, que ses vêtements sont beaux!

Certains auteurs illisibles, donc jamais lus, disposent d'une réputation magnifique. Parfois même traduits hors des frontières européennes! Pourtant leur langue matricielle équivaut déjà à une langue étrangère... Je me demande ce que peuvent donner des pavés philosophiques rédigés en volapük vaguement français une fois traduit en japonais ou en coréen... Qu'importe, pourvu qu'on écarte le rideau de fumée en se contentant de reprendre au vol une poignée de dix concepts, voire parfois moins, et qu'on jongle avec, tout en montrant une dextérité hors pair - car là réside le noyau dur de la supercherie. L'essentiel n'est pas la lente lecture en profondeur mais la désinvolte citation superficielle.

Quel besoin de lire les cinq cents pages de *Mille plateaux* quand il suffit de lancer en l'air, pendant une conversation, un peu de déterritorialisation, de nomadologie, de rhizomes et de corps sans organes pour paraître initié et sembler intelligent, puisque du sérail? Pourquoi faudrait-il passer les cent premières pages - les plus crasseuses sur la tranche du livre dans toutes les bibliothèques où j'ai pu

vérifier l'état de propreté du volume par ailleurs épargné... -, si l'on peut se contenter de paillettes, de strass et de brillant avec un peu de rhétorique et de sophistique sagement mélangées? Qui consacrerait plusieurs mois de lecture, plume à la main, à un ouvrage dont on n'est pas sûr qu'il libère un jour totalement sa clarté puisqu'en bon baroque Deleuze a créé des zones d'obscurité d'un noir profond pour mieux trancher les ténèbres de sa pensée par des éclairs avec lesquels il brille tout particulièrement? Mais qui replace l'épaisse fumée sombre dans l'économie totale du livre où les lumières vacillent, fébriles? Qui sépare la nuit nécessaire méthodologiquement et l'idée lointainement dessinée en lettres de feu sur ce rideau de scène d'un noir englobant? Combien se nourrissent de ténèbres qui laissent à portée de main, ignorées, les incandescences ainsi libérées?

Je suis preneur de lectures avisées qui transcenderaient à mon intention l'obscurité philosophique en pensée claire: chaque fois que j'en ai fait la demande à un individu se réclamant d'un nom propre irradiant dans la chapelle incriminée, je n'ai obtenu que petits plagiats, médiocres psittacismes et répétitions ânonnantes sur le principe de la grenouille désireuse de se faire aussi grosse que le boeuf. Là où est l'obscurité, le plus grand nombre fléchit le genou, courbe l'échine et se prépare à croire. Pas à penser, ni à réfléchir, mais à croire: répéter des articles de foi, souscrire à un catéchisme, décalquer le modèle des questions et des réponses, se vêtir des habits sacerdotaux et utiliser le vocabulaire, les mots, les tournures, les expressions. Impératif premier: ajouter de l'obscurité à l'obscurité, ne jamais vouloir les Lumières, transformer toute explicitation potentielle en ajout de fumée réel. Là où la nuit triomphe, augmenter la nuit...

Or les ténèbres disposent également de leur genèse. En l'occurrence, dès que la philosophie a quitté le terrain de la vie quotidienne et de la métamorphose du réel concret pour se préoccuper du ciel des idées, de l'univers des concepts purs, elle croupit dans la boue sombre. Deuxième impératif pour mériter le nom de philosophe : détester le monde réel, conséquemment célébrer un univers intelligible de substitution. La patristique grecque et latine a initié le mouvement. Avec elle, et sous les effets conciliaires, la philosophie disparaît comme art de penser son existence et d'instiller de la sagesse dans la vie quotidienne. On discute de questions théologiques pointues, on décrit le ciel, propose des typologies angéologiques, disserte sur les relations entre la cité des hommes et celle de Dieu, examine les modalités d'apparition de l'Esprit Saint, celles de l'incarnation du Verbe, on dissèque aussi l'agencement des trois figures de la Sainte Trinité, la nature et les formes de Dieu, puis bataille contre toutes les hérésies possibles et imaginables - marcionistes, manichéens, gnostiques, ébionites, ophites et autres valentiniens, messaliens, pauliciens, monophysistes, la liste remplirait plusieurs pages... Mort de la philosophie antique, existentielle et thérapeutique, naissance d'une philosophie théologique, conceptuelle et théorétique.

Avec le langage spécialisé des prêtres et des docteurs de l'Eglise, cette nouvelle façon de penser célèbre un monde créé par elle de toutes pièces. Simultanément, elle jette le discrédit sur le monde réel, celui de la vie quotidienne. D'un côté, des objets dignes de philosophie, de l'autre, la trivialité du quotidien sensible. Objets philosophiques spécifiques: le temps, l'éternité, Dieu, la liberté, la nécessité, le néant, la vérité et autres figures vénérables arrachées au ciel; objets triviaux: le corps, la maladie, la mort, la nourriture, le plaisir, le désir, la sexualité, la vieillesse, l'emploi du temps, et autres soucis par trop enracinés dans la terre. Aux yeux des donneurs de concessions philosophiques, seul celui qui élit les premiers objets peut mériter l'intégration dans la famille. Même s'il se contente

de répéter ce qu'enseigne l'Ecole dont il se réclame. Pour les ministres du culte, mieux vaut recycler indéfiniment et sans originalité les thèses chrétiennes sur le péché et le mal pour obtenir la médaille du mérite philosophique que d'aborder philosophiquement - par exemple - la question de la gastronomie...

La scolastique qui prend le relais à l'époque médiévale n'a jamais vraiment disparu. Contaminée par la théologie, la philosophie qui s'impose, avec l'aide de l'Eglise et des pouvoirs d'Etat conjoints, réduit l'activité à la discussion entre doctes, à l'échange ésotérique confiné aux points de détail doctrinaux. La métaphorique querelle du sexe des anges - inexistante en dehors de la métaphore - caractérise cette propension à concentrer son énergie intellectuelle sur des questions sans intérêt, sans importance pour la vie des hommes et des femmes. Le moine supplante le sage; la place publique, l'agora et le forum disparaissent au profit du cabinet, de la cellule, du bureau; l'art de bien vivre une existence réelle laisse place à celui de mériter la vie éternelle dans un ciel éthéré ; le verbe et l'art pour l'art remplissent la page puis déclassent le mot pour dire et la sagesse pour vivre.

La scolastique ne meurt pas avec Montaigne ou Descartes, malheureusement. Ces deux figures cardinales de la modernité portent un coup au monopole de la philosophie théorétique, mais n'abattent pas le gros animal. En revanche, réapparaît une autre façon de philosopher qui restaure le mode antique et païen: sur le principe épicurien ou stoïcien, des figures se dégagent et font exister, à côté de la tradition ésotérique et élitiste, une modalité exotérique et altruiste. Pendant que certains pensent la technicité du discours chrétien avec le vocabulaire et les méthodes philosophiques, les Essais avancent l'idée d'une pensée laïque, immanente, concrète, ils fondent l'écriture de soi, avalisent la possibilité du roman autobiographique, et, surtout, remettent en perspective le travail philosophique et la construction d'une vie meilleure. Souvenons-nous du grand et glorieux chef-d'œuvre montaignien : «vivre à propos »...

Bien évidemment, les bailleurs de fonds accrocheurs d'étiquette n'aiment guère les acteurs d'une pensée pragmatique. Quant à la philosophie obscure, elle se poursuit sous les auspices de l'idéalisme allemand, de la phénoménologie, du structuralisme, de l'école analytique et du postmodernisme qui fournissent tous les prétendus poids lourds de l'histoire de la philosophie depuis deux siècles. Oubliés les grands individus, passés sous silence les libertins érudits, négligés les matérialistes, écartés les sensualistes, refusés les empiristes, discrédités les vitalistes, trop soucieux de corps qui naissent, sentent, pleurent, goûtent, mangent, boivent, vieillissent, souffrent, jouissent, meurent, connaissent des passions, des émotions, subissent des instincts, des pulsions - en un mot: vivent. Un philosophe digne de ce nom jette sa chair et sa peau aux orties, il aspire à exceller en âme sèche, désincarnée, en esprit pur, en substance pensante épurée et blanche comme la lumière de l'esprit.

Par ailleurs, la détestation du monde réel va de pair avec la vie confinée dans un monde de papier : nombre de rats de bibliothèque se servent des livres pour fabriquer de nouveaux livres, et non pour tracer des routes et ouvrir des voies existentielles. Est philosophe, pour l'institution et les fanatiques de l'ausweis en la matière, l'individu moins soucieux du réel que de son traitement dans les ouvrages techniques et savants. Thalès connaît mieux le ciel où il sait lire les étoiles que la terre où il trébuche - à trop regarder le premier en marchant, il ne voit pas sous ses pieds le puits dans lequel il tombe, s'attirant par la même occasion le rire de la servante Thrace... D'où un troisième impératif en relation de conséquence avec la fréquentation exclusive des mondes de papier: pratiquer la citation opportuniste, celle des auteurs du sérail qui garantissent l'appartenance au monde qu'on escompte pénétrer. Le bon extrait du bon auteur prélevé au bon endroit forge un statut d'élus dans un

acier admirable...

Citer, c'est reprendre à son compte une idée déjà émise par un tiers dans sa formulation même: autant dire se coucher dans son lit, s'habiller de ses vêtements, manger dans son assiette, parasiter son écriture et prélever en fonction de ses besoins les mots agencés par lui en d'autres circonstances. Je cite, donc je ne pense pas, un autre s'en charge à ma place. L'Université porte cette pratique au pinacle et en codifie les détails dans la thèse, exercice mimétique et initiatique de reconnaissance sociale et d'agrégation communautaire dans lequel le collage est élevé à la hauteur d'un art. Là où les guillemets triomphent, quand les bibliographies menacent débordement, lorsque la part subjective disparaît sous le patchwork d'autorités convoquées, réjouissons-nous, voilà un authentique philosophe...

Vivre dans une ambiance livresque et se servir des volumes pour se préserver du monde au lieu de mieux s'y immerger conduit à la glose, au parasitage, aux commentaires croisés - puis, de fait, dispense d'une pensée propre et autonome. Pour l'institution et ses domestiques qui s'en réclament afin de conférer le titre de philosophe, l'ouvrage obscur, soucieux de s'écarter du monde et de vanter les mérites de l'abstraction pure à l'aide des grands anciens qui excellent dans cet art de l'escamotage du réel ouvre la porte qui permet d'entrer dans le saint des saints. Sa maxime: Dis-moi qui tu cites, je te dirai qui tu es. D'où l'intérêt de renvoyer exclusivement aux instances canoniques, aux apôtres et aux saints, aux gloires et aux patrons, aux héros et demi-dieux, en négligeant la racaille des penseurs libres.

Les philosophes contemporains avouent leur étable d'origine, sinon trahissent celle dans laquelle ils aimeraient être accueillis avec une litière fraîche, uniquement dans leurs bas de page, en renvoyant aux livres cités, dans l'endroit où ils avouent leurs dettes, certes, mais aussi leurs modèles, voire ceux qu'ils souhaitent comme parrains - toujours selon le vocabulaire en usage à Palerme. D'où un opportunisme franchement lisible à qui sait entendre. Un mauvais texte, mais singeant trois ou quatre maîtres prélevés dans le même vivier réduit à quelques poissons, assure une autorité que personne ne conteste. Dis-moi de quels maîtres tu te fais le valet, et je te dirai qui tu es...

D'où une série d'écuries: l'une contient Blanchot, Bataille, Jabès et Klossowski & Co - on y pense sombre, obscur, on écrit blanc, transparent, translucide, on renvoie à la communauté impossible et à la part maudite, au livre à venir et à l'expérience intérieure, on n'exprime pas grand-chose, mais avec beaucoup de mots, on consacre un temps fou à dire l'impossibilité de dire; une autre aligne Paul Celan, Derrida, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe & Co - on y déconstruit à tour de bras avec force moulinets et des résultats autorisant de nouveaux livres les commentant; une troisième associe Deleuze, Guattari, Lyotard, Beckett & Co - et voguent les machines désirantes; une quatrième Debord, Vaneigem, Virilio et Baudrillard, etc. - et l'on disserte l'œil triste sur le triomphe du nihilisme généralisé, on annonce l'inévitable catastrophe à venir, on se roule dans le paroxyste indifférent avec une volupté faussement coupable; ailleurs, on pointe un groupement Arendt, Gauchet, Ricœur et Levinas Limited - sauvons le libéralisme, le judéo-christianisme, refusons le racisme et célébrons le visage, puis communions dans l'humanisme. Arrêtons là, toute la production du XX^e siècle y passerait... Tiens : Thierry de Duve, Hubert Damisch, Jean-Christophe Bailly qui passent en direction des musées... Et puis, en procession, Jean-Luc Marion, Jean-Louis Schlegel et Jean-Louis Chrétien, le bien-nommé, en route vers l'évêché...

S'installer dans le sillage, se placer dans l'exact endroit où l'appel d'air devient profitable, placer sa petite individualité modeste dans le grand courant d'une école constituée avec ses réseaux, ses pouvoirs, ses organes de reproduction, ses revues, ses hommes liges, bénéficier de la réputation de ceux que l'on capte et dont on prélève la substance pour en nourrir ses petits travaux, voilà l'assurance

d'un gain personnel certain. Je pille donc je suis. A moindres frais, on devient un épigone. Le crédit dont on bénéficie relève moins de sa part subjective et personnelle, de sa solitude et de son isolement, en un mot de son travail, mais de sa fratrie, de sa tribu, de sa famille, de son groupe. L'instinct grégaire fonctionne à plein : l'union fait la force, la citation manifeste l'union, le renvoi en notes magnifie la force, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes philosophiques possible.

Mais à ce jeu on n'existe que comme un parasite, un commentateur, un entre-gloseur. Et dans l'épaisse fumée noire qui sied si bien au travail philosophique contemporain, le second couteau ajoute de l'oxyde de carbone en quantité. Ne comptons pas sur lui pour dissiper le gaz et la suie, n'attendons pas qu'il fasse circuler un souffle pur à même de balayer les ténèbres artificielles. Son rôle n'est pas d'éclaircir mais d'augmenter le pire, et d'apporter sa pierre à l'édifice de la négativité. Quand l'étouffement menace, le parasite excité, l'épigone tressautant, le parangon nerveux attisent les braises et se réjouissent d'additionner la frêle colonne de leur modeste petit fumet à la catastrophe apocalyptique.

Puisque mes auteurs cités sont géniaux et abondamment convoqués, dans le fond et dans la forme, en phrases détachées et en idées dupliquées, comment pourrais-je être un imbécile ? Qui me prouverait qu'une somme d'autorités reconnues et étalées finirait par produire un total nul ? Quel intérêt aurais-je à dire une chose, moi, tout seul, personnellement, si quelqu'un l'a déjà dite, qui plus est avec succès et dans l'euphorie communicative d'une reconnaissance générale ? Faudrait-il que je sois sot pour avancer seul, sans béquilles, claudiquant, mais autonome, alors qu'il m'est possible de marcher droit, bien que totalement soutenu par un autre auquel je dois mon mouvement ? - voilà vraisemblablement quelques pensées traversant furtivement le crâne des amateurs de collage, la paire de ciseaux dans une main, la bibliothèque à portée de l'autre...

Ceux-là sont philosophes. Bien évidemment. En vertu du principe que les amis de nos amis, etc. il va de soi qu'un inconnu citant à tout rompre une valeur sûre du milieu s'attire l'attention, la sympathie et la bienveillance d'un lectorat tout aussi paresseux que l'auteur. En lisant l'un, il a l'impression de relire l'autre. Et comme la plupart du temps il ne comprend pas le premier, dont il ne retient rien habituellement, il juge que le second est tout aussi profond que le premier sans s'apercevoir que le livre de l'un se retrouve, mot à mot, découpé dans le volume de l'autre. Avec ou sans guillemets, avec ou sans notes renvoyées en bas de page. A un moment, d'ailleurs, on ne distingue plus vraiment l'original et sa copie, le modèle et son clone. L'ensemble nage dans un semblable liquide amniotique. Dans l'attente d'une parturition très improbable. Sinon dans la promesse d'une chimère ou d'un monstre...

Quatrième impératif : pratiquer exclusivement la forme canonique. Eviter le poème, l'aphorisme, la pièce de théâtre, le roman, bannir les alexandrins et la prose littéraire, le style et le dialogue. Aujourd'hui, le philosophe digne de ce nom élit l'exposition pénible, lente et douloureuse. Forme mathématique, modèle scientifique : on croit, faussement, mais peu importe, que l'algèbre fournit les meilleurs moyens de prouver et démontrer sur le terrain des idées. Pourtant, du syllogisme au paralogisme, la distance est courte. Mais peu importe : la scolie, la proposition, l'axiome impressionnent toujours. Et l'on demande à une dissertation philosophique de passer sous les mêmes fourches Caudines que l'exercice d'algèbre. Au temps de Spinoza, et quand il s'agissait de se défaire de la scolastique, le modèle scientifique pouvait séduire. Mais aujourd'hui, après l'hystérie marxiste, elle aussi construite sur la croyance à la dialectique et au matérialisme scientifique, qui peut encore accorder son crédit à l'usage d'une raison classique indexée sur les théorèmes ?

Car Nietzsche est passé par là qui a eu recours à toutes les formes récuses par la coterie des philosophes classiques : penser par aphorismes, vous n'y songez pas ? Philosopher avec un long poème lyrique ? Quelle ineptie ! Théoriser à l'aide de textes extrêmement brefs ? Et puis quoi encore ? Manier l'ironie, l'humour, le cynisme ? Quoi d'autre ? Solliciter un bestiaire, inventer des personnages placés sur un théâtre orgiaque, singer les Evangiles, raconter des histoires, recourir à l'invective, à l'imprécation ? Que nenni... Le pamphlet, la considération intempestive ? Impossible chez un philosophe... Et l'analyse philologique grecque en collision avec le monde allemand contemporain ? Un anachronisme, un suicide... Pour les reproducteurs de l'institution, un bon philosophe n'excède jamais le modèle proposé qui, lui, s'inspire de la thèse - elle-même déduite des mécaniques scientifiques.

Pourtant, l'histoire de la philosophie est pleine d'hommes qui jettent des ponts entre leur discipline et une autre : la poésie, par exemple, pour les présocratiques ou Lucrèce tout entier réduit à une œuvre écrite en vers et qui raconte avec succès le roman de l'épicurisme, de la création du monde à l'apocalypse qui pourrait l'emporter en passant par toutes les généalogies possibles, des comètes au langage, de la parole au tissage, des dieux à la science, de la religion à la sagesse. Et Dante ? Pas philosophe, trop d'imagination ? Helvétius, plus profond dans les proses de *De l'homme* ou *De l'esprit* que dans son poème sur *Le Bonheur*, trop guindé dans la métrique classique ? Et le Voltaire des contes, trop littéraire ? Le Diderot des lettres, trop privé ? Le Giordano Bruno des dialogues, trop homme de scène ? La forme importe peu si les choses dites le sont philosophiquement. Mais personne n'entend ce discours parmi les colleurs d'étiquettes.

Où donc est la forme canonique ? dans l'exposé austère qui suppose l'anesthésie et le ralentissement de la réflexion, son empêchement dans les rets de la dialectique, de la rhétorique, de la sophistique et des autres instruments qui paralysent, immobilisent et fixent la pensée à la manière d'un papillon bientôt mort, paralysé par l'éther des contraintes formelles. La rédaction didactique et convenue, la patience du concept - pour utiliser la formulation des laborieux qui ignorent la nature fulgurante de toute pensée vécue, expérimentée, connue corporellement - coulent le bronze en fusion dans des cases où l'artifice triomphe à l'étroit. La vie ne souffre pas la prothèse mécanique - sauf là où elle faillit, manque et fait défaut. La structure logique tribale agit en corset qui plie la volupté d'une pensée libre à la raideur d'une formulation grégaire.

D'abord la vitalité d'une idée arrachée à la chair, à l'expérience vécue - puis l'écriture et seulement celle-ci. L'écriture seule oblige. Syntaxe, grammaire, style, orthographe corrects, par politesse à l'endroit du lecteur et pour communiquer, transmettre, passer les pensées. Le reste est de surcroît... Pourquoi faudrait-il épuiser la vitalité et la fraîcheur d'une idée par sa taille, sa contrainte et la réduction de ses possibilités d'expansion dans des cadres orthopédiques ? Le corps propose, toujours, et, souvent, la forme impose, elle dessèche et réduit à la poussière ce qui naguère vivait gorgé de sève. Le carcan formel dénature la force et l'énergie primitive, il anéantit la brutalité et la sauvagerie de la pensée première. Là où l'on renonce à la structure qui s'impose pour les besoins de l'idée surgie, on ampute d'autant l'originalité de sa trouvaille.

Cinquième impératif à respecter pour pouvoir mériter le qualificatif honorable : obéir au préjugé de la couverture. Ne jamais prendre pour essentiel le contenu d'un livre - quelle niaiserie ! -, mais juger d'abord son allure, sa réputation, son éditeur, sa provenance marchande. Inutile de se soucier de la première phrase, de quelques pages lues au hasard, de la table des matières, de la bibliographie, du

sujet, de la question traitée, des thèses énoncées, seuls importent les préjugés associés à la provenance éditoriale. Toute lecture paraît superflue dès qu'on a repéré la matière, le grain, la typographie, la mise en page, les détails qui signent positivement ou négativement la renommée d'une adresse connue.

Le sérieux austère, blanc cassé, papier vergé, typographies noires et rouge, orangée, liserés de la même couleur, deux traits verticaux, une couverture avec rabat, le nom d'un physicien italien en exergue - excellent; l'ascétisme intellectuel blanc plus net, légèrement pelliculé, lettres noires et bleues, un bleu presque fade, une petite étoile accouchant en un coin d'un M stylisé - formidable; l'ancienne aristocratie d'un autre crème léger, pourtant considéré comme agrémentant une couverture blanche, liserés fins, noirs et double trait rouge, les mêmes couleurs pour le nom de l'auteur et le titre, un monogramme de trois lettres mythiques - parfait; l'antédiluvien et janséniste sésame d'un logo en dentelle blanche que j'imagine fabriqué par un collégien et qui représente la place de la Sorbonne sur des fonds marron, orange ou bleus audacieux tant ils sont kitsch - bravo, trois fois bravo; puis d'autres...

Toute cette signalétique au sang bleu immédiatement visible dès la table de presse charge idéologiquement le contenu, même si l'indigence règne sous la page de garde. Là où d'antiques monstres sacrés ou de vieilles figures emblématiques, d'imposants dinosaures ou de vénérables mammoths du milieu philosophique ont jadis confié des manuscrits, puis publié, on ne saurait rencontrer de mauvaise littérature... A l'inverse, sous le préjudice d'une couverture partagée avec de plus vils auteurs jadis ou naguère exhibés et vendus - la plupart du temps vils parce qu'invités sur les plateaux de télévision et jugés détestables par les donneurs de leçons confits dans le ressentiment du fait de ne pas y avoir été invités -, on conclut à l'impossibilité de lire de bons livres ou de trouver des travaux de qualité. Le lieu compte plus que la parole. Règne de l'antique propagande devenue réclame, puis publicité !

Le parasitage fonctionne à plein régime avec des buveurs de sang qui citent à longueur de pages les auteurs publiés chez leur éditeur, ceux-là mêmes qui assurent seuls la réputation du catalogue : je n'ai rien à dire, mais je le dis aux côtés de plus grands qui, eux, avaient des idées à avancer, je suis donc sûr, en renvoyant à leurs livres, de capter une partie de l'éclairage qui nimbe leur nom et leur œuvre. Bénéfice de la tique gorgée du sang d'un gros animal sur le dos duquel elles vivent après avoir installé leur laboratoire de prélèvement conceptuel et théorique permanent. Ici, la collection fabrique moins une sensibilité que le système n'avoue sa reproduction. Pas plus une école ne génère une collection là où triomphe le seul espoir grégaire d'obtenir une levée plus grande de poussière médiatique - au sens large du terme - à deux que seul, à trois qu'à deux, etc.

Le tropisme tribal et communautaire fabrique ainsi des sectes, des chapelles, des Eglises avec les logiques associées: un Pape, des conciles, des conclaves, un droit canon spécialisé dans les questions de procédures idéologiques et d'imprimatur conceptuel, une assemblée de décisionnaires idéologiques et le petit peuple de fidèles qui, dans sa campagne, reproduit la loi des bulles édictées dans les lieux saints. Et encore : la scolastique d'un verbiage distinctif, des saints, des héros et des martyrs, une capacité à agréger sur le principe de l'orthodoxie, puis d'exclure sur celui des hétérodoxies, des schismes, des reniements, des conversions, des bûchers, un clergé, de l'eau bénite, des enfers, un purgatoire, des chaires, des prébendes, des oraisons, un goût pour le prie-Dieu, une passion pour les fidèles doués pour la génuflexion, un esprit de corps brutal et efficace, des évangiles, des liturgies, de l'encens, beaucoup d'encens. Tout ça sur la foi d'une couverture...

Sixième impératif pour obtenir le baptême philosophique : évoluer dans le tirage confidentiel. Sur le

principe que le génie obéit à la loi inverse des ventes, la conclusion s'impose : plus le livre se vend, moins il est philosophique. Evidemment... En outrant la position et la dialectique, on obtient même une idée intéressante : en ne publiant pas du tout, voire en s'interdisant même d'écrire, on s'installe certainement et de fait dans la cour des plus grands philosophes. Bouddha, Socrate et Jésus en parrains... L'équation est sommaire : le génie est rare, je vends peu ou presque pas, je suis donc rare, conséquemment, le génie m'accompagne. Pareillement, si je vends beaucoup, je cesse d'être rare, donc le génie m'ignore, et ce pour l'éternité. La liste des meilleures ventes indique donc la racaille philosophique - les auteurs d'essais comme on dit pour écarter d'un revers de la main cette quantité négligeable du philosophe disposant de lecteurs - en même temps que la confidentialité absolue signale le véritable penseur, maudit, oublié, méprisé, mais véritablement l'égal des plus grands...

Dans le petit monde des faiseurs de philosophes, rien n'assure plus et mieux le discrédit que des lecteurs en nombre. Les livres achetés indiquent le coefficient de diffusion et de circulation des idées. Certes les grands tirages sont souvent des malentendus, des occasions augmentées de ne pas être entendu et lu véritablement. Pour autant, viser l'exotérique et non l'ésotérique, assurer comme auteur la moitié du chemin en évitant de semer d'embûches l'écriture d'un texte philosophique, puis demander aux lecteurs qu'ils effectuent l'autre moitié de la route, voilà péché mortel dans la corporation. La discipline ne doit pas circuler dans des régions vivantes de l'humanité, vivantes et curieuses, non initiées et désireuses de savoir et de culture, de pensée et de sagesse, car elle doit se contenter de la reproduction mimétique d'une poignée de confiscateurs.

Un livre qui circule témoigne de la possibilité d'infuser la philosophie dans un autre monde que celui des ghettos où elle confine habituellement ses activités : colloques narcissiques, séminaires autistes, écoles fermées, collèges hermétiques, universités closes, éditions confidentielles, revues occultes. Contre la reproduction incestueuse de philosophes qui détestent le monde, la vie, autrui, le partage, la générosité, l'échange, la libre circulation de nouvelles possibilités d'existence, mais aussi contre ceux qui utilisent la forte demande philosophique pour produire, vendre, écouler une réponse faible, voire débile - café philosophique, forum de la pensée, journées de la sagesse, week-end des idées, semaine de la raison, revues à mi-chemin des hebdomadaires de dames et de santé, publications indexées sur le marketing -, une écriture prodigue, fond et forme, peut trouver sa place.

D'où une éthique nécessaire du don et de l'hospitalité. Revendiquer la confidentialité d'une pensée - si elle est digne de ce nom : critique, radicale, dynamique, alternative - équivaut à célébrer son manque d'efficacité et à entériner son défaut d'intérêt. Si l'on croit à ses idées, le débordement du cercle d'aficionados signale une aspiration saine. Je crains que l'éloge du petit tirage procède du plaidoyer *pro domo*, tout comme la haine de la caisse de résonance médiatique. Ecrire pour vendre ou accéder aux fauteuils des plateaux de télévision, voilà bien évidemment un mouvement détestable. En revanche, écrire ce que l'on pense, puis admettre que la vie du livre, donc des idées, passe aussi, mais pas seulement, par la circulation géographique et médiatique de son auteur transformé en pédagogue de son propos me paraît fournir une ligne de conduite saine et sans malentendus.

Viser la réputation médiatique est aussi détestable que la refuser quand elle advient par accident : elle n'est pas l'essentiel, pourquoi donc s'en préoccuper si elle manque, pareillement, pour quelles raisons la refuser si elle advient? Les cyniques et les cyrénaïques de l'Antiquité, parmi d'autres sages, savaient égale la quantité d'affectation dans le fait de vouloir les honneurs, les richesses et l'argent que dans celui de les refuser quand ils passent à portée de la main si on ne les a pas cherchés. L'aliéné déploie autant d'hystérie à refuser la réputation - le complexe de Blanchot - qu'à tout faire pour l'obtenir - le complexe de qui nous savons, les noms ne manquent pas...

Voilà. Les jeux sont faits, rien ne va plus. Conclusions. Le titre de philosophe se mérite, auprès des élus qui l'attribuent ou le refusent, en fonction de ces six critères : cultiver l'obscurité, détester le monde réel, pratiquer la citation opportuniste, exposer dans la forme canonique, obéir au principe de la couverture et évoluer dans le tirage confidentiel. Quiconque déroge à l'un de ces impératifs, voire à deux, sinon plus, entame une descente dévalorisante qui le conduit le plus près possible du néant avec étapes obligées par des stades associés à des épithètes infamantes - écrivain, littéraire, essayiste, journaliste...

On imagine sans peine quel objet impossible à identifier devient le personnage qui philosophe avec toupet armé d'une plume élégante et déliée, et qui, insolent, veut le style flamboyant et clair, puis pratique la rigueur et la précision sans pour autant sacrifier l'élégance ni le souci esthétique; le couperet des juges tombe avec certitude sur la nuque du fat qui récuse les objets philosophiques communs à la tribu, ceux de la fermeture et de l'exclusion, du fantasme et de la cérébralité gratuite, au profit de ce qui donne du goût au réel, à la vie, au monde; la hache tribale décapite l'impertinent qui laisse dans sa bibliothèque les auteurs utiles, pratiques, indispensables à la fabrication d'une réputation par réfraction et cooptation, puis circule librement parmi les individus, les figures, les caractères et les tempéraments rétifs aux agrégations corporatistes; la corde est nouée pour l'imbécile préférant le style littéraire à l'exposé mathématique, le poème à la dialectique, l'aphorisme à la zététique, la fusée à l'éristique - disons-le avec les mots de la tribu...; la ciguë repose dans le cratère tendu prestement à l'idiot qui imagine pouvoir être entendu sans parasitage s'il côtoie sur les rayonnages de l'éditeur qui marchandise ses livres un voisin préoccupé par l'édification de sa subjectivité creuse; le cercueil, enfin, attend le niais qui abandonne la marchandisation de son travail à des spécialistes de cette question, puis découple sans état d'âme - chacun son métier - le message de son livre et le destin de l'objet dans l'univers des ventes, de la diffusion et de la distribution...

Recettes pour réussir et devenir vite un philosophe digne de ce nom, adopté par la communauté, accepté, inscrit sur le registre élitare et réduit à l'espace vital des crabes où l'on peut rapidement mesurer la fausse amitié et la véritable haine de ces adoués d'occasion familiers du combat darwinien: l'obscurité ésotérique, la religion nouménale, le collage incestueux, la piété formelle, la localisation tribale, l'existence microscopique. Selon ces critères, les gardiens du temple philosophique lanceront des attaques perpétuelles et violentes contre: la clarté stylistique, le souci du réel, l'autonomie réflexive, la liberté littéraire, l'indifférence locale et la réputation élargie. Qu'on se le dise...

Le malaise dont souffre actuellement la philosophie, prise en tenailles entre l'élitare confiné de l'Université et le populisme triomphant des cafés, procède de la haine des uns pour les autres et de l'intégrisme des deux. Que les premiers aient le souci du monde et de la demande, tout en conservant leur capacité à l'érudition et au savoir; et que les seconds répondent au désir de sens du plus grand nombre sans pour autant brader les connaissances et les références - alors disparaîtront deux excès dommageables en la matière: la haine du grand public et la flatterie du plus grand nombre. Apparaîtra alors peut-être un philosophe d'un autre genre expert sans démagogie et populaire sans compromission, exigeant sur le contenu et la forme, mais descendant dans l'arène du réel trivial, là où la pensée paraît urgente et la plus utile. Socrate réunissait ces qualités - qu'adviennent de nouveaux socratiques à même de perpétuer le combat contre les nouveaux sophistes.

VIVRE, ŒUVRE D'ART TOTALE

D'aucuns élisent également le roman, le drame ou la peinture pour parvenir à cette Totalité. Sans conteste le nom de Wagner prime en la matière et avec lui la perspective du théâtre musical qui fait entendre des accords majestueux et triomphants. Car son entreprise d'Anneau, cet ouroboros magnifique de complétude, se propose de tout dire de l'amour et de la mort, du pouvoir et des sentiments, des dieux et des hommes, de l'or et de la puissance, de la force et de la décadence, de la famille et de la monstruosité. Musique, certes, livret écrit par ses soins, bien sûr, mais aussi mise en scène, chorégraphie, décors, costumes, théâtre, architecture spécifique du Festspielhaus, liturgie de Bayreuth, tout a été prévu, pensé pour exprimer la Totalité dans une série de quatre journées consacrées chacune à une représentation d'opéra.

On pourrait extrapoler et regarder également du côté de Hegel dont *l'Encyclopédie des sciences philosophiques* en abrégé - cinq cents pages pour l'abrégé tout de même... - elle aussi vise la réduction de la totalité du monde à un système dans lequel la triade fournit le concept opératoire majeur. De la Doctrine de l'être dans la Science de la Logique à l'Esprit Absolu dans la Philosophie de l'Esprit en passant par tous les degrés - l'Essence, le Concept, la Mécanique, la Physique, la Physique Organique, l'Esprit Subjectif et l'Esprit Objectif -, la moindre parcelle de Réel trouve sa place dans un schéma transcendantal systématique dont la fermeture totalitaire interdit même le rien ou le néant contraints à combler l'une des cases de l'automate hégélien.

Plus tard, en wagnériens passionnés de bruitisme et en hégéliens mâtinés de Bergson, les Futuristes italiens proposent des manifestations esthétiques qui élargissent l'art à l'éthique, au politique, à la métaphysique et à toutes les sciences adjacentes - dont la gastronomie, parmi les plus fantasques. Dans des banquets pensés puis scénographies par Marinetti, on sollicite le corps tout entier pour célébrer son vouloir, son énergie, sa force, ses potentialités électriques et passionnelles: enregistrements de moteurs d'avion couplés aux suites de Bach, cuisines extravagantes (ah, le saucisson cuit au café et aromatisé d'eau de Cologne!) et boissons stupéfiantes, couleurs vives mélangées à la façon d'alcools forts, dessins spécifiques dans les arts de la table et formes atypiques dans l'architecture intérieure, parfums de roses vaporisés par des beautés sculpturales, plaquettes râpeuses, lisses, douces, dures placées sur les nappes à dessein de satisfaire la pulpe des doigts - tout vise la réalisation d'une œuvre d'art totale et la satisfaction intégrale des cinq sens.

Les Romantiques, Wagner, Hegel ou les Futuristes - mais il faudrait ajouter Scriabine avant-hier avec son projet *d'Acte préalable* ou Hermann Nitsch aujourd'hui avec son *Orgies Mysteries Theatre* - n'échappent pas à cet étrange paradoxe: ils veulent la totalité du monde réalisée dans un exercice esthétique et conceptuel, mais ils se contentent d'approcher le tout dans les limites imposées par leur petit mécanisme - un livre, un opéra, un système philosophique, un événement. L'œuvre est totale, certes, mais pas au-delà de ses modalités d'existence et d'exposition. Entre elle et le reste du monde, la rupture est consommée. Car même dans ces pratiques alternatives la théorie triomphe, ponctuelle dans

le temps et ramassée dans l'espace. La totalité sature à peine l'enclave dans laquelle elle jouit d'elle-même avec désinvolture.

On vise le cosmos mais on réalise le microcosme ; on aspire à l'infiniment grand et l'infiniment petit dicte sa loi. De sorte qu'un *Ring* ou que la *Science de la logique*, malgré une incontestable grandeur dans leurs domaines respectifs, proposent un monde, certes, mais épargnent le monde, à peine écorché, tout juste entamé. Là où la magie opère on ne rencontre que clairières inondées de lumières sublimes, certes, mais dans le seul rond de clarté d'un épiphénomène esthétique limité dans la durée et dans l'étendue. Elle épargne ce qui ne relève pas de lathéâtralisation, de la représentation, de la mise en scène, de la dramatisation dans une enceinte confinée. Le projet englobe la totalité - moins ce qui la déborde...

Or l'intérêt de ces expériences réside dans leur charge annonciatrice d'aurores encore à venir. Elles permettent un laboratoire pour des expérimentations sensuelles, affectives, intellectuelles, cérébrales, culturelles. Voire politiques, car la célébration d'un corps élargi, réconcilié avec toutes ses potentialités, sans exclusive, initie la subversion d'une transmutation des valeurs. Novalis et Wagner, Hegel et Marinetti, Scriabine et Nitsch expriment sur deux siècles la permanence d'expériences esthétiques et poétiques susceptibles d'extensions dans la vie quotidienne. L'éthique augmente la prolifération entamée avec l'aide des foyers d'infection artistique - et ce dans la direction du plus grand nombre.

Le Livre, l'Opéra, la Théorie, le Banquet définissent des figures et des formules à même de contaminer l'existence dans son étendue triviale et quotidienne: vingt-quatre heures sur vingt-quatre, douze mois sur douze, une vie entière, on peut user de son temps pour sculpter son existence à la manière dont on rédige un livre, écrit une partition, fabrique une vision du monde ou dresse le couvert pour des festivités d'amphitryons délirants. Sous les auspices intempestifs de Baudelaire, et dans l'enthousiasme de synesthésies nouvelles, Mallarmé, Schdnberg, Nietzsche et Grimod de la Reynière se trouvent réconciliés...

Les leçons données par les défenseurs de l'œuvre d'art totale devraient retenir l'attention du philosophe en cette période troublée sur les terrains de la morale, des idées et du sens. Car nous vivons une fin de cycle ontologique. En effet, l'éthique a connu une période théologique et, jusqu'à la Réforme, elle a produit ses discours en regard d'un arrière-monde présenté comme supérieur à l'ici-bas dans lequel chacun essayait de conférer tant bien que mal un sens à son existence; puis elle a laissé place à un moment laïque: dès la Renaissance, et avec l'accélération des Lumières, la Raison prend la suite, la Foi recule, le modèle qui triomphe sacre les sciences (de la mathématique cartésienne au matérialisme dialectique *via* l'axiomatiquespinoziste ou le positivisme comtien); la transition dans laquelle nous nous trouvons découvre maintenant un nihilisme arrogant et flamboyant: le constat de la fin des valeurs chrétiennes induit souvent la conclusion de la fin des valeurs tout court.

Ainsi, l'occasion se présente aujourd'hui d'en finir avec la théologie et la laïcité - ces deux façons de recycler les mêmes valeurs en se contentant d'en modifier la forme, l'expression, l'exposé. L'œuvre d'art totale fournit à notre époque l'équivalent des communautés monastiques du christianisme primitif ou réactualise la charge active des clubs révolutionnaires de 1789 : ces deux moments historiques ont généré des formes métaphysiques, éthiques et politiques, donc existentielles, dans lesquelles des

civilisations et des époques se sont engouffrées ensuite pour s'en nourrir pendant des siècles. Depuis la révolution duchampienne des supports, on peut envisager la vie individuelle comme un matériau à même de rivaliser avec l'or, le marbre et le bronze des statues classiques.

Dans cette nouvelle configuration, on retrouve le propos de toute philosophie généalogique : comment user de soi? De quelle manière s'arranger de son existence ? Que faire de son temps? Quid de la construction de sa subjectivité? Peut-on envisager sa vie à la manière d'une œuvre d'art? Et si oui, selon quelles modalités pratiques? Les grandes écoles hellénistiques et romaines répondent à ces questions. Depuis la scolastique chrétienne - qui signe le devenir essentiellement technique de la philosophie -, on n'a jamais autant disposé d'ingénieurs du concept, de spécialistes de la glose et souffert d'un tel manque de sages à même de cartographier le réel pour inviter à des géographies nomades dans des terrains nouvellement balisés.

Car la seule œuvre d'art totale, c'est l'existence, la vie architecturée comme un bâtiment, un monument, un édifice, une construction. Dans ce cas seulement la vie et l'œuvre coïncident sans jamais s'opposer, sans qu'à aucun moment l'un agisse en remède de l'autre. Alors l'expérience existentielle et subjective suppose le réel objectif et concret. L'écriture de soi ne suppose pas l'oubli du monde, l'à-côté, l'enclos et les limites d'une expérimentation carcérale exposée dans le cadre d'une scène, d'un théâtre. Baroque, le projet d'une vie comprise à la manière d'une œuvre d'art totale suppose l'élargissement de la scène à la totalité de la réalité, il oblige à transformer l'univers en tréteaux et planches sur lesquels se donne la représentation du grand jeu de vivre.

Les Romantiques souhaitent la Totalité et s'échouent dans le Fragment. Ils veulent la Synthèse et s'abîment dans l'inachèvement, l'incomplétude et le malaise. Ecartons les ténèbres: la folie des Poètes, l'errance du *Wanderer* ou l'angoisse du Double, les suicides considérables et les dépressions nombreuses, récusons les déséquilibres, les souffrances, les échecs et l'incapacité à inscrire son existence sous des auspices solaires et jubilatoires. Car dans ce capharnaüm de négativité, à la manière d'une lueur tremblant au beau milieu des noirs profonds, persiste la nécessité romantique de réduire le divers du monde éclaté et de la vie mutilé à l'unité du projet – existentiel en l'occurrence. Projet toujours d'actualité - jamais autant nécessaire qu'aujourd'hui...

En matière d'œuvre d'art totale, la recherche des racines conduit dans les forêts germaniques et dans une poignée de villes magiques du romantisme allemand - Dresde, Iéna, Berlin, Heidelberg. Avant Novalis et Schelling, l'esthétique procède de catégories ancestrales toutes ignorantes de cette tentative de réunir tous les arts dans un seul et même moment afin d'exprimer la réconciliation des contraires ou de résoudre soudainement les contradictions dans la synthèse gouvernementale d'une épiphanie théâtralisée. Le fragment obsède les romantiques allemands, le fragment et la fantaisie, le morceau, le moment, l'éclat, la brièveté, la fusée. Pour autant, tous les incandescents de cette galaxie aspirent à une forme nouvelle qui transformerait ces tesselles éparpillées en mosaïque une, superbe et signifiante. Or, Novalis et son *Encyclopédie* en témoignent, jamais on n'a autant orgueilleusement visé la totalité tout en se contentant de juxtaposer pauvrement des aphorismes obscurs et des sentences énigmatiques.

DÉMONTAGE D'UNE MACHINE PLATONICIENNE

Entre glaire et gland, « glamour tient mal sa place dans les dictionnaires. On le cherche en vain dans les vieilles bibles, Littré, Larousse ou Bescherelle. Fréquemment des contresens se commettent sur ce terme. On le croit clair, il triomphe en faux ami. Maltraité, ou ludiquement désarticulé, il dénote un mélange de glas et d'amour qui trahit une étrange proximité entre pulsion de mort et pulsion de vie. Il devient alors un monstre lexical fabriqué avec le son d'une cloche annonçant le trépas et les ombres lourdes du vieux sentiment qui anime le monde. Le mot roule d'abord dans la tête à la manière d'une énigme ironique.

Le sens exact et précis se découvre avec les dictionnaires récents. Le mot n'existait pas quand la chose non plus n'avait pas cours, bien sûr. Comment nommer ou définir ce qui n'est pas? Avec le cortège de termes nouveaux, de créations récentes, d'habilitations toutes fraîches, glamour prend place entre le glacis des politologues et le glander des oblomovistes d'aujourd'hui. Et il signifie: « ce qui est empreint de charme sophistiqué, de sensualité et d'éclat - notamment dans le domaine du spectacle et de la mode ». Voilà. L'étymologie renvoie à l'anglais, évidemment, et signale plus particulièrement la magie, l'enchantement, l'ensorcellement. J'imagine volontiers du glamour ancien dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou dans la musique troublante de Mendelssohn sur ce même sujet.

Du charme propre au glamour, donc. Guère facile à définir, ce terme caractérise en effet ce qui échappe à la raison, à l'avis raisonnable et rationnel, à la pureté classique du jugement de goût. La mécanique philosophique s'entend à merveille pour préciser les contours du Beau; par ailleurs elle échoue bien souvent à dire le charme ou le charmant. Du moins, elle ne l'élit pas comme un objet esthétique de prédilection: la beauté d'une œuvre de Raphaël intéresse, en revanche, le charme d'une sonate de musique française, voilà menue monnaie intellectuelle. Kant et Hegel d'un côté, personne de l'autre...

D'où le facile recours au je-ne-sais-quoi de Montesquieu – l'expression provient de saint Jean de la Croix, Benito Feijoo et Gracián l'utilisent avant que Jankélévitch lui assure la notoriété philosophique. Le Je-ne-sais-quoi en appelle à l'invisible, à la grâce naturelle, au mystère prestement dérobé devant toute tentative de définition. Bien après l'affadissement du sens originare qui, lui aussi, en appelle à la puissance hypnotique, le charme exprime aujourd'hui ce qui reste après l'évanouissement du beau, il qualifie la trace fugace laissée par le départ de la beauté ténébreuse et fulgurante. Traces de feu, de flammes écrites dans l'air, ou traces sonores audibles en un lointain écho. Quand la beauté disparaît, elle abandonne le terrain au charme, lui permet d'utiliser un peu de l'espace découvert et délaissé. Qui n'a jamais recouru au terme pour tâcher de qualifier sans désagrément une personne de toute évidence négligée par la beauté?

Un cran en dessous du Beau dans l'ordre des préoccupations esthétiques, le charme pose encore plus de problème quand il devient sophistiqué... A l'origine, la sophistication procède d'une tromperie, d'une altération frauduleuse. Sa parenté avec les sophistes de l'Antiquité, soucieux de la forme et

négligents du fond, ne trompe pas. La sophistication renvoie à l'artifice outrancier, à la désintégration du naturel et à la promotion de constructions destinées à masquer la présence ou la puissance de la nature. Elle appelle l'antature. Dans le terme on entend également l'idée d'un trop - trop de clinquant, trop démonstratif, trop d'effets, trop de preuves pour convaincre.

De sorte que dans les catégories esthétiques le charme sophistiqué n'évolue pas bien loin du kitsch, lui aussi récent dans les dictionnaires. Notre époque glamour, sophistiquée et kitsch, justement, se nomme plus facilement et se raconte mieux depuis que ces termes existent. Le kitsch, pour sa part, suppose étymologiquement la poubelle d'où l'on sort l'objet, mais aussi, depuis les analyses de Walter Benjamin et Adorno, une réflexion sur les conditions de production de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Le mot voit le jour dans un temps où disparaît l'aura de l'œuvre - ce qui la nimbe spécifiquement et lui confère son identité, son statut d'exception.

Avant la photographie qui démultiplie sans restriction les clichés multiples d'une œuvre unique, la peinture oblige à l'objet sans double, sinon sur le registre du faux. Depuis l'invention technique de la duplication, la moindre œuvre d'art classique se trouve reproduite en tous formats, en noir et blanc ou en couleurs modifiées, sur tous supports, les plus triviaux et les plus inattendus - du timbre à la boîte à sucre en passant par le poster ou la publicité. L'ubiquité détrône l'unicité. Le kitsch peut se développer : il caractérise ce qui reproduit *ad nauseam* une image vide d'énergie bien que paradoxalement nourrie de l'aura originaire. L'objet kitsch, sophistiqué, est lui aussi trop: trop là, trop présent, trop envahissant, trop répété, trop fréquent.

Où donc réside la sensualité du glamour et dans quelle anfractuosité trouve-t-on encore l'éclat du fameux objet charmant et sophistiqué ? Cette sensualité ne renvoie sûrement pas aux cinq sens dans leur détail, mais plus vraisemblablement à la libido vaguement sollicitée, lointainement appelée, distraitemment convoquée. Légère excitation, tremblement presque imperceptible de l'éros, trouble et magie, enchantement et envoûtement, invisibilité de la cause et volatilité des effets, le glamour en appelle au ventre et aux émotions, à la pathologie plus qu'à la philosophie. L'éclat consubstantiel au terme découle probablement de cet érotisme lui aussi insaisissable...

On note donc une équivalence entre glamour et séduction: le glamour écarte de la bonne voie et installe sur un chemin de traverse, un sentier à peine balisé et fraîchement tracé. Impossible, dès lors, de s'étonner que le terme prenne son acception contemporaine dans le monde de la mode et du spectacle à partir de 1970. Du théâtre, des rideaux de scène cramoisis, du velours profond, des ors et des brocarts excessifs; des salles de cinéma où s'exposent des visages maquillés et des corps sculptés, des silhouettes travaillées et des voix synthétisées; des écrans de télévision aussi qui réduisent la chair d'improbables personnages à du pixel numérisé : le glamour se montre, s'expose et s'épanouit dans un monde de rêve et de fiction, d'illusions et de faux-semblants.

Et l'on retrouve l'idéal dominant d'une époque, les lieux où se fomentent désormais les idéaux proposés en modèles uniques à des foules passives et perméables aux messages fabriqués sur mesure pour leur plaisir. L'enchantement du plus grand nombre se planifie et se répand à l'aide des canaux historiques et habituels: le glamour agit en vecteur de ces idéaux de la raison postmoderne. L'iconographie chrétienne, édifiante et effective pendant des siècles, laisse place à une nouvelle iconologie, elle aussi destinée à l'édification et à la production d'un régime de comportements, puis à une tyrannie sur les corps et les âmes.

Les apôtres et l'Eglise nouvellement conçue agissent de manière traditionnelle: une poignée

transforme son goût personnel (presque toujours mauvais) en goût dominant adopté par une foule en manque de sens, de valeurs et de repères. L'idéal médiatique, au sens large du terme, propose des modèles, fournit des icônes, fabrique des repères. Le glamour entre dans cette perspective et fonctionne comme un poisson dans l'eau selon les règles du marché : l'offre et la demande, la première générant la seconde; la rareté et la spéculation, l'organisation de l'une réalisant la puissance de l'autre; le désir et la production, la gestion autoritaire du premier préparant la mise en route du deuxième ; etc.

Bien évidemment le glamour agit en facteur irrationnel, mais maîtrisé par les marchands qui en usent pour construire le désir de ceux qui n'ont pas d'objet et l'orienter vers des occasions de le satisfaire, donc de consommer, de dépenser de l'argent, d'assurer le fonctionnement à plein régime de la machine libérale. Le charme sophistiqué, la sensualité et l'éclat qui définissent le glamour fusionnent dans la marchandise appelée à générer des envies de consommer - de l'image, du rêve, del'illusion, du fantasme, autant de passions susceptibles d'incarnations multiples, diverses et variées : des vêtements, des parfums, des voyages, des concerts, des disques, des films, des spectacles, des attitudes...

Le glamour fabrique donc du désirable à destination du plus grand nombre afin de transformer d'éventuels spectateurs passifs en consommateurs effectifs et actifs. Spectaculaire et tyrannique, il fabrique une adhésion instinctive. D'où, soudain, la visibilité découverte de la magie et de l'envoûtement, de l'enchantement et de l'enthousiasme anciens dans des formes modernes. On produit des fétiches glamour à même de devenir des marchandises achetables. L'image publicitaire, la photographie de mode, leurs relais dans la presse ou la télévision, le cinéma commercial activent l'identification aux fétiches, puis déclenchent un comportement d'achats des produits directs ou dérivés. On ne désire pas librement et le glamour contraint à désirer délibérément.

En appeler au glamour suppose le renoncement à la réflexion, à l'intelligence : on vise le ventre, pas la tête; on escompte l'adhésion viscérale, pas le consentement éclairé; on attend l'émotion, pas la conviction; on convoque la passion, pas la raison; on flatte l'enfant, on écarte l'adulte. La sensualité contre l'intelligence, vieille ruse des prêtres et des marchands, toujours associés dans leurs forfaits, en permanence liés par une communauté d'intérêts : obtenir l'asservissement de l'autre, sa servilité, son aliénation, son obéissance. Le circonscrire, le mettre dans sa poche, voilà l'optique. La séduction ne procède pas autrement, elle convoque les mystères et les ombres, parle aux parts obscures, en appelle aux forces mystérieuses.

Dans les entreprises où le glamour agit, le désir mimétique fonctionne à plein. L'idéal-type du désirable repose sur des qualités à même de structurer un comportement - justement, charme et sophistication, sensualité et éclat... Pas étonnant que, de Shakespeare à aujourd'hui, le mot rétrograde jusque dans le domaine du spectacle et de la mode où triomphe un platonisme intégral et intégriste : haine du réel sensible et vénération d'un univers intelligible fabriqué de toutes pièces, mépris de la trivialité concrète et célébration d'un théâtre de fictions élargissant ses règles au monde entier.

Car, dans ces univers confinés, les marchands du temple s'évertuent à vendre l'illusion et le rêve comme de la réalité, ils font aimer et désirer des réalités intelligibles : la beauté éternelle et parfaite d'un mannequin; l'aura transcendante et magnifique d'un acteur; la virtualité fascinante et troublante d'un animateur de télévision, tous confits dans le glamour, nimbés d'un sacré de pacotille mais dépourvus d'aura. D'où la génération d'une frustration généralisée. Pour une poignée de figurants transformés en objets de désir le temps de leur utilité sociale et marchande, combien de malaises, de souffrances, de douleurs chez les dupés persuadés que la réalité de la pièce se joue dans le strass et les paillettes, à la lumière des éclairages de plateaux télévisés, sur les papiers glacés, dans l'alchimie de la pixellisation du petit écran ou sur l'écran vaste des salles de cinéma?

Nos temps ignorent la religion mais baignent dans la superstition. Dans les couches épaisses de l'inconscient collectif, le glamour active la croyance à l'irrationnel et le sacrifice à quelques idées fautives : le virtuel a plus de réalité que le réel, l'image vaut mieux que le sujet qu'elle représente, l'icône est supérieure à la loi qu'elle figure, l'artificiel l'emporte toujours sur le naturel, la magie comble plus et mieux la misère des hommes que l'usage d'une raison combative et décapante, violente et militante. Figure moderne de la séduction, le glamour sert toujours à faire prendre le faux pour le vrai, le passager pour l'éternel, le ponctuel pour le durable, l'apparence pour la réalité, les vessies effondrées pour des lanternes insolentes. Triomphe de Platon : jamais on n'a autant détesté le réel sensible et vénéré la fiction d'un univers intelligible. En quoi nous sommes encore chrétiens...

Or le réel n'est pas constitué de scintillements, de déhanchements et de démarches chaloupées sur la piste des collections de mode ; il ne se réduit pas aux brillances et sourires forcés affichés de manière carnassière devant des prompteurs imbéciles ; il ne se construit pas de fulgurances et de performances d'acteurs apparemment inhumaines, mais pitoyablement fabriquées sur le banc de montage des vidéastes et cinéastes ; le réel est le même depuis toujours : souffrances, douleurs et indigence pour la plupart. Quelques-uns seulement tirent leur épingle du jeu, les autres bavent devant les emblèmes d'une impossible jubilation. Derrière le glamour se tapit la cruauté d'un monde qui recourt aux icônes pour mieux asservir et entretenir la misère généralisée. En creusant assez sous la plage on trouverait des pavés...

ÉPIPHANIE DE LA RAISON DÉBORDÉE

En contemporain de Kierkegaard, Berlioz mène une existence familière des ténèbres : angoisse et peur, crainte et tremblement hantent son quotidien. Rien ne lui est plus familier que le désespoir dans lequel il vit sans cesse, expérimentant tour à tour la mélancolie, la tristesse, le dépit, la souffrance et la peine. Tout, dans sa vie, lui fournit l'occasion de variations sur ce terme : l'amour, le mariage, les femmes, la paternité, la création, le travail, le monde, les autres. En figure cardinale du romantisme, Berlioz scrute le ciel vide de Dieu et n'y voit, l'âme violente et passionnée, qu'un lieu pour les étoiles, la nuit, la foudre, les éclairs et les orages. Sa musique procède de cet univers existentiel, elle raconte le combat d'une subjectivité douloureuse, écorchée, blessée à chaque mouvement effectué dans le réel.

Son âme excessive, lyrique, emportée, déplaît aux tristes figures qui ronronnent dans la composition, la mesure, la retenue et la sécheresse. Berlioz revendique l'incandescence et la brûlure, le feu et le tonnerre. Dressé sur ses ergots, la crinière rousse au vent, il aspire aux pandémoniums ou aux ciels séraphiques ; il évolue entre l'opium du fantastique et le philtre de la damnation; il traite la mort en païen et la vie en mystique; il célèbre l'artiste dans la folie furieuse de la création et désespère devant l'impossibilité d'un amour solaire; il cisèle des bijoux sonores avec la précision d'un orfèvre ou martèle avec de gigantesques presses une matière sonore sortie de son cerveau comme d'un haut-fourneau; il incendie, pille et rase; il sème le sel et laisse derrière lui le souvenir d'échos inouïs ; enfin il libère une fragrance sonore jusqu'à lui ignorée.

Comment, dans ce cas, pourrait-il plaire à Claude Debussy le transparent, l'ineffable, l'aérien, le translucide, le fragile? De quelle manière aurait-il pu séduire, avec ses enfers et ses voies lactées, l'homme des pas dans la neige, des brouillards et des bruyères, des reflets dans l'eau, des cloches à travers les feuilles? Berlioz écorche, creuse la glaise, libère des tempêtes, foule la terre, trouble l'eau et célèbre les volées aux clochers des cathédrales dont les flèches se perdent dans le ciel. L'un déchaîne le Feu, l'autre hésite entre l'Air et l'Eau. D'où les jugements assassins de Debussy sur Berlioz. Ainsi, dans *Monsieur Croche antidilettante*, ou dans la correspondance, on peut lire de Berlioz qu'il est «un prodigieux fumiste qui arrive lui-même à croire à ses fumisteries ». Ou encore : « Berlioz fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissaient pas très bien la musique. » Debussy passant pour une intelligence critique avisée aux yeux d'individus ayant depuis longtemps renoncé à penser par eux-mêmes, pareils jugements sont devenus des préjugés contre lesquels le combat reste d'actualité.

La France du xx^e siècle, globalement debussyste dans ses options musicales - du moins dans celles qui ont marqué le plus visiblement et le plus durablement l'époque - souscrit au jugement négatif. Mais qui a entendu, écouté, pris le temps et le soin d'un rapport frontal avec l'œuvre de Berlioz? Qui a négligé les lieux communs pour préférer une relation directe à sa musique? Qui connaît Les Troyens autrement que par le disque? Qui a assisté à une représentation intégrale de cet opéra majeur? Qui a pu apprécier dans un espace sonore approprié le *Requiem*, la *Symphonie funèbre* ou le *Te Deum*? Bien souvent on ignore Berlioz sans pour autant se dispenser d'émettre un avis ou de proférer un jugement -

la plupart du temps dépréciatif.

Berlioz vaut d'abord comme une subjectivité débordante qui organise autour d'elle l'ensemble de ses productions et de son œuvre : la signature d'un tempérament, la marque d'un caractère, la force d'une individualité, voilà ce qui caractérise son apport. Pas de prédécesseurs, pas de suiveurs, pas d'épigones, d'écoles ou de sensibilités induites, pas de filiations en amont ou en aval : une figure isolée, une allure, un nom propre, rien d'autre. Une vitalité qui ne recule pas devant son exposition et pratique l'œuvre à la manière d'une confession autobiographique, d'une sublimation à peine voilée : Berlioz théâtralise son énergie et la projette dans des occasions sonores. L'ensemble génère un style - ce qui n'est pas peu...

Cette écriture musicale de soi se réalise dans une période simplifiée et réduite par facilité sous la rubrique « romantique ». Dont acte. Mais qui est romantique ? Et quand l'est-on ? A droite avec le Roi ou à gauche avec le Peuple ? Aux côtés de Dieu au foudre brandi ou en compagnie du diable aux pieds fourchus ? Dans l'incandescence de l'ici et maintenant ou orgueilleusement drapé dans la nostalgie gothique ? Avec le catholicisme parfumé d'encens ou dans l'aveu socialiste d'un drapeau rouge ou noir ? Romantique l'histoire vécue en 1830, en 1848 ou en 1871, ou bien la manière de la raconter, la vivre et la mettre en forme chez Michelet et quelques autres ? Dans les forêts germaniques hantées par de noires menaces ou dans les couloirs humides des châteaux français ? Dans la clinquante et tonitruante extériorisation ou la discrète mélancolie expirée entre deux soupirs cachexiques ? Le romantisme caractérise bien souvent l'exacerbation d'une subjectivité vécue de manière antinomique avec la société. Il désigne le rebelle, l'ange négateur, le paria, l'artiste, le fou, le sauvage, le personnage énorme dont la grande santé intérieure contraste puissamment avec les contraintes de la vie mondaine, sociale et grégaire.

Berlioz profite de la brèche ouverte par le kantisme et s'engouffre du côté des forces indicibles dans les limites de la simple raison. Quand la *Critique de la raison pure* rend son verdict et sépare nettement réflexion nouménale et sensation phénoménale, elle renvoie de fait la musique dans le monde de l'irrationnel inaccessible au concept, à la raison, à la déduction, à l'analyse. Par là même, elle rejette le compositeur du côté du médium intercédant entre le Moi et le Monde, s'intercalant entre les forces subjectives et les résistances collectives. Là où s'arrête le domaine de la raison commence celui des affects transfigurés en sons. De la sorte ils quittent l'ineffable, l'inouï et l'indicible pour accéder à l'état solide de matière métaphysique.

Tout ce qui déborde la raison nourrit la vision romantique : le rêve, l'imagination, la folie, l'angoisse, la peur, le désir, le corps, la passion, la création, les songes, la nuit. Ces figures de la raison débordée peuplent l'univers musical de Berlioz : l'opium, le pandémonium, le diable, l'amour, les abîmes, le fantastique, le crime, la mort, les rêveries, les supplices, les nuits de Sabbat. L'ensemble se manifeste dans l'ombre de l'Artiste, figure majeure de cette nouvelle configuration ontologique : l'Artiste agit en réalisateur des forces diffuses dans le réel, il donne une formule au monde des énergies et des violences qui zèbrent et parcourent le réel. Par lui se cristallisent des traces, il produit des œuvres chargées de ces puissances qui deviennent symphonies, opéras, messes, cantates ou mélodies.

L'artiste Berlioz procède d'une volonté perpétuelle de résoudre un certain nombre de conflits : avec sa famille, les officiels, les critiques, les directeurs de théâtre, les programmeurs, avec les femmes aussi ou les huissiers, les créanciers. Ecorché, en romantique emblématique, il trace son sillon contre vents et marées, debout dans la tempête, bravant le vent et les éléments déchaînés contre lui, solitaire

et assumant seul son destin d'artiste maudit. Les parents rétifs, les membres de jurys, les commanditaires officiels, les directeurs de conservatoire, les plumitifs tenant critique dans les rubriques spécialisées contrarient le désir qui travaille Berlioz. Le jeu des oppositions mécaniques entre l'aspiration chevillée au corps du musicien et la castration sociale réalise un frêle équilibre : de ces failles et troubles, doutes et échecs, surgissent ses formes musicales.

Berlioz s'affiche dans l'excès et pratique l'exhibitionnisme romantique sans vergogne : dans ses lettres, ses *Mémoires*, dans la presse, dans les salons parisiens et mondains, chacun peut suivre le détail de ses péripéties personnelles. Sa musique se nourrit de ses expériences existentielles : colères et enthousiasmes démesurés, pics de joie et abîmes de tristesse, jubilation monstrueuses ou désespoirs abyssaux, aspiration au suicide ou expansion du moi dans le contact panthéiste avec la nature, solitudes angoissantes ou sentiments de communion exacerbés : Berlioz existe dans des intensités qui exploseraient les constitutions les plus banales. Sa musique témoigne de ces grands écarts, elle témoigne de l'écartèlement entre cimes et abîmes.

Avec un pareil tempérament, la vie et l'écriture ne supportent pas la demi-mesure. Excessif, sauvage et rebelle, déterminé, intense et passionné, douloureux, solitaire et virtuose dans l'art d'expérimenter les émotions fortes, puis de goûter les poisons violents, déchiré, tourmenté et exalté, extraverti jusqu'à l'obscène, Berlioz transfigure sa musique en sismographe de ses états d'âme. Pas de composition musicale sans les sentiments qui précèdent et s'enracinent dans une série d'agencements biographiques. Sa production esthétique découle d'une physiologie réactive à l'endroit des autres, du monde et de l'époque. Là où les classiques mettent leur subjectivité à distance, évacuent, Berlioz l'installe à l'épicentre, il intègre son Moi, expose son Je, avoue sans honte sa blessure existentielle et la présente en génie musagète.

La catharsis autobiographique opère sur l'ensemble de l'œuvre. Parfois les références sont évidentes, parfois moins : le travestissement ou les aveux travaillent les œuvres à des degrés divers. On n'ignore pas que la *Symphonie fantastique* procède nettement de son histoire d'amour avec Harriet Smithson; de même *La Damnation de Faust*, en réduisant le texte de Goethe au prétexte d'une histoire d'amour entre Faust et Marguerite, lui permet de varier sur le thème de la passion maléfique seulement réalisable dans et par la mort; semblablement, *Benvenuto Cellini* raconte la mécanique de la sublimation et présente la création esthétique comme parente des forces amoureuses, sexuelles, libidinales.

Faust et Marguerite, Béatrice et Bénédict, Benvenuto Cellini, Roméo et Juliette, Harold fournissent toujours le prétexte à des considérations sur lui-même. Ces personnages conceptuels permettent la survie de l'artiste par la purgation de ses émotions *via* les mises en scène dramatisées et chantées avec lesquelles il assure la permanence de son être dans un monde violent, agressif et hostile. Aux antipodes d'un exhibitionnisme narcissique et mondain, d'une complaisance prise à soi-même dans le seul but d'augmenter des jouissances personnelles, le travail de Berlioz suppose un travestissement socialement acceptable de pulsions trop violentes pour sa carcasse agitée de peurs. Là où Kierkegaard philosophe pour ne pas sombrer, Berlioz compose afin de ne pas exploser sous l'empire de sa subjectivité trop violente.

La composition musicale comble la blessure existentielle. Ce que Berlioz propose coïncide absolument avec une tentative permanente pour apprivoiser ses démons, vivre avec ses fantômes. L'écouter, c'est entendre le bruit généré par une âme douloureuse au contact du monde. Combat avec le démon, et non avec l'ange, lutte contre soi, puis contre le monde, la musique de Berlioz déborde, répand son pathos avec une obscénité qui révolte l'auditeur judéo-chrétien. La revendication d'une

personnalité solitaire, la pratique sans complexe de la vitalité romantique, l'installation de l'écriture sur le registre de la confession autobiographique, voire de la catharsis assurant une survie personnelle, voilà péchés cardinaux dans un monde intellectuel policé où le Moi est haïssable, l'individu à réduire, le Je présenté comme une fiction et la création assimilée à une preuve de l'existence du sacré, du divin, des essences, de l'absolu, du beau - mais sûrement pas d'une physiologie.

La culture célèbre la pudeur, l'effacement du créateur devant sa création, la primauté d'un universel paradoxalement réalisé par un intercesseur dupé, floué, petitement singulier. Elle vénère l'Idée, la Beauté, la mesure, l'apollinien, l'ordre; elle veut des productions sans danger pour l'ordre social; elle organise des communions grégaires et de messes métaphysiques en exploitant les œuvres dignes de figurer au panthéon utile à la machine sociale. Or Berlioz revendique et pratique l'inverse : l'impudeur d'une exposition triviale de soi, la mise en avant du caractère, du style et du tempérament artiste. Il aime le Son, la matière sonore, l'effet, le dionysiaque; il veut des oeuvres à même de magnifier la toute-puissance de l'Individu - autre figure de la quête existentielle de Kierkegaard. Berlioz est trop.

D'aucuns ajoutent qu'il en fait trop. Car la démonstration sonore de ces engagements métaphysiques oblige, force et contraint : elle s'expose dans une matière impérieuse et s'adresse directement au ventre, au plexus, au poumon. Cette écriture qui procède de la physiologie exige qu'on l'appréhende avec les mêmes moyens : un corps qui absorbe les rythmes, les mouvements, les forces, les puissances qui le travaillent, l'animent et le constituent en permanence. Berlioz exige l'oreille de l'animal aux aguets, du fauve tapi, du prédateur embusqué. Le contraire d'un organe policé, cultivé, cérébral. Aux antipodes d'un auditeur assis, il requiert l'errant, le nomade, le vagabond à l'aise dans les paysages immenses. Il économise la raison et l'intelligence, puis avance une musique viscérale, instinctive. Les musiciens ne l'aiment généralement pas - pour revenir sur l'idée de Debussy - parce que dans la musique ils entendent prioritairement des complexions de notes là où existent essentiellement des agencements de forces. Ils butent et trébuchent sur la technique, ils écoutent avec un crayon rouge à la main - et se refusent au matériau sonore pur, brut, efficace. Pas assez d'Apollon chez ce sauvage écrivant sous la dictée de Dionysos...

Dans un pays marqué par la dictature intellectuelle et cérébrale d'un Debussy inaugurant l'écriture pour les musiciens, pas pour les mélomanes, un compositeur écorché qui écrit pour la peau passe évidemment pour un rustre, un épais, un grossier personnage. Economiser la raison et l'intelligence, s'adresser directement au ventre, à l'émotion, voilà qui heurte les intellectuels, cérébraux, spiritualistes et autres amateurs d'essences, de concepts et d'éther. Les apolliniens, maîtres du chiffre, du nombre et du calcul ne peuvent accéder à un Berlioz dionysien passionné d'ivresse, dévoué à la furie, la dépense et l'excès.

Depuis Nietzsche, on connaît les différences entre les tenants d'Apollon et ceux de Dionysos : les premiers sculptent, dirigent le rêve et l'imagination, ils optent pour la sobriété, l'absence d'impulsions brutales, le calme, la sagesse, la tranquillité, l'architecture, la mesure, la dialectique; les seconds célèbrent l'ivresse, le chant, la danse, la vie ardente des grands brûlés, l'union de l'homme et de la nature, l'artiste subjectif, le visionnaire, le prométhéisme, les forces mystérieuses, l'appel mystique de la jubilation. Debussy contre Berlioz, l'architecte face à l'exalté, l'Air opposé au Feu, le Concept en face du Son, l'Idée dressée devant la Matière.

Voilà pour quelles raisons les musiciens exclusivement musiciens, ceux qui, loin de la chair, jouissent du calcul, de l'arithmétique, de la mesure et de la construction, n'aiment pas Berlioz pour lequel la musique n'est pas une religion, un culte, une fin en soi, une mystique à l'usage des nihilistes, une ontologie destinée à supplanter le vide laissé par la mort de Dieu ou la disparition du sacré, mais

une modalité de la physiologie. La musique triomphe chez lui en moyen pour d'autres fins : en l'occurrence, elle contribue à la fabrication d'une subjectivité en harmonie avec elle-même, elle permet la résolution des contradictions d'un tempérament aux prises avec la violence des forces actives en lui. Au regard de Berlioz, la musique fabrique l'individu, et non l'inverse.

D'où une revendication lyrique qui suppose la grande forme, la grande expansion et le grand projet. Dès lors, on comprend son goût pour les damnations, les morts - Orphée, Sardanapale, Ophélie, Cléopâtre par exemple -, les figures historiques incandescentes, le fantastique, les marches funèbres, les orgies, les marches au supplice, les bacchanales, les sabbats, le *Te Deum*, les grandes *Messes des Morts*, les *Symphonies funèbres et triomphantes* et autres occasions de théâtraliser cuivres et vents en masses sonores engendrant des monstres musicaux. La quantité de puissance qui traverse Berlioz appelle, pour son expansion qui menace débordement, des occasions musicales à sa mesure : le gigantisme des blocs sonores renvoie aux formidables forces qui travaillent l'artiste.

La vitalité ouvrageant le corps de l'artiste parcourt dans les mêmes termes la nature, la planète et le cosmos. Le panthéisme de Berlioz ouvre l'accès à sa métaphysique dionysiaque. Les invocations de Faust à la nature et les balades dans la région de Rome à l'époque de la Villa Médicis, les marches dans la campagne de son enfance à la Côte-Saint-André et les méditations d'Harold aux montagnes, les scènes aux champs de la *Symphonie fantastique* et les transports de l'âme face au spectacle de la vallée de l'Isère : les références s'entrecroisent pour permettre au panthéiste sauvage d'écrire une musique nourrie de cette passion pour le paysage comme occasion d'entretenir une relation cosmique, fusionnelle et mystique avec le réel.

En contemplant la nature, Berlioz chemine sur la voie de l'introspection; en s'interrogeant sur les caprices de son Moi, il rencontre les tourments de l'univers. L'artiste découvre son existence fragmentée, aliénée, séparée : il souffre en impossible individu, en morceau détaché du grand Tout qu'est la Nature. Sa prédilection pour les tempêtes, les orages et les enfers avoue sa relation lyrique avec le monde. Parmi les éléments déchaînés, la subjectivité s'annonce et s'énonce sur le même mode. Tempétueux, orageux, infernal, Berlioz traverse son temps en romantique déchaîné, en individualité flamboyante, en figure singulière.

Pas étonnant, dans ce cas, qu'il ait aimé l'Histoire, la grande, la vraie qui se lit même dans les théâtres humains et naturels : de semblables déchaînements météorologiques, des révolutions pleines de feux, des manifestations ensanglantées, des renversements de régime, des morts, du sentiment immense, la vastitude appliquée au monde des hommes qui veulent un empire sur leur destin, voilà un langage violent qui lui parle et le motive. Si l'exaltation du Moi, le goût pour la grande individualité, l'artiste assimilé au démiurge et la blessure existentielle génèrent le lyrisme et l'excès en puissance, l'Histoire en permet la formule. L'incarnation de ces puissances où Faust chemine de conserve avec Prométhée - le siècle leur appartient - donne à Berlioz l'occasion de sa pleine mesure. Et il ne s'en prive pas. D'où une musique spectaculaire, faite pour être entendue, expérimentée, puis vécue - et non pensée ni théorisée.

Dans l'Histoire, Berlioz aime la liberté, l'affranchissement, la rupture des chaînes. Habituellement, on associe son nom à des positions politiques conservatrices, réactionnaires; on rapporte ses sollicitations à l'endroit des ministres qui passent commande; on croit découvrir une mystique en scrutant le fait divers; on déduit de ses inimitiés des amitiés qui n'en sont pas; on se trompe aussi sur ce sujet. Or la musique se charge, là encore, de raconter le feu, la foudre, les orages et les tempêtes avant toute autre chose : Berlioz aime l'Histoire et la Politique en physicien quêteur de forces à capturer, à mettre en ondes, à matérialiser, à incarner dans une matière sonore.

Les sujets politiques lui permettent avant tout de célébrer la dynamique dans - et de - l'histoire : le soulèvement des peuples (les combattants grecs des guerres de libération, les partisans insurgés en Hongrie, les résistants écossais contre leurs oppresseurs, les patriotes français des Trois Jours), les commémorations (les victimes de juillet 1830, le dixième anniversaire de ladite révolution), les gestes prométhéens (l'exposition universelle, la modernité industrielle et technologique, l'enthousiasme saint-simonien - *Le Chant des chemins de fer*, *Le Temple universel*), les pulsions patriotiques (l'orchestration de la *Marseillaise* ou la composition de *L'Hymne à la France*). Voilà ses repères.

Le pistolet au poing, Berlioz avoue avoir passé la nuit du 29 juillet 1830 « avec la sainte Canaille », enthousiasmé par le peuple, la folie révolutionnaire, l'odeur de poudre, le parfum d'insurrection, la fierté ouvrière, les chants dans les rues. Il aime « le génie colérique de la Révolution » - pour le dire dans les termes de Michelet. Il communité autant avec la nature et les grands espaces, le vaste des paysages, qu'avec la folie des mouvements de rue, quand l'ordre vacille, tremble, et que menace l'avènement d'un nouveau monde. Le prométhéisme de Berlioz, sa participation à la tension faustienne de l'époque, supposent ce dionysisme urbain, moderne. Pour exprimer cette énergie à l'œuvre dans l'Histoire, le compositeur aspire à l'inouï - que d'aucuns confondent aujourd'hui encore avec l'inaudible.

Orgues, tambours, timbales, cuivres, chœurs immenses, effectifs extravagants, cornets à piston en quantité, ophicléides en nombre, tubas, grosses caisses, cymbales à profusion, orchestres monstrueux dirigés par plusieurs chefs : de quoi fabriquer et faire entendre - au dire de Berlioz lui-même - « des morceaux babyloniens et ninivites ». Autant dire qu'aux oreilles de ceux qui n'entendent rien à la grandeur de l'histoire, aux mouvements de foule les jours d'insurrection, aux déplacements de masse dans la direction des barricades, aux forces en puissance dans la nature comme dans les rues révolutionnaires, Babylone et Ninive valent mauvais décors d'opéra, carton-pâte kitsch et fresques pompières... Berlioz avouait ne pas viser le bruyant, mais le puissant.

Le compositeur célèbre l'Histoire en instaurant le culte du Son, en créant une religion de la matière sonore. Boulez ne s'y trompe pas qui célèbre le génie visionnaire et utopique des dispositions spatiales entièrement nouvelles des masses sonores d'un Berlioz rêvant de formes orchestrales jamais vues, visant des sons jamais entendus, voulant des effets encore inconnus, aspirant à révolutionner la musique en rematérialisant le son, en lui donnant l'épaisseur, la matérialité et la consistance de cathédrales, d'édifices modernes construits comme un défi aux règles habituelles de l'architecture classique. Boullée, Ledoux et Lequeu musiqués, voilà Berlioz...

Ses architectures sonores proposent sur le terrain de la musique le monde auquel Fourier invite en matière de cosmogonie : copulations de planètes, transformation des océans en vastes étendues d'eaux gazeuses, aspirations à de nouveaux organes pour d'incroyables anatomies de mutants, phalanstères généralisés où le désir et le plaisir dictent leurs lois et obligent à reconsidérer les manières de l'aborder, de l'appréhender. Fourier élargit les intelligences et, pour le comprendre, en appelle à une poésie généralisée. De même, Berlioz invente et appelle l'oreille moderne, il se place sous les auspices d'un corps tout entier devenu voile pour une nouvelle métaphysique acoustique. Quand Debussy efface la chair pour ne faire subsister qu'une oreille suspendue dans l'air, tremblante dans les vapeurs diaphanes, Berlioz invente un corps qui devient une immense oreille...

Et il se pourrait bien que cette anatomie désirée redevienne d'actualité. En réaction au ^{xx}e siècle debussyste qui a célébré la disparition du moi, du je et, dans sa folie structuraliste, a invité en musique à une religion du chiffre, du nombre et du calcul, Berlioz figure une puissante invite au retour de Dionysos. Le siècle de Debussy a fustigé l'autobiographie exacerbée, la confession cathartique ; il a

déconsidéré l'exaltation romantique, la passion lyrique ; il a pourchassé les individualités singulières - ah, Varèse, l'immense Varèse!; il a entretenu jusqu'à la nausée le tropisme des écoles, des castes, des tribus; il a magnifié l'instinct grégaire; il a oublié et négligé le corps de l'artiste pour embaumer puis vénérer le cerveau du technicien; il a discrédité le spectaculaire, l'immense, le vaste qui définissent depuis longtemps le sublime - puis il a monté en épingle le minimal, le conceptuel, l'infime qui creusent le lit du nihilisme. Le combat redevient d'actualité : le prochain siècle sonore sera sublime avec Berlioz ou nihiliste avec Debussy...

POUR L'ÉLARGISSEMENT DE LA PHILOSOPHIE

Vieille chose, le baccalauréat fête ses deux siècles d'existence et d'aucuns croient encore que, malgré cet état civil, il n'accuse aucune ride. Associée comme une ombre à ce fossile légendaire et vénérable, la dissertation de philosophie n'est guère en meilleur état : date de naissance, 1864, bilan de santé déplorable. J'ai corrigé l'épreuve de philosophie du bac pendant vingt ans, le propos procède d'un constat, pas d'une hypothèse... Baccalauréat de philosophie et dissertation auraient du mal à être d'attaque aujourd'hui, pensés qu'ils furent en regard d'une sociologie dont chacun conviendra qu'elle s'est considérablement modifiée. C'est un euphémisme...

Il y a deux cents ans, en classe terminale on ne compte pas de femmes, pas d'enfants issus de familles modestes, pas d'élèves, bien évidemment, provenant des urbanismes pathogènes et des couches sociales détruites par le capitalisme dans sa version libérale. Le baccalauréat et la dissertation concernent alors des enfants issus du monde des bourgeois qui font la loi. Destinée aux individus rompus aux thèmes grecs, versions latines et subtilités de la rhétorique, l'épreuve sanctionne les docilités nécessaires à la reproduction sociale et se contente de sélectionner l'élite.

Cahin-caha, les deux institutions se sont maintenues à flot, avec quelques changements, certes, mais négligeables, des ajustements, du bricolage, rien dans le fond. On envisage toujours la philosophie comme la discipline reine, qui distingue notre système scolaire parmi ceux du reste de l'humanité - ah l'exception culturelle française ! -, couronne la fin du cycle scolaire « normal », et ne se pratique qu'une année, tombée du ciel, sans avant, sans après.

Or la philosophie ne se confond heureusement pas avec cette forme institutionnelle scolaire cristallisée dans un appareil immuable de notions, d'auteurs au programme (souvent peu nocifs pour l'ordre social : où sont cyniques, cyrénaïques, libertins, matérialistes, sensualistes, anarchistes, freudo-marxistes et autres penseurs vaguement plus corrosifs pour le système ?), de questions dites au choix (mais tellement cadrées dans leurs formulations!), et d'exercices techniques (dissertation et commentaire de texte). Réduire la discipline à ce que l'institution scolaire en fait serait extrêmement dommageable.

Car la philosophie est aussi un art, ce qu'elle a été pendant une dizaine de siècles dans la période antique grecque et romaine (VI^e siècle av. J.-C.-II^e siècle ap. J.-C), avant l'arrivée puis l'hégémonie du christianisme sur le terrain des idées. Art de penser et de vivre, de vivre pour penser et de penser pour vivre. Pendant tout ce temps, elle suppose une pratique incarnée dans le quotidien. Seuls les débats théologiques chrétiens, puis la scolastique, dans ses versions médiévales et postmodernes, affirment que l'exercice de la pensée vaut comme tel, à la manière d'une pure gymnastique intellectuelle séparée du réel.

Actuellement la philosophie en classe terminale procède de la tradition scolastique chrétienne, pas de la tradition existentielle antique. Son confinement au commentaire de texte, à la dissertation, l'éclectisme apparent d'un programme aux contenus les moins critiques possible, l'extrême codification

du contrôle des connaissances, la nature insidieuse du système de reproduction par le jury des concours d'enseignement, la théâtralisation rituellement consentie de part et d'autre des séances d'inspection, tout montre à l'envi une façon officielle et dogmatique de pratiquer la philosophie.

Cette option fait fi de la dimension existentielle du cours dont chacun peut vérifier qu'il a été une occasion, seule, rare, unique (une catastrophe si le contact a été mauvais...) de rencontrer des notions, des auteurs et des dissertations, certes, mais aussi de se rencontrer, de rencontrer les autres et de rencontrer le monde, d'envisager ces trois dimensions du réel autrement qu'avec le regard du lieu commun, des préjugés, de l'opinion, de l'habitude, de la pensée dominante, familiale et sociale, des idéologies majoritaires, médiatiques et politiques.

Le professeur de philosophie peut opter pour la reproduction d'une scolastique, en fonctionnaire soucieux de ne pas investir de sa personne et de respecter scrupuleusement le programme, en image pérenne de l'enseignant défenseur de la stricte instruction. Il peut aussi, et la plupart le font peu ou prou dans le face-à-face avec les élèves, hors du regard de l'administration, endosser l'habit socratique et faire du cours une occasion d'expérimenter des pensées avec leurs étudiants. Alors, ne négligeant pas pour autant l'instruction, chacun sait son devoir d'enseignant d'opter également pour l'éducation. On n'enseigne pas à une classe idéale et vide, pour soi, ou l'idée que s'en fait l'administration, impersonnelle et inhumaine, mais devant des élèves concrets, pour eux, en visant l'édification théorique et critique, donc éthique et politique, de générations abandonnées au nihilisme contemporain.

Doit-on se contenter de la lecture commentée des textes canoniques et de la rédaction de copies calibrées, ou peut-on envisager une pédagogie alternative qui prenne en considération les changements intervenus dans l'histoire depuis deux siècles ? La disparition d'une éthique sociale et communautaire naguère enseignée dans le cours de morale ou d'éducation civique, la disparition de l'éthique religieuse longtemps dispensée dans les séances de catéchisme, les messes et autres occasions de cérémonies catholiques, la disparition d'une éthique familiale générée jadis par le foyer traditionnel, ces disparitions laissent place à un nihilisme qu'on peut - et doit - dépasser.

Le courage manque aujourd'hui pour affirmer l'urgence et la nécessité de cette réponse argumentée et franche. Nul besoin, bien évidemment, d'en appeler à un nouveau corps de doctrine étatique enseigné à l'école, ni au retour de la mainmise des prêtres sur les âmes ou à une célébration des familles retrouvées ! Mais pour quelles raisons interdirait-on à l'école de fonctionner comme une enclave de résistance au cynisme et au nihilisme ? Au nom de quoi refuserait-on au cours de philosophie la possibilité de proposer une alternative intellectuelle au monde comme il va ? Pourquoi l'école devrait-elle, elle aussi, relayer les impératifs du libéralisme, soit activement, en célébrant cette vision barbare du monde, en transformant le cours en antichambre de l'usine ou du bureau, en prenant modèle sur l'entreprise pour penser le fonctionnement de l'établissement, soit passivement, en optant pour le statu quo ?

De quelle manière la philosophie, dans le cadre d'une pratique scolaire, pourrait-elle offrir cette occasion de résister au libéralisme ? D'abord cessons de croire que la forme napoléonienne cristallisée et reproduite depuis deux cents ans présente encore un gramme de pertinence. Ensuite, renonçons à cette idée que la philosophie à l'école devrait seulement concerner les élèves des classes terminales, neuf mois dans l'année (le temps d'une étrange gestation de septembre à mai...), une année dans la vie, l'ensemble construisant son équilibre sur quatre piliers indestructibles : les notions, les auteurs, la dissertation, le commentaire de texte - le programme actuel.

Pour ce faire, je crois nécessaire d'envisager un enseignement de la philosophie dès le primaire, dès la première année de scolarisation. Bien évidemment, pas sur le mode de la reproduction ou du décalque de ce qui se pratique l'année du bac ! Heidegger au CP, voilà une formule assez improbable... Mais en regard d'expériences canadiennes (université de Laval) qui témoignent de la consistance d'un pareil projet, de « goûters philosophiques » pratiqués actuellement à Paris avec de jeunes enfants, ou du dynamisme de secteurs d'édition réservés à ces projets, on peut envisager une formule adaptée au public des classes primaires.

Pour parvenir un jour à la lecture commentée de textes philosophiques pointus, travaillons donc très en amont à la conservation des qualités et potentialités montrées par les enfants : la capacité à questionner, la faculté d'interroger naïvement et profondément le monde, la spontanéité étonnée devant le réel, l'enthousiasme curieux et la volonté de savoir. Les enfants disposent d'un naturel philosophe, seuls quelques adultes conservent ce tempérament par-delà les ans. Bien souvent les parents ou les éducateurs mettent fin à cette soif de connaître, soit en laissant les questions sans réponses, soit en manifestant leur énervement devant l'attitude questionnante, soit en ne pouvant matériellement ou intellectuellement y apporter des solutions. Une socialisation réussie suppose d'ailleurs le tarissement et la disparition de cette intelligence native...

Penser et fabriquer un projet d'enseignement de la philosophie en classe primaire suppose donc un travail en commun : instituteurs, bien sûr, mais aussi parents, psychologues, psychanalystes, médiologues, pédagogues, philosophes, bien évidemment, et autres bonnes volontés institutionnelles, directions d'établissements et inspections, parties prenantes d'une pareille entreprise. Les formes restent à trouver, mais le principe à même de les organiser demeure la volonté de conserver, entretenir et solliciter chez l'enfant cet immense capital qu'est la passion interrogeante, vertu première et fondatrice avec laquelle peut s'envisager un jour - mais plus tard - l'abord du continent des textes et du corpus classique. On procédera de même, avec les collèges et les deux années du lycée qui précèdent la classe terminale. Mêmes objectifs, mais agencements différents, en rapport avec l'évolution, l'âge et les capacités des élèves.

Outre l'inscription de la philosophie dans l'ensemble du circuit scolaire dès le primaire, on serait également bien inspiré de repenser le contrôle des connaissances, le rapport à la note, les coefficients et la place de l'épreuve dans la délivrance du diplôme. Philosopher pour le bac ou pour donner un sens à son existence n'implique pas les mêmes nécessités. La dissertation a fait son temps. Les notes catastrophiques - entre 7 et 8/20 de moyenne nationale -, renvoient chaque élève à sa valeur propre : celle qu'il obtient pour sa copie est bien souvent et malheureusement entendue comme la note de sa valeur, de son intelligence, de son être propre et intime. Nul besoin, pour remédier à cet état de fait, de réinjecter massivement l'histoire de la philosophie dans le programme afin de sauver la dissertation par sa transformation en un genre d'interrogation écrite à même de rendre plus facile la correction et plus probable une meilleure note. En appeler à la mémoire et à la restitution d'un cours met à mal le projet de s'essayer à la pensée avec des élèves.

Quelles formules donc en guise de propositions alternatives ? en vrac, sans détail et à discuter dans la réactivation d'une formule d'un genre « Etats généraux » : on pourrait en finir avec lapetite quarantaine de notions au programme et construire chaque année sur une question nationale isolant l'une d'entre elles (l'art, la technique, le pouvoir, la morale, etc.) permettant de traiter de manière transversale une partie des autres notions classiquement retenues; dans cette perspective, rien n'interdit d'envisager pour certaines sections le maintien de la dissertation dans le cadre d'un contrôle continu avec échanges de copies anonymes entre les lycées, ce qui suppose la volonté délibérée d'en finir avec

l'unique dissertation sanction de fin d'année; par ailleurs, pourquoi ne pas inviter à construire des dossiers qui obligeraient les élèves à un travail de recherche, de documentation, de transversalité, de rédaction et de lecture personnels, le sujet étant libre (en vertu du principe qu'il n'existe pas de questions spécifiquement philosophiques mais seulement des traitements philosophiques de toutes les questions possibles), la soutenance orale supposerait alors la présentation du travail, de ses enjeux, de ses découvertes dans le cadre d'une relation interactive avec un jury d'enseignants pas obligatoirement tous philosophes; enfin, ne pourrait-on envisager de découpler l'épreuve et la note pour en terminer avec les pleins pouvoirs castrateurs et démobilisants du mauvais résultat - 70 % des élèves obtiennent moins de 10 à leur devoir de philo... - en retenant seulement les points coefficientés au-dessus de la moyenne ?

Ces propositions au pied levé appellent discussions, confrontations et affinements, bien sûr. Elles supposent le travail en commun et la délibération des collègues partants pour tenter l'aventure. Sur le fond, il s'agit d'en finir avec le fantasme platonicien qui consiste à croire qu'un enseignant, de philosophie ou d'une autre matière, évolue dans le monde des Idées : élève idéal, cours idéal, professeur idéal, programme idéal, institution, copies et notes idéales. Nous n'avons affaire qu'à des élèves réels, avec des capacités réelles, concrètes, nous enseignons des étudiants inscrits dans l'immanence d'un temps, d'une époque et d'une histoire. Encore un effort pour en finir avec Platon, là comme ailleurs...

GÉOGRAPHIE BORÉALE DU PÈRE

Tout commence dans un champ normand, il y a une quarantaine d'années : journée d'automne, soleil jaune et chaud encore, des alouettes à profusion montent dans le ciel, chantent, s'époumonent puis retombent comme des pierres, un père et son fils y plantent des pommes de terre. Je n'ai pas dix ans, mon père est ouvrier agricole. A la maison, la pauvreté fabrique des jours difficiles, les pommes de terre permettent d'assurer la permanence d'une cuisine que ma mère s'ingénie à varier avec succès. Dans le ciel, ce jour-là, un avion passe, suivi d'une trace blanche. Rêve d'enfant impossible et improbable : je demande à mon père où il irait si on lui offrait un voyage en avion... Réponse : « Au pôle Nord ».

Mon père travaillait alors comme un forcené, dans le silence et l'abnégation, acceptant son destin sans broncher, subissant la pauvreté telle une fatalité contre laquelle on ne se rebelle pas. Je n'ai jamais vu stoïcien plus accompli que lui en ces années taciturnes, austères. Pas de vacances, jamais, les congés lui servaient à louer son travail ailleurs pour des corvées : les betteraves, par exemple, que nous ramassions en famille aux côtés des Portugais venus pour la saison; pas de sorties, pas de restaurants, pas de cinéma, pas de théâtre; pas de livres, pas d'amis reçus. L'absence d'argent condamne à la solitude, à l'isolement et interdit de jouir du monde entier.

Alors ce désir manifesté par mon père, quel éclair dans un ciel sombre ! Je ne l'ai jamais entendu en avouer d'autres... En avait-il, d'ailleurs, lui qui me semblait avoir fait son deuil des envies sachant qu'il vaut mieux, pour ne pas être malheureux, céder sur elles plutôt que les entretenir? Désir de pôle Nord, envie de neige, de froid, de gel, géographie de banquise, austérité et inhospitalité : je ne saisisais pas pourquoi... Mon père non plus d'ailleurs qui vit dans un supplément de questions de ma part les effets de l'un de mes traits de caractère, déjà : « Tais-toi donc, tu parles tout le temps, travaille plutôt »...

Des années plus tard, toujours actif dans la conjuration des silences, toujours bavard, je retrouvais mon père à l'hôpital : on venait de l'opérer d'un double pontage coronarien. Je passais des après-midi avec lui. Nous avons vite épuisé les sujets de conversation : le vieillissement du village, la disparition des anciens, la fermeture des commerces, les changements de rythme en un demi-siècle, la guerre, l'Occupation puis la Libération. Puis je revins sur cette journée d'alouettes, de pommes de terre, d'avion traçant dans le ciel. Il ne se souvenait pas des circonstances, des occasions, mais retrouva sans difficulté sa réponse à ma question. « Au pôle Nord » : questionné sur les raisons d'une pareille destination, il ajouta : « Comme ça, je ne sais pas pourquoi... »

Je vois mon père vieillir depuis que je suis enfant; je redoute les effets du temps sur lui; je compte les années, me trompe dans les dates et me réjouis d'un lapsus qui me fait parfois inverser son jour et sa date de naissance -29 janvier 1921, transformé par moi en 21 janvier 1929... - et lui souhaiter parfois son anniversaire à la mauvaise date... De sorte que l'inversion fabriquée par mon inconscient me permet de lui faire parfois un cadeau de huit années de rajeunissement. Pour ses quatre-vingts ans,

je fis le projet de lui offrir le pôle Nord, son pôle Nord.

Rendez-vous fut pris en 2001 pour souffler quatre-vingts bougies au-delà du cercle polaire. Début août, mon père remplit sa petite valise comme un collégien, se rendit à la sous-préfecture pour établir le premier passeport de sa vie et se fit à l'idée qu'il allait pour la première fois : quitter son village natal en direction d'un pays hors de France, expérimenter l'avion, connaître le décalage horaire, s'éloigner de sa femme comme jamais auparavant, et supporter son fils dix jours durant... Il partit pour près de vingt mille kilomètres comme s'il devait se rendre dans son jardin potager, l'âme légère, sans inquiétude, sans angoisse – serein.

Quatre avions plus tard, une pause faite à Montréal, nous avons débarqué à Quiquitarjuak, un village inuit de 500 habitants. Nuage de poussière, atterrissage entre montagnes et bord de mer, météo capricieuse, froid vif à la descente de l'appareil. Voilà le pôle Nord de mon père, en fait le Grand Nord, au-delà du cercle polaire. Sa première réaction est une déception... Emmitouflé dans son vêtement polaire, il me dit : « Je n'imaginais pas ça comme ça. C'est comme chez nous... » ! Effectivement, devant les baraquements en dur, les antennes paraboliques, l'électricité et le passage des quads ou des voitures qui n'allaient nulle part, on pouvait légitimement se demander pour quelles raisons traverser la planète. Restaient dix jours à vivre sur place !

Pauloosie fut notre guide. Soixante-quatorze ans, le visage cuivré aux yeux fendus, les pupilles sombres dissimulées, le cheveu noir presque en brosse, la démarche féline, souple et lourde comme celle du sublime ours blanc, vraisemblablement chaman, mais aussi pasteur à l'occasion, sage du village, autorité incontestée et reconnue, père d'une famille nombreuse et active à ses côtés, on l'appelait aussi Atata - Papa en langue inuktitut, la seule qu'il parlait. Il avait connu igloos et chiens de traîneau, chasse à l'ours et repas de morse, baleines dépecées dans le village et vêtements en peaux de bêtes. La carte postale rêvée par mon père...

Il fut donc le pilote de notre bateau, celui qui nous conduisit dans des paysages sublimes et nous installa dans des campements sommaires, austères et rudes ; il appela l'ours, dans l'une des prières chamaniques dont il avait le secret, pour que nous puissions le voir le lendemain; il nous en débusqua cinq ou six, offerts comme des cadeaux magiques pendant la durée du séjour; il nous fit goûter le phoque cru à l'abri dans un fjord lissé d'or par la lumière perpétuelle de l'été; il partagea le béluga fermenté - de la baleine pourrie si l'on veut... -, la soupe de caribou, le phoque bouilli; il raconta d'ancestrales histoires esquimaudes à l'aide d'os détournés dans un jeu singulier; il nous fit croiser des icebergs, des hummocks, des baleines, des troupeaux de phoques groenlandais...

Puis il donna à mon père l'occasion de comprendre qu'il avait désiré un voyage, certes, que peut-être il pouvait être déçu de l'inadéquation entre son désir et la réalité, bien sûr, mais qu'un autre voyage était aussi possible sur place, en sa compagnie : un voyage plus rude, plus vrai, plus fort, un voyage de certitudes admirables et de mémoires à vif, un voyage impérissable et durable autant que ses témoins. Cadeau royal, comme savent en faire les Rois et Fils de Roi. Le brouillard lourd tombé sur le campement d'un petit matin ouvrit le rideau sur une scène mémorable.

Pauloosie et ses deux employés - Jonas le taciturne aux drôles et petites moustaches de phoque, casquette et casque de Walkman en permanence vissés sur les oreilles, Livi qui effectuait le passage de l'inuktitut en anglais - s'étaient recouchés le matin après avoir avisé la météo : purée de pois blanche,

impossibilité d'appareiller, retour au lit. De notre côté, nous attendions la suite des événements. Bonne occasion pour reprendre où je l'avais laissée *La Vie solitaire* de Pétrarque... Alain, mon ami photographe, prenait modèle sur les Inuits et dormait dans le kamak glacé...

En début d'après-midi Pauloosie apparut. Café, conversation, ambiance douce, calme, sereine. Quand il apprit que mon père était là pour fêter ses quatre-vingts ans avec son fils qui lui offrait ce cadeau, il fit un geste imperceptible, presque pour lui seul, sans bruit, sans mouvement vraiment repérable : il hocha une fois la tête, et frappa ses deux grosses mains comme pour applaudir. Puis il se mit à raconter sa vie passée : les qualités de chasseur d'un bon chef de village; la vague fabriquée par l'explosion d'un iceberg - sur le bateau, nous avons assisté à l'effondrement de l'un d'entre eux - qui submergea des kilomètres plus loin un igloo dans lequel il perdit un frère; la chasse à l'ours à l'époque où l'on risquait sa vie dans l'affrontement; les plantes hallucinogènes de la Terre de Baffin - utiles au chaman, mais dissimulées aux jeunes générations; les relations avec les Américains et les Canadiens qui détruisirent leur civilisation en les sédentarisant...

Il parlait sa langue et Livi traduisait. Soudain, dans le décalage nécessaire à la translation, Pauloosie frappa la table dupoing. Puis, impensable, impossible à envisager, incroyable : ce sage incontesté du village, cette volonté reconnue par tous, cette figure d'autorité, ce vieil homme digne et fier, cet ancien nimbé de toute la vérité d'une civilisation fidèle à la mémoire - Pauloosie pleurait... Autour de la table, les gorges étaient nouées. Terrorisé par ce à quoi il venait d'assister, se dandinant de malaise sur sa chaise, Livi traduisait : les autorités des Etats-Unis et du Canada, en 1962, ont déporté des populations, leur faisant miroiter de meilleures conditions d'existence, elles ont détruit des villages par le feu, concentré des populations qui s'ignoraient dans des campements en dur - les fameux baraquements d'aujourd'hui... Pauloosie a vécu ces tragédies, on a même à l'époque fabriqué sur son compte de sinistres calomnies qui en faisaient un collaborateur des colonisateurs. Et il pleurait en se souvenant du massacre de ses chiens : quarante ans après, ce colosse inuit fabriqué par la glace, le vent, le froid, la rudesse, cette figure construite par la magie boréale, cet homme pleurait...

Mon père comprit alors d'un seul coup : ce voyage entrepris pour voir ce qu'il n'avait pas vu générerait déception et désappointement, bien sûr; mais il comprenait aussi qu'on ne pouvait se formaliser de passer à côté de ce qui n'existe plus ; il saisissait que ce monde rêvé aux heures d'enfance, désiré à l'âge adulte et abordé en vieil homme avait été détruit par les Américains et les Canadiens soucieux de faire place nette pour préparer un éventuel conflit atomique contre les Soviétiques; il découvrait les larmes de cet Inuit blessé jusqu'à l'âme comme une preuve de l'excellence de ce voyage qu'il fallait faire - pour savoir, comprendre et raconter, une fois revenu en France, l'ethnocide de cette civilisation aujourd'hui disparue. Mon père : « C'est un peu comme chez nous, en Europe... L'uniformité, c'est ça qui n'est pas bien », me dit-il en hochant de la tête, puis en recouvrant un silence de compassion à l'endroit de Pauloosie.

Pour mon père, le pôle Nord ce fut donc Pauloosie, la mémoire et le verbe de Pauloosie, ses confidences et ses gestes, ses complicités éloquentes et ses proximités silencieuses. Dans un campement où il n'y avait que moustiques mauvais, froid ethumidité, alors que nous étions assis sur des pierres ou des morceaux de bois, à manger l'omble chevalier péché au filet dans l'eau du fjord puis grillé sur un feu de bois, Pauloosie arriva avec une chaise. Spectacle surréaliste d'une chaise au milieu de la nature vaste, immense, superbe et austère : il avançait comme un ours blanc, puissant et déterminé, la chaise au bout du bras. Devant l'assistance médusée, il posa l'objet et invita mon père à

s'y asseoir. Le vieil homme vénéré, admiré, respecté par les siens rendait publiquement hommage à plus ancien que lui...

Chaque jour, sur le pont du bateau où le froid, le vent, la pluie, le brouillard, les embruns, le roulis et le tangage rendaient le voyage parfois pénible, Pauloosie invitait mon père à le rejoindre dans la cabine, au chaud, à l'abri. Un jour, l'Inuit sortit un petit appareil photo jetable puis lui demanda de poser. Il prit un cliché. Silence, sourire, complicité, silence à nouveau... Dehors, alors que nous luttions contre l'humidité, trempés, frigorifiés, mon père, au sec, chauffé par un petit poêle, effectuait son voyage à côté de son complice taiseux comme lui. L'homme de la terre et celui des glaces réconciliés dans l'essentiel, au-delà des barrières de la langue, ce qu'ils avaient à se dire était trop essentiel pour passer par les mots.

Il y eut donc des paysages sublimes, des fjords magnifiques, des ours impressionnants, des baleines furtives, des phoques mystérieux, des ciels extraordinaires, des falaises irréelles, des couleurs stupéfiantes, des icebergs bleus ou verts, des glaciers menaçants et immenses, des pierres et des déserts de pierre, des végétations rares et secrètes, des oiseaux venus de nulle part, perçant le brouillard et repartant vers l'invisible, du sang mangé, la figure barbouillée par le phoque cru, des bouches pleines du parfum de noisette des bélugas fermentés, des mots envoyés la nuit par le chaman en direction de l'ours blanc, il y eut du Grand Nord, certes. Mais il y eut aussi et surtout la rencontre de deux silencieux, deux hommes encore enracinés, fabriqués par la nature, essentiels, vrais et solides comme les éléments dont ils participent. Deux spécimens en voie de disparition...

Sur l'aéroport du départ, en attendant que l'avion troue le brouillard puis nous reconduise en direction de la civilisation, Pauloosie et mon père se tenaient côte à côte, silencieux, immobiles, communiquant plus par leurs mutismes que par les mots ou les gestes. L'avion se posa, nous y prîmes place, il décolla. Mon père se retourna, regarda le village par le hublot, nous prenions de l'altitude, nous pouvions alors voir la banquise éclatée, les neiges éternelles, le mouvement des glaciers. Je crois que dans le silence qui continuait mon père découvrait qu'il n'avait pas vu ce qu'il était venu voir mais qu'il avait surtout vu ce qu'il n'aurait pas imaginé voir : son double boréal, son semblable polaire - un homme bâti avec des vérités essentielles, de ces êtres avec lesquels on fabrique des modèles de sérénité, de vertu, de force et d'incorruptibilité. Des pères...

ANATOMIE DE QUELQUES SORTILÈGES

Comme dans l'unique opéra de Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, les objets de Starck parlent, volent, rampent, nagent, glissent, ondulent, susurrent dans le silence et agissent; ils créent des magies, produisent des envoûtements, génèrent des fascinations étranges; ils fomentent des faits et méfaits, des transformations d'atmosphère, des aises et malaises; ils invitent ou tiennent à distance; ils questionnent et interrogent sans arrêt; ils forcent, obligent et contraignent. En un mot, ils ne laissent pas indifférente la conscience informée de leur existence par un regard, même vague ou furtif.

Philippe Starck dispose d'un vocabulaire, d'une grammaire et d'un style - même s'il répugne au mot - à même de révéler un caractère et un tempérament. Je tiens chez lui pour des traces d'un genre d'alphabet chamanique qui permet aux objets non pas d'avoir une âme, mais de parler un langage à même de renseigner sur la vie intime des choses et d'entendre des propos inouïs. Là où le chaman communique avec l'ours blanc et les pavots arctiques, l'artiste bohème échange avec les tables et les maisons, les bouilloires et les briquets, il parle avec des chaises et des lavabos, puis devise sérieusement avec une poignée de porte. Je propose douze voies d'accès pour forcer un peu les mystères de cette pathétique de l'événement saugrenu.

D'abord considérons le vaste et l'étendu des domaines abordés, puis concluons chez l'artiste à une esthétique totalitaire dans le strict esprit philosophique ou métaphysique d'un Hegel : Philippe Starck englobe, totalise et embrasse l'ensemble des objets du monde, rien moins. Du plus petit au plus grand, duplus innocent au plus symbolique, du plus trivial au plus noble, du plus indigent au plus élaboré, du plus quotidien au plus exceptionnel, pas un morceau du réel concret ne lui échappe : du tisonnier au bâtiment, du briquet à la flamme olympique, de la brosse à dents à la bibliothèque, de la patère au restaurant, de la nouille à la maison privée. En passant par lunettes et motos, radios et télévisions, salles de bains, hôtels et autres objets extravagants...

Du lever au coucher, du réveil à l'endormissement, le détail du quotidien, le rituel de la journée et la liturgie païenne y trouvent leur compte : se lever, se laver, s'habiller, s'éclairer, se nourrir, se déplacer, se loger, communiquer, s'amuser, se reposer, se détendre, tout se décline et s'écrit dans le langage de Philippe Starck. Manquent un cercueil, un cénotaphe et les objets de la mort - chandelier, encensoir et goupillon - pour couvrir le champ des possibles, mais l'absence du registre thanatocratique fait sens car tout ce que touche l'artiste sert (à) la vie, et à rien d'autre. Eros le libertin, Dionysos le furieux, Protée le multiple, Vulcain le forgeron, Pygmalion l'initiateur, oui, mais Thanatos le livide, non...

Designer bien sûr, architecte évidemment, concepteur de formes et d'objets à coup sûr, dessinateur, certes, et bien d'autres activités correspondent si vraiment l'on veut des étiquettes. Mais ces mondes éclatés témoignent d'une universalité, d'une totalité qui désigne nettement l'artiste, celui qui procède du démiurge et transforme puissamment tout ce qu'il touche. Malheur à ce que ses mains empoignent, malédiction sur la matière effleurée par ses doigts, catastrophe pour le matériau empaumé prestement,

car dès lors le temps est compté pour cette glaise métaphorique en passe de devenir rapidement une forme, une force, une énergie signée. A l'origine une feuille de papier, une tige de fer, à l'extrémité une lampe; au début un tissu, trois tubes coudés, à l'arrivée une chaise; avant, un peu de farine, de beurre et d'eau, après une pâte carénée comme une automobile italienne de prestige. Entre deux, un genre de malin génie au rire faustien...

Avec Starck, les objets résolvent seuls, immédiatement et violemment, l'antique antinomie entre l'article quelconque et l'œuvre d'art : fin du monde mutilé dans lequel le trivial de tous les jours fait face à l'exceptionnel de la création esthétique, dépassement de l'opposition entre le détail matériel du monde impur et l'invisibilité abstraite du pur univers artistique, abolition de la contradiction entre la rue et le musée, le chez-soi privé et la collection publique. L'art ne sert plus à thésauriser, spéculer, engranger du capital dans l'espoir qu'il prenne de la valeur; il n'a plus pour fonction d'agir en marqueur social d'une classe en mal de légitimation et de reconnaissance identitaire ou tribale ; il fait partie du réel, il le transfigure et efface les séparations entre le muséal et le quotidien. Avec lui et par lui on peut chez soi vivre dans un musée.

Outre cette révolution radicale qui permet de ne pas réserver l'art à l'art mais de le destiner à la vie, à tous les moments de la vie, Philippe Starck active une métaphysique immanente. Autant dire qu'il commet un péché sans rémission dans le monde de l'art contemporain majoritairement placé sous le signe platonicien de la transcendance, de l'idée, du concept, de l'indicible, de l'ineffable et pâlisant sous les auspices autoritaires de la vulgate vaguement debordienne et vraiment tendance de la fétichisation de la marchandise, de la spectacularisation du monde et de la sacralisation de l'image.

Starck inverse les repères classiques et conservateurs de la postmodernité esthétique en affirmant l'excellence d'un certain nombre de valeurs vraiment subversives : l'immanence, la matière, le réel, l'objet, le visible, le montrable, l'incarné, mais aussi, plus grave, la marchandise, le spectacle et l'image. Des fautes impardonnables dans le petit monde clérical des artistes nihilistes, étiques, vides et diaphanes d'aujourd'hui. Chacune de ses œuvres se présente insolemment comme une valeur d'usage et une valeur d'échange, un théâtre sérieux et un cirque fantasque, une figuration ludique et une représentation dramatique. Mélange des genres, mauvais genre...

Sous des apparences trompeuses, et dans la plus pure tradition hégélienne de la ruse de la raison, Starck rematérialise l'art, il évide, creuse, lisse, mais en aucun cas pour tendre vers une improbable quintessence. Quand tant d'artistes succombent aux sirènes du nihilisme, à la fascination gratuite pour les béances, les trous, le rien, le vide, alors que les échos persistent, amoindris et épuisés, de l'art minimal et de l'art conceptuel - déjà si vieux... - Starck assèche pour remplir, il vide pour saturer, il vise la surface pour créer de la profondeur. Il veut la forme efficace qui magnifie une pure présence dans l'espace, puis fabrique les conditions d'une épiphanie païenne de la matière. Ou comment créer une jubilation matérielle, donc un matérialisme jubilatoire.

Ces apparitions s'effectuent dans la chair visible de volumes qui concentrent la métaphysique immanente de l'artiste. D'où une liturgie de l'objet. Ces fictions réelles, ces virtualités manifestes construites pour pallier l'invisibilité des forces et des énergies tracent à la manière d'atomes, de monades, de particules, d'astéroïdes, de météores, d'étoiles filantes, elles se meuvent avec la reptation

on l'ondulation d'animaux rétifs aux classements de Linné, elles s'offrent en machines célibataires ou se donnent en productions extravagantes et extraordinaires. Les objets de Starck peuplent un monde au-dessus duquel il trône en démiurge efficace et drôle, avant d'en devenir le prêtre païen et débordant de vitalité, pas dupe.

Ces objets manifestent la présence de mondes alternatifs dans le tissu même du réel. Dans l'ambiance sans dieux de nos modernités épuisées qui détestent la vie, la santé, la joie, le débordement et la sérénité, cette joyeuse liturgie de l'objet fabrique une religion immanente, elle ouvre sur une communion horizontale. La rematérialisation de l'esthétique contribue à celle du monde par le biais d'une célébration de ses moindres détails. De manière fractale ce qui est possible dans la fibre même d'une chose, dans son épïcêtre ou ses franges, peut se répéter dans l'univers entier. La forme sortie du cerveau de l'artiste contamine alors l'ensemble de ce qu'elle touche.

Pour séparer ces objets du monde, afin de leur donner une autonomie, une possibilité de s'émanciper de la pesanteur, Starck s'attaque aux lois de la physique élémentaire. Démiurge, là encore, il invente une lampe volante, sans support, étrangement suspendue en l'air par une bulle d'hélium; il construit un panneau qui diffuse une lumière à l'invisible source transmise par micro-ondes; il fabrique une bibliothèque sans base apparente, reposant tout juste sur une pointe qui draine les forces vers le sol. Chaque fois la guerre s'effectue contre l'esprit de lourdeur, elle vise l'ennemi de toujours : la loi de la chute des corps, le mouvement vers le sol - métaphores de la faute primitive.

Dans cette lutte de l'ange contre le démon pesant, l'artiste affiche un volontarisme minimal. Non que sa volonté soit minimale, mais parce qu'elle vise le minimal. L'épure, la raréfaction, le dégraissage, l'obtention de l'essentiel : voilà des objectifs qui dépassent les esthétiques baroques, rococo, maniéristes ou romantiques. Avènement d'un art direct, efficace, nu, roide, pur. Eclairé au Scialytique, brûlé jusqu'à l'os afin de fouiller en direction de la moelle, le projet de Starck démontre qu'il n'existe pas de manière séparée une essence et une existence, l'idée et le sensible, le nouménal et le phénoménal. A ses yeux, et selon ses oeuvres, la quintessence loge dans l'épïcêtre de la matière, ce qui n'exclut pas d'installer paradoxalement ce milieu à la périphérie, à la surface, sur la peau des choses. Esthétique du décentrement, art divin - et pascalien ! – où le centre est partout et la circonférence nulle part : l'objet porte son âme à la manière d'un vêtement, d'une fripe ontologique.

Dégager la forme de la matière - vieilles passions scolastiques ! - permet de faire surgir l'essence. Chaque objet touché par Philippe Starck obéit à cette loi et met en évidence une forme qui s'apparente à une force repérable, nettement reconnaissable. Y compris chez ceux qui le copient.. L'éternelle preuve du style, c'est l'inévitable existence des épigones. Et le monde créé par l'artiste ne manque pas de copieurs et de parasites. L'essence révélée par un vouloir s'offre effectivement au regard du premier venu. Elle nimbe, recouvre et nappe, elle aspire du centre une puissance qui irradie la surface, elle va chercher au cœur de quoi irriguer la peau, elle plonge en direction de l'âme et ramène l'identité à la surface.

Ce talent pour remonter la lumière du noyau vers la périphérie révèle au passage un tropisme vitaliste. Starck manifesta à l'envi une passion pour les formes et les forces organiques scénographiées en de multiples variations. Dans la plupart des objets qu'il invente on trouve d'évidentes citations

morphologiques en provenance de la nature, en l'occurrence de la physiologie, de l'anatomie, de la zoologie ou de l'ostéologie. J'ai sur mes étagères de bibliothèque des vertèbres de phoque, d'ours blanc, mais aussi d'homme et de cétacé méditerranéen. Elles pourraient supporter la comparaison avec des fauteuils, des sièges ou des meubles de Starck.

Des ailes, des trous, des courbes, des répartitions de forces, des concrétions, des volumes, des points d'attache, des symétries, des dynamiques, tout fonctionne en contrepoint : le créateur de l'homme - la nature en l'occurrence... - et le créateur des objets puisent aux mêmes sources, la vie. Les deux avouent une fascination pour les réponses offertes aux problèmes posés par une tension, un passage, un flux, une énergie. Là où passent un nerf, un vaisseau, là où s'attache un muscle apparaissent des orifices qui, chez l'artiste, assurent l'équilibre, la portance, la stabilité, l'élégance, la présence.

La correspondance entre les formes naturelles et les créations culturelles se justifie également lorsque l'on met en perspective un certain nombre d'objets singuliers (griffes, dents, cornes, mais aussi coquillages ou arêtes, cartilages, ou bien une raie, un aileron de requin, une aile de papillon, voire une queue de souris) et les créations de l'artiste. Contre la tyrannie des lignes droites, des horizontales et des verticales, contre l'empire des abscisses et des ordonnées, de la géométrie et des mathématiques, Starck (ré)habilite la sinuosité séduisante de la biologie et de la bionique, la ligne souple, le volume incurvé, le bossage ludique, le trait voluptueux, la forme joyeuse, la diagonale extravagante, le pliage mystérieux, l'agencement inattendu. La vie contre la mort, l'envahissement du végétal et de l'animal contre la rareté minérale. Là encore, triomphe d'Eros...

D'Eros et d'un dieu qui riait. A l'évidence, dans les cieux habités par les divinités, toutes les divinités, dans l'éther saturé par le Dieu jaloux des monothéistes, on ne rit pas... On imaginait Jéhovah, Mahomet ou Dieu pliés en deux, tordus de rire, voire simplement souriants, esquissant même une vague mimique allant en ce sens... Le sérieux règne sans partage au royaume des cieux. Dans son travail, Starck appuie sur la scénographie ludique, ce qui, convenons-en, fâche avec les chevaliers de l'art contemporain à la triste figure, voire avec les philosophes, intellectuels et autres écrivains eux aussi convaincus qu'en sollicitant le rire ou le sourire, on ne saurait être crédible. Pour se couper de ce petit monde, rien de tel qu'un franc pari sur l'ironie, l'humour ou la drôlerie. Le monde de Starck en fournit quantité d'occasions.

D'où un renvoi à l'univers de la Bande Dessinée plus qu'à la chapelle Sixtine, une citation plus fréquente d'un Glen Baxter, par exemple, que de Michel-Ange. Bulles et planches plus que plafonds d'église ou toiles sur châssis, héros habillés comme Tintin plus que demi-dieux échappés de Vélasquez... Péchés contre le bon goût et la référence qui classe, distingue et agrège à un monde. Citer un album de Comics génère inévitablement des ennemis chez les pompeux qui truffent leurs discours obscurs avec force citations approximatives de philosophes postmodernes. Le rire nietzschéen détruit tout ce qui fabrique du nihilisme, entretient des réflexes conservateurs et nourrit les avachissements réactionnaires. Rire et faire rire, sourire et générer le sourire, voilà une politesse détestable aux yeux de ceux qui gèrent le fonds de commerce national des choses de l'esprit.

Mêmes fautes de goût quand Starck renvoie à la littérature de science-fiction plutôt qu'aux auteurs canoniques psalmodiés sur le mode des derviches tourneurs par une grande partie de l'intelligentsia mondaine. Les meubles et les objets, sinon les maisons de Starck sortent de mondes interlopes, extérieurs, inopinés, inattendus, intempestifs : plutôt la chambre d'Alice ou le sous-marin du Capitaine

Nemo que le salon Verdurin ou la salle à manger de Molly Bloom. A tout choisir, l'artiste évolue esthétiquement de l'autre côté du miroir plutôt que dans les arrondissements chic et convenus. Chaque créature de Starck donne l'impression qu'elle va prendre la parole et s'exprimer dans un phylactère...

Cette fréquente invite au zygomatique procède d'une interaction socratique qui enrôle les objets dans une maïeutique joyeuse. Les choses interrogent, questionnent, suscitent et sollicitent le regardeur ou l'utilisateur. Elles ne croupissent pas dans la présence sotte et niaise, l'idiotie passive et monstrueuse : elles attendent beaucoup de l'humanoïde qui les toise. En utilisant un fauteuil dont on craint le basculement, en cherchant à découvrir la fonction disparue d'une lampe, masquée, travestie, noyée dans la forme qui cache l'intention première et la finalité, en obligeant à résoudre l'énigme d'un insecte métallique d'un genre inconnu dissimulant un presse-agrumes, l'artiste implique et emporte l'utilisateur dans son aventure.

Dans le jeu proposé par Starck, les objets s'humanisent et les humains s'objectivent, les animaux se minéralisent et les végétaux s'hominisent : le visage d'une lampe est aussi une citation animale de raie, le volume d'un crâne rappelle le heaume guerrier d'une architecture nipponne, les pattes griffues d'un insecte renvoient à la tige épineuse d'une rose ou aux membres stylisés d'un arachnéen mutant - les registres se confondent, se pillent, se citent, s'interpénètrent et se fécondent, ils se nourrissent, puis accouchent de morphologies nouvelles. Dans ces collisions farcesques, le mécanique se plaque sur du vivant. Où l'on retrouve la définition du rire selon Bergson. Le réel ludique se transforme en réel ironique. A la façon de Socrate, les objets interrogent les hommes, les questionnent et obtiennent d'eux le sourire et l'étonnement.

Dans ces opérations de transformation, de transmutation, le réel connaît des états différents. D'où des torsions, des anamorphoses, des glissements, des modifications de texture apparentées au morphing des informaticiens. Cette cinétique des métamorphoses déplace les limites et, au sens étymologique, déforme. Elle défait les formes, pour les refaire autres et ailleurs. Les rôles s'échangent en permanence entre les objets inanimés et les hommes animés, les choses mortes et les animaux vivants, la matière statique et l'énergie dynamique. Le réel de Philippe Starck se réduit à la somme sans cesse changeante des modifications d'une seule et même substance.

Une corne ou une larme se déclinent en vase, un spermatozoïde se transfigure en tisonnier, une griffe devient une porte de placard, une dent de requin sort du mur puis sert de patère, une série de molaires surgit du sol et fonctionne en alignement de sièges, des araignées mutilées écartent leurs trois pattes au-dessus d'un verre puis dégoulinent de citron astringent, une larve dorée se tortille sur le toit d'un restaurant japonais, des méduses simulent un long figement translucide et se métamorphosent en tabourets, des cages thoraciques asséchées jusqu'à l'os s'adosent aux murs puis servent de bibliothèques : le monde grouille, bruit, chauffe, sec, tiède ou humide de potentialités en gésine.

Entre-deux, voilà le lieu où l'artiste capte et fige la métamorphose : plus du tout et pas encore. Loin du départ, et non encore parvenu au point d'arrivée. Le basculement s'effectue à un moment imprécis, invisible. Certes, on voit ce qui était, bien évidemment on assiste à ce qui est devenu, mais on s'interroge sur les modalités de ce passage. Quand la magie a-t-elle opéré ? L'œil paraît incapable d'arrêter le mouvement lors de la jonction magique entre les deux instances. Starck saisit le point de déséquilibre entre deux équilibres, puis transfigure ce moment d'instabilité en stabilité nouvelle. Démonstration de malin... Dans le nouvel objet persistent des signes en provenance des deux mondes : la

raie et la lampe copulent de manière tératologique pour produire un objet monstrueux, une chimère, diraient les biologistes. Starck est un inventeur et un éleveur de chimères. Cette cinétique vaut méthode pour produire lesdites créatures inédites.

En jouant sur l'ambiguïté de ces deux rives, l'artiste jongle avec une singulière physique des équilibres. Fasciné par ce qui semble ne pas tenir mais tient, facétieux dans sa persistance à proposer un instable apparent qui dissimule à merveille une stabilité étonnante, Philippe Starck énerve, il excite les nerfs et met à contribution le système nerveux : s'asseoir sur cet objet sûrement générateur de chutes ? Trouver la posture physiologique adéquate avec cette chose impossible à enfourcher, saisir ou chevaucher ? Se laver les mains avec cette installation aux mécanismes dissimulés, voire inexistantes ? Allumer une lampe dépourvue d'interrupteur ? Aligner des livres sur des étagères effleurant le sol et aller au-devant d'un effondrement annoncé ?

L'inquiétante proposition gêne, elle met mal à l'aise et semble renvoyer l'objet du côté de la décoration, de la performance intellectuelle, conceptuelle ou plastique. A aucun moment on n'imagine l'utilisation possible. Beau, mais pas pratique, agréable à regarder, à toucher, à envisager, mais tout juste bon pour l'œil, pas pour le corps... Erreur : le corps stable, assis, posé, à l'aise, détendu, bien calé, voilà le résultat - inattendu. Variation, une fois encore, sur le thème de la scénographie ludique et du bizarre, du décalage entre l'énoncé, l'annoncé et l'obtenu. En tout état de cause, voilà une formidable leçon ironique : l'apparence trompe, le réel se dissimule toujours, l'authenticité ne se livre qu'après abandon au monde. Le vrai gît dans le faux.

La stabilité oblige à une maîtrise des forces. Y compris dans l'élément de prédilection de l'artiste : l'air, l'espace. D'où une aéronautique des forces - et pas seulement dans la référence à l'avionique ou à la profession du père, sinon à ses prouesses de pilote légèrement tête brûlée -, mais aussi dans l'aveu d'un élément de prédilection parmi ceux des philosophes présocratiques. Car sans conteste Philippe Starck jubile dans, avec, par et pour l'air, y compris dans sa variation liquide : l'eau. Pas de terre pour cet homme qui passe sa vie à contrarier la loi de la chute des corps... Hommage au Bachelard des nuages, du ciel, des oiseaux, du vol, d'Icare, des vents, du souffle, du Paraclet. De l'Esprit. Qu'on songe à l'hélium, au cerf-volant, aux fanions, aux drapeaux, à l'aile d'avion et aux maisons gonflables de la jeunesse de l'artiste... Grammaire de l'éther.

Le recours à un constructeur d'hélicoptère pour obtenir des matières flirtant avec l'immatérialité concrétise et manifeste ce désir de toujours plus d'air et de légèreté. Une forte portance, une grande résistance et des densités maximales, voilà de quoi illustrer une métaphysique des forces : le moins pour dire le plus, le minimum dans le dessein d'exprimer le maximum, le rare pour caractériser le précieux, la matière afin d'énoncer l'immatériel. Quête ludique et ironique des points de rupture et de déséquilibre, désir récurrent de stabilité et d'équilibre, réalisations cristallisées des moments réussis de ces métamorphoses, domptage et maîtrise de violences sauvages devenues des forces actives : l'objet silencieux raconte toujours l'âme violente de son inspireur.

Un réel immanent, un volontarisme de l'épure, une célébration des formes organiques, une scénographie du bizarre, une passion pour les anamorphoses, une sublimation des aplombs, une dialectique des formes et des forces, voilà de quoi mieux cerner le chamanisme à l'œuvre dans les objets de Philippe Starck. Paroles d'objets, communications des choses, interactions des hommes et des meubles, des vivants et des matériaux, glossolalies nécessaires pour parvenir à des rythmes, des mélodies chantées, susurrées : on entend une musique de cérémonie, de magie, de mystère, on surprend une mélopée de mystique païen, une voix venue de nulle part, nourrie de l'esprit des animaux, de l'âme des bêtes et du souffle des matières. Cuir, papier, aluminium, bois, époxy, verre, acier modulent à la manière des ancêtres doués pour les cérémonies chamaniques.

L'ensemble du travail de Philippe Starck culmine dans une éthique qui préfigure un genre de politique. D'abord avec un utilitarisme hédoniste, ensuite avec une aristocratisation des consommateurs. D'abord l'utilitarisme hédoniste. L'art séparé de la vie génère une esthétique élitiste qui appelle, exige et nécessite l'initiation, les codes échangés, le partage de valeurs transmises; l'art réconcilié avec la vie induit une esthétique réellement démocratique qui se sert de l'objet pour inquiéter et convertir le sujet. Loin du musée, chez soi, le plus trivial des objets se charge d'une force initiatique et d'une valeur. Il intercède pour plus que lui, il témoigne de ce qui le dépasse mais gît tout de même en lui.

Utile et plaisant, pratique et beau, fonctionnel et artistique, voilà qui met à mal l'un des canons de l'esthétique kantienne qui suppose la satisfaction désintéressée. Ce qui plaît sert aussi; ce qui sert peut également plaire. Dans la double efficacité, l'objet remplit une fonction précise et véhicule un au-delà - élégant, agréable, séduisant, certes, mais aussi beau, et parfois sublime. Ainsi de la brosse à dents, triviale par définition, car relevant du registre intime de l'hygiène personnelle, et qui, avec Starck, sort de la salle de bains sans pour autant cesser d'y trouver sa place puis d'y jouer son rôle. Réjouissante pour le dentiste, elle l'est aussi pour l'esthète...

Le beau ne participe pas d'une essence extérieure à l'objet, il en sort, il émane de lui. Ironiquement, il peut même provenir d'un lieu des plus opposés aux supports classiques de l'art : en plastique - et non en bronze, en or ou en marbre ; abondant sur le marché - et non rare et entretenu comme tel pour d'évidentes raisons marchandes; bon marché - et non dopée par la logique libérale; immédiatement accessible intellectuellement et esthétiquement par sa forme séduisante, directe et efficace - et non hypercodée puis destinée à une poignée d'initiés convenus; triomphante dans le lieu le moins attendu pour un objet d'art - et non confinée sous l'éclairage mortuaire des galeries ou des musées -, la brosse à dents agit en manifeste de cette transformation de l'utilité triviale en plaisir offert sans compter.

La pratique de l'objet diffusant l'art de manière infinitésimale, homéopathique, mais quotidienne, débouche sur une intéressante aristocratisation du consommateur. Chaque individu mis en présence d'un objet pensé, voulu, créé, produit et vendu par Philippe Starck voit son intérieur transformé en musée. En inversant le mouvement habituel qui conduit l'amateur d'art dans les salles d'exposition, Starck réalise le vœu cher aux poètes qui aspiraient à une poésie active et descendue dans la rue. Pour le coup, elle entre chez le particulier, descend du piédestal où l'entretiennent les élites, les bourgeois, les snobs, les conservateurs, les réactionnaires, puis intègre le plus petit détail de la vie quotidienne. Quand Duchamp appelait à l'abolition des zones artistiques aseptisées, il ouvrait la voie aux rêveurs qui surprennent avec de l'étrange, créent le bizarre, sollicitent l'inattendu, puis fabriquent de la poésie

dans l'intime de l'existence la plus banale, au moment le plus inattendu, dans l'endroit le moins approprié.

L'élitisme défendable suppose la mise à disposition aristocratique d'un art proposé au plus grand nombre ; la version indéfendable restreint son exercice à une poignée d'élus sur le principe de la cooptation tribale. Philippe Starck rend possible une éducation des masses, il diffuse auprès du plus grand nombre des formes qui éduquent l'œil, le préparent, l'habituent à aborder un domaine où l'agencement des formes devenues plus nombreuses peut s'envisager sur un mode de plus en plus complexe. Le brossage matinal des dents, pourvu qu'il soit soutenu par une présence intelligente, ludique, joyeuse et pédagogique à l'objet, conduit plus sûrement à la saisie de l'économie d'un édifice architectural - les superbes bâtiments de Starck au Japon par exemple... - que nombre de traités didactiques sur l'art.

De l'infime à l'immense, Starck balise des chemins qui réconcilient esthétique, éthique et politique. A l'opposé du kitsch - réactivé ces derniers temps par quelques sinistres grands noms de l'art contemporain - qui procède de la démagogie en donnant au peuple ce qu'il attend, tout en réjouissant le quarteron de marchands et de critiques qui coordonnent l'opération, sans jamais exiger de lui aucun effort, en l'entretenant dans la médiocrité, en flattant son goût pour le clinquant, l'épais, le grossier, son art, comme ses objets, aspirent le regardeur vers le haut, produisent chez lui un appel d'air intellectuel. En matière d'art, le kitsch cimente les religions démagogiques; aux antipodes, l'esthétique de Starck fonde une religion démocratique, un genre de chamanisme jubilatoire et alternatif au nihilisme...

QUAND LE CHIEN PHILOSOPHE AU MARTEAU...

Une étrange fortune s'empare des écoles philosophiques de l'Antiquité dès qu'elles fournissent au langage courant des substantifs ou des épithètes, comme si une torsion travaillait les concepts pour leur faire dire autre chose - voire le contraire... - que ce qu'ils signifient dans le contexte. Ainsi des épicuriens qui caractérisent les disciples du frugal Epicure, préoccupés d'une si rigoureuse diététique des plaisirs qu'ils les réduisent à la seule satisfaction des désirs naturels et nécessaires, pendant que le même mot désigne les bâfreurs, vomisseurs de banquets et autres coureurs de jupons de toutes époques; pareillement pour le sceptique qui, au choix, définit le disciple de Pyrrhon amateur de suspension du jugement - l'*épochè* – ou l'individu ne croyant guère ce qu'on lui raconte; *idem* pour l'amoureux transi, confiné dans l'amour platonique bien qu'ignorant le détail des arguments du *Banquet*...

Le cynisme plus qu'un autre courant philosophique souffre de cette distorsion sémantique. Ainsi passe-t-on d'un Diogène ascète, célébrant la tension, l'effort et le travail sur soi, appelant à une éthique rigoureuse qui suppose le détachement des biens de ce monde, activant un genre de surhumanisme aux valeurs raides comme l'acier au quidam trivial, avachi, abandonné à la facilité nihiliste et installé au centre du monde, sans foi ni loi. Entre le cynisme philosophique du premier et le cynisme vulgaire du second s'ouvre un abîme impossible à combler. Suite à cette fracture, deux blocs contradictoires apparaissent : dans l'un, un philosophe propose une exigeante règle du jeu, dans l'autre, un homme du commun s'affranchit de toute morale, puis vise sa seule satisfaction grossière et immédiate.

Le cynisme philosophique a vécu de saillies, de mots d'esprit, de provocations, de gestes obscènes, certes, mais de manière propédeutique : par cette méthode qui fait du corps un support, ces philosophes dépenaillés visaient un au-delà des théâtralisations publiques, en l'occurrence ils voulaient une sagesse et construisaient un eudémonisme. Dissocier ces événements de leur visée pédagogique ouvre la porte au malentendu générateur du cynisme vulgaire. Car Diogène se masturbe ou copule sur la place publique, oui, mais pour inviter brutalement à réfléchir sur la précarité et le mécanisme des valeurs, telle la pudeur; il mange de la chair crue, un poulpe ou celle d'un humain - dit-on... -, certes, mais pour penser de manière abrupte et imagée les limites et les franchissements, la transgression et la machine à fabriquer de l'ordre social; il s'affiche en pétomane, à l'évidence, mais pour sortir de sa torpeur un stoïcien tétanisé par un vent malheureusement échappé et afin de le convaincre de la supériorité pragmatique des options cyniques sur celles du Portique. Onanisme, cannibalisme et pétomanie ne suffisent pas, en soi, pour signer l'avènement d'un philosophe. Il y aurait sinon pléthore...

Le cynisme vulgaire en reste à la lettre et ignore l'esprit; le cynisme philosophique, lui, illustre un caractère, un tempérament, il incarne la permanence de cet esprit au travers des siècles. On peut ainsi en toute époque s'inscrire dans la sensibilité cynique, pourvu qu'on vise une fin semblable à celle des fondateurs : dépouiller les hommes de leurs illusions, les conduire sur des cimes éthiques magnifiques, à coup sûr, mais par des voies raides, escarpées, exigeantes qui supposent le renoncement aux obsessions de l'homme du commun : travail, amour, famille, honneurs, richesses, pouvoir, réputation,

renommée.

Dans cette optique, comment redevenir cynique? Et pour quelles raisons d'abord ? Dans le but de répondre à l'envahissement du quotidien par le cynisme vulgaire et de riposter dans un monde où ce nihilisme triomphe depuis la fin des grands discours. Sans vertus, sans règles du jeu communautaire, sans éthique collective, sans points de repère généraux, l'action se trouve soumise au seul impératif de succès. L'efficacité, le gain, l'obtention d'un avoir, d'une satisfaction immédiate animent la plupart des contemporains en dehors de toute considération morale. L'effondrement des repères judéo-chrétiens ne saurait être une bonne chose si sur ce tas de décombres rien ne devait se reconstruire. Pour élaborer une éthique postchrétienne, la réactivation de morales préchrétiennes (cyniques ou cyrénaïques, par exemple, mais aussi stoïciennes ou épicuriennes...) offre une possibilité non négligeable.

Ressusciter Diogène ne passe pas par le décalque d'une geste théâtralisée mais par une pratique de la vie philosophique. Aucune réactivation de l'Antiquité n'est possible sans une obligation existentielle. Le néocynisme ne se pratique pas en chambre, dans le silence et le recueillement des bibliothèques, l'asepsie des universités ou des lieux de recherche théorique. Le théorétique, voilà l'ennemi... La visée cynique est pragmatique, immanente. Elle suppose l'ici et maintenant, l'engagement dans le monde comme il est, chacun selon ses possibilités. Du plus modeste au plus puissant, du plus humble au plus influent des individus, l'épopée cynique peut se reproduire. Comment? D'abord en travaillant théoriquement à la déconstruction des illusions, puis en refusant pratiquement de se faire le complice du monde comme il va. Soit une ontologie radicalement tragique doublée d'une politique réellement libertaire.

La déconstruction des illusions oblige à un travail sur trois fronts : soi, les autres et le monde. Les cyniques proposent une thérapie radicale et une ascèse vertigineuse pour des résultats rapides. D'abord sur soi : il s'agit de combattre toutes les formes de bovarysme. Etrange, d'ailleurs, que le terme et son auteur - Jules de Gaultier - ne bénéficient pas de la publicité méritée dans le monde philosophique... Faut-il voir dans la résistance au concept l'une des modalités du refus de ce qu'il recouvre ? Vraisemblablement. Car les hommes n'aiment pas qu'on pointe chez eux leur perpétuel acharnement à se prendre pour autres que ce qu'ils sont - la définition même du bovarysme.

Plus tard, et dans le même esprit, Freud met au point le concept de déni pour circonscrire à sa manière cette même passion de la plupart à entretenir l'illusion sur leur compte. Le déni permet au sujet de ne pas se regarder en face et de refuser l'évidence qui pourtant s'impose. Ce refus de ce qui trouble le réel s'explique par la volonté d'éviter une souffrance : je refuse ce qui montre de moi un portrait qui me déplaît parce que je ne l'ai pas fabriqué de toutes pièces et qu'il contrevient à l'image avantageuse que j'entretiens de moi. Bovarysme et déni témoignent de l'incapacité viscérale des hommes à regarder fixement une information douloureuse sur la nature intime de leur identité.

De la même manière, la mauvaise foi analysée de façon impitoyable par Sartre dans *L'Être et le néant* augmente l'arsenal des passions bovaryques : mensonge raconté à soi-même avec une passion suicidaire, ardeur sans repos activée dans le projet de se tromper, travestissement du réel dans le projet de se mentir, éviction farouche de l'évidence afin de ne pas assumer et de ne pas constater sa misère profonde, sa faiblesse, son inauthenticité, ses manquements, la mauvaise foi imprègne l'être du

personnage qui se voudrait aussi peu libre que le minéral ou le végétal pour n'avoir pas à supporter sur lui ce regard lucide qui le révèle si peu humain...

Le cynisme travaille donc dans la cruauté : il braque la lumière sur ce qui fait mal, il fouille et creuse là où, pour sa défense, un être échafaude des fictions, fabrique des illusions, construit des romans à l'aide desquels, faussement serein, mais vraiment aveugle et abruti, il supporte plus facilement un réel douloureux. Mais en quoi ce réel est-il douloureux? Pour la raison qu'il ne correspond pas à ce que l'esprit a imaginé pendant longtemps, parce qu'il témoigne d'un écart considérable entre l'idée fantasmagorique et la réalité de soi.

Tous les processus de dressage - pédagogies, morales, religions... - se proposent de faire céder le désir pour assurer le triomphe de la réalité. Immanquablement, ce renoncement produit de la frustration, du mécontentement, du malaise, de la mélancolie. Pour éviter cette négativité et réaliser un équilibre fragile, précaire, le bovarysme, le déni et la mauvaise foi fournissent un nombre considérable de parades. Mais derrière les façades règne la désolation. Une fois la porte ouverte sur l'intimité et le for intérieur, on découvre un abîme...

Le projet cynique consiste à détruire ces décors de carton-pâte, puis de mesurer l'étendue des dégâts : se défaire des illusions, ne pas se prendre pour un autre, ne pas se déconsidérer, ni trop se considérer, apprendre à savoir qui l'on est véritablement - projet socratique par excellence. D'où une nécessaire et salutaire attaque en règle de l'avoir et du paraître, puis, sur ce champ de bataille, l'urgence d'une construction de l'être : Diogène combattait ainsi en dénonçant les fausses idoles et en montrant du doigt la direction à prendre - vertu dépouillée et rigueur éthique.

La déconstruction cynique invite à passer de l'autre côté du miroir : nous sommes finis, limités, impuissants, coincés entre deux néants, celui dont nous procédons, celui vers lequel nous allons, et ils sont tissés avec le même fil. Pour autant, cette destruction des illusions au profit d'une réduction à la vérité existentielle vise moins l'humiliation et la déconsidération que la juste estimation de soi. Le cynique propose de se remettre au centre de soi en se défaisant de tout ce qui nous en empêche. Pas aussi mauvais que le christianisme et les idéaux ascétiques de la morale le disent, pas aussi bon, non plus, que chacun se le dit, il s'agit de trouver la mesure, puis de parvenir à une véritable conscience de soi.

La construction d'une individualité est à ce prix. Aux antipodes du panurgisme et de l'instinct grégaire, qui fournit tellement d'occasions bovaryques, le cynique vise la fabrication d'une individualité radicale, sûre d'elle, solide. Là où le bovarysme entretient des fictions à l'aide de fonctions - le Père, le Prêtre, le Soldat, le Directeur, le Patron, le Professeur, le Maître, le Chef, et autres idoles à majuscules -, le cynisme invite au dépouillement des oripeaux et à la pleine acceptation de sa subjectivité. Il travaille à la réalisation et à l'épanouissement d'une unicité nue : ce qui, en chacun, demeure irréductible à l'autre, ce que seul je puis être, voilà ce que je dois fabriquer.

Sur les autres, le travail cynique oblige à une pareille lucidité. A l'aide des fusées, apophtegmes et aphorismes des moralistes du Grand Siècle, on renoncera à croire aux fictions présentées sous les rubriques de l'amour : charité, pitié, amour du prochain, altruisme, philanthropie et autres vertus qui supposent l'homme capable de placer autrui au centre de son dispositif éthique et de s'installer à la périphérie dudit mécanisme. On n'évite pas l'égotisme et l'égoïsme, même si, de guerre lasse, l'on peut efficacement agir sur l'égoïsme et en limiter les effets.

La lucidité oblige à dévoiler le mobile de toute intersubjectivité : la lutte pour la maîtrise du territoire, pour la reconnaissance, la domination, le contrôle d'un espace, d'une parole, d'un milieu, l'empire sur l'autre, par la force ou la ruse, la violence ou l'hypocrisie. La jungle ne triomphe pas intégralement si la morale tâche d'y mettre un peu d'ordre, la nature recule quand la culture impose un minimum de loi, mais la brutalité n'est jamais bien loin, elle affleure, avec le tropisme bestial, dès que deux êtres sont mis en présence. L'éthologie le raconte nettement à qui veut bien l'entendre...

Que dit le cynique au sujet des autres ? Ne soyez pas dupe, ne vous illusionnez pas : on est bon avec vous parce qu'on n'a pas encore eu le temps ni l'occasion d'être mauvais; on vous donne de l'affection car on n'a pas les moyens de vous soumettre, si l'on ne vous soumet déjà...; on vous aime à défaut de pouvoir vous détester sans risquer de plus grands dommages; si l'on vous prodigue de la tendresse, n'oubliez pas la dague dissimulée dans la manche; la paix règne seulement lorsque la guerre se prépare - ou qu'elle a déjà eu lieu...

L'intérêt, l'amour-propre, l'amour de soi, voilà les mobiles de toute action. Quand par hasard il surgit, le Bien existe seulement quand il semble un motif déterminant moins dommageable et moins coûteux en conséquences que le mal. Sinon, la nature reprend le dessus et avec elle les crocs, les griffes, les dents et les coups de patte mortels. Là encore, le cynique invite à tirer le rideau pour découvrir la coulisse des relations entre les hommes : les grands sentiments cachent de petites motivations, les belles actions dissimulent des mobiles mesquins, les gestes généreux cèlent des motifs sordides... D'où une solitude, voire un isolement radical, une atomisation viscérale du cynique : il évolue dans un monde hostile en tragique hagard mais lucide. Voilà pour quelles raisons il ne se déplace jamais sans son bâton...

Métaphoriquement, il conserve le gourdin à portée de la main. Toute intersubjectivité oblige au combat : le cynique met toute son énergie à le refuser; il refuse d'être maître aussi bien qu'esclave, il ne veut ni l'un ni l'autre; il aspire à une réelle autonomie; aristocratique, il se soucie moins de sa position sociale que de son état ontologique. Sa question prioritaire n'est jamais : Qui suis-je pour autrui? Comment suis-je perçu par lui ? Mais : Que suis-je pour moi ? Qui suis-je véritablement ? Sa certitude généalogique se résume à peu, mais à l'essentiel en matière éthique : au marché de la relation avec l'autre, il n'existe que des dupes - passées, présentes ou futures...

L'amour? Une fiction qui masque les intérêts violents et impérieux de la nature, l'empire nu et froid de la libido, la cruauté de la reproduction de l'espèce et de la continuation de la jungle, la domination des glandes et des hormones, le triomphe de la sexualité primitive... L'amour du prochain? En cas de détermination religieuse, une assurance sur l'éternité; sinon, motivé par des considérations humanistes, une occasion de s'aimer plus et mieux en augmentant l'illusion qu'on peut se défaire de soi tout en flattant son ego. L'amitié ? Une conjuration angoissée et désespérée de la solitude et de l'incapacité à vivre seul. La charité ? Une fausse extinction de soi qui sert à une véritable affirmation de soi.

Alors? Alors rien, il n'y a rien de vrai quand deux êtres humains sont ensemble, sinon la loi du territoire à conquérir, à maintenir, à préserver contre la menace de plus grands mâles et de fauves menaçants. La loi qui régit la forêt. Seules les morales entravent ce mouvement cruel, elles tâchent de limiter, grâce à des subterfuges bien rodés - le Bien, le Salut, la Faute, la Damnation, la Culpabilité, etc. -, le triomphe absolu de la négativité. S'il ne rencontre une force en travers de ses projets, chacun vise à réaliser ses plans et aspire au triomphe de sa volonté de puissance, quoi qu'il en coûte aux autres et aux mondes. Quand la violence et la force ne suffisent pas, on peut toujours recourir à la persuasion, à la rhétorique, au discours, au langage qui agit en auxiliaire efficace des fictions utiles à l'escamotage du réel douloureux et insupportable.

Quand il a réglé le problème du rapport entre soi et soi, le cynique sait qu'il est un individu; lorsqu'il a résolu celui des relations avec autrui, il n'ignore plus qu'il est également une solitude ; reste à envisager son commerce avec le monde. Alors il découvre qu'il est une finitude... Autant dire que la progression vers toujours plus de lucidité suppose le dépouillement du maximum d'illusions - la totalité supposerait la disparition de toute raison même d'exister. Réduire les illusions au plus petit nombre viable, vivre tout de même, se défaire du plus possible d'états pour mener son existence debout, voilà le projet d'ascèse proposé par les comparses de Diogène.

Pour achever ce travail de sape des fictions bovaryques, le cynique affirme la seule existence du monde réel. Sa condamnation des arrière-mondes est sans appel : rien n'existe en dehors de l'ici-bas et du maintenant, pas de ciel, pas de monde intelligible, pas de salut *post mortem*, rien qui ressemble à une immortalité, une survie, une raison irrationnelle de croire, d'attendre et d'espérer. Le ciel vide et Dieu mort, pas question de remplir les niches laissées vacantes par les dieux défunts avec de nouvelles idoles : l'Etat, le Travail, la Famille, la Patrie, la Nation, la Société, la Communauté, le Parti et autres fétiches inutiles à l'édification de soi - inutiles et nuisibles.

L'athéisme à l'endroit du ciel se double d'un athéisme en direction de la terre : pas de zones de repli métaphysique dans lesquelles renoncer facilement à soi, éviter de se regarder en face, puis succomber à la tentation du déni. Chacun doit se faire à cette idée que le réel est un champ de bataille, un décor, une toile de fond pour mener ascétiquement son expérience existentielle. Le dépouillement des illusions, la déconstruction des fictions, l'éradication des espoirs, la mise à mort des tromperies, voilà d'excellentes façons de réaliser l'autonomie chère au sage. Le projet consiste à descendre le ciel sur terre, puis de permettre la transformation de cette vallée de larmes en univers où prime l'essentiel : la construction de soi comme une figure solaire.

Devenus forts, les individus n'ont plus besoin de religions - ni celles qui s'inspirent d'en haut, ni les autres qui veulent régenter l'ici-bas. Depuis Feuerbach, on connaît le mécanisme de la fabrication de Dieu : l'hypostase de ses manques par l'homme qui adore comme une créature séparée ses faiblesses terrestres transformées en forces projetées au ciel. Plus la faiblesse triomphe de manière immanente, plus la force nourrit la transcendance. La machine à faire des dieux se repaît de la finitude des hommes ; une fois remis au centre d'eux-mêmes, les individus n'ont plus besoin de ces mécaniques mortifères.

Ni Dieu ni Maître, ni dieux, ni maîtres : le cynique refuse de sacrifier aux valeurs communes de toutes les époques et se moque du Prince et du Prêtre, du Roi et des Marchands, autant de fantômes qui supposent l'aliénation et sa dévotion au service d'une cause dévorante d'énergie, de temps et de liberté individuelles. Seul est maître celui qui dispose de lui. La maîtrise de soi ouvre la porte à la sagesse : elle ondoie celui qui n'a cure de maîtriser les autres ou le monde, mais soi seul, unique projet qui mérite la dépense, la débauche et l'épuisement de ses forces.

Réactiver le cynisme antique passe moins par le décalque de la geste de Diogène et des siens que par l'intraitable refus d'agir en courroie de transmission du monde comme il va - autant dire : mal. Ne pas être de ce banquet mondain hystérique et furieux, refuser les fêtes mortifères et les danses macabres communautaires, résister aux vents dominants : fabriquer sans relâche son existence dans la solitude, travailler inlassablement à déconstruire les illusions, continuer son chemin sans composer, savoir que cette œuvre s'achève une fois dans la tombe, et encore. Puis rire, ne jamais cesser de rire...

TAON, TORPILLE, CHIEN ET CHAT

Notre époque prétend ne pas aimer les Maîtres chez qui elle s'évertue à moins retenir le charisme que sa dégradation en pouvoir lui-même transformé en abus de pouvoir. L'esprit libertaire de Mai 68 a soufflé sur une civilisation qui, bien souvent, concevait la relation de maîtrise comme une occasion de soumettre certains individus à d'autres en vertu du sacro-saint principe de hiérarchie qui, sans risques, garantissait au pouvoir les chances de sa pérennité. Dans le lignage hégélien, on a voulu croire que le maître supposait l'esclave, qu'une dialectique spécieuse transformait à son tour en victime de la nécessité à cause de son statut même, avant de conclure à la généralisation d'un genre de guerre de tous contre tous ! Depuis, il ne fait pas bon en appeler à un Maître ou à revendiquer l'existence d'une relation avec lui...

Singulièrement, l'absence contemporaine de Maîtres dignes de ce nom n'a jamais généré à ce point une floraison de petits maîtres infatués, abusant de leurs statuts, gonflés, bouffis d'orgueil, vides, désespérément vides, mais ne s'interdisant aucunement l'expansion de leur boursoufflure - ce qui est facile dans une époque sans repères où le tropisme de la servitude volontaire sévit à tout rompre. Déserté par de véritables Maîtres, le terrain reste disponible pour les idoles de l'époque et les fictions du moment. Pendant ce temps, l'esprit socratique semble introuvable...

Notre civilisation effondrée ne vit que de faux-semblants. Socrate et Alexandre disparus, il demeure de ridicules contrefaçons qui ne s'interdisent pas le magistère que pourtant rien ne devrait leur permettre. Car, en philosophie, le Maître illustre une nécessaire catégorie de la raison, une chance de transmettre sur le principe de l'élection et du choix afin de raccourcir les délais d'acquisition, sans pour autant les abolir, dans le dessein de faire profiter celui qu'on aura élu, désigné, en regard de ses vitesses, de ses fulgurances, de ses techniques, de son savoir-faire et de son métier. Le Maître écrit une histoire dans la longue durée, il inaugure une dialectique dans laquelle il consent à se faire l'instrument d'une vitalité qui le déborde. De Socrate à Tertullien en passant par les épïcuriens et les stoïciens - prenons ce seul exemple... -, les aventures de la maîtrise et de la discipline peuvent s'écrire d'une manière extravagante. L'histoire se fait justement passionnante dans le dépliage de ce labyrinthe et de ces extravagances...

Une fracture essentielle balafre l'histoire de l'Occident au V^e siècle avant Jésus-Christ, dans un temps où sévissent Socrate l'Athénien, Diogène de Sinope et Aristippe de Cyrène. Ces trois figures sublimes constituent les angles d'un triangle subversif dont on n'a pas encore exploité les potentialités. J'en veux pour preuve que le premier croule sous l'abus de pouvoir dont Platon s'est rendu coupable en enrôlant le Silène dans ses troupes avec force gauchissements et travestissements; que le deuxième subit toujours une injuste mauvaise réputation à cause de sa théâtralisation philosophique, de sa geste révolutionnaire qui déroutent et que très peu ont su décoder depuis des siècles; que le troisième reste purement et simplement ignoré - scandale de notre culture toujours dans l'ombre de Platon... Une

victime platonisée, un masturbateur déconsidéré et un philosophe rayé de la carte, voilà une troupe de soldats singuliers pour envisager un portrait du Maître nécessaire !

J'aime en appeler à cette triade de choc pour réfléchir à la possibilité d'un portrait du Maître nourri de l'époque grecque. Car les leçons données par la philosophie antique se peuvent transposer sur le terrain contemporain et rendre envisageable une Figure actuelle qui restaurerait les conditions d'une maîtrise dans laquelle le savoir se dirait, s'enseignerait, se montrerait, se transmettrait selon le principe du charisme, de l'indicible, de l'insaisissable mis en scène sur un théâtre d'opérations où la philosophie(re) deviendrait une force vive, une énergie repérable et active. Je crois à la possibilité d'un socratisme postmoderne.

A tout seigneur, tout honneur : Socrate, donc, ou l'Exception. Commençons par la stature la plus haute et l'ombre la plus menaçante. Oublions les couches de scories déposées pendant plus de vingt-cinq siècles sur le personnage ; passons sous silence la captation d'héritage effectuée par Platon, les railleries d'Aristophane, les édifications de Xénophon, et retenons les traits du magnifique tempérament qui traverse les siècles. Socrate, on le sait, avoue le Taon pour animal emblématique : il joue, gêne et pique, il stimule, agace et énerve, il excite les attelages fatigués, il suscite les meilleurs en vue de leur propre dépassement, il dynamise les éléments de bonne race pour qu'ils se surpassent. On n'ignore pas non plus son goût pour la Torpille qui engourdit quiconque porte la main vers elle et la touche. Socrate tétanise par sa proximité...

Le Maître agit donc en stimulateur et en gêneur. Il force à penser, il contraint son interlocuteur à se déplacer pour se mouvoir sur un terrain de jeu commun : celui sur lequel la philosophie peut s'exercer, se donner, aller et venir, circuler, infuser, transfuser. Là où le plus grand nombre persiste dans la torpeur, l'avachissement, la facilité, l'abandon aux répétitions faciles, le taon et la torpille électrisent, court-circuitent, ébranlent. Dans le concert des épuisés et des fatigués, le Maître apporte le désordre, il ne vient pas avec le désir de bénir les renoncements mais pour créer des guerres.

D'où une opposition entre la plupart et lui, le grand nombre et son individualité solaire, radieuse et remarquable - dans tous les sens du terme. Le Maître se repère tout de suite au milieu d'une assemblée, parmi la foule, il scintille et marque sa différence. Socrate n'affirme jamais qu'il en est un, mais toujours il l'est, le regard de ceux qui le croisent ne fait aucun doute sur ce sujet : la maîtrise ne se décrète pas par le Maître, mais par le disciple métamorphosé en révélateur, en producteur de cette vérité d'évidence. Par lui se montre à la superficie des choses ce qui procède du tréfonds d'une âme et d'un caractère. Présent ou absent, parlant ou silencieux, impliqué ou en retrait, le Maître force et crée l'unanimité sur son statut d'exception.

Les dialogues de Platon proposent une franche visibilité à ce statut incroyable. Le problème ne consiste pas à savoir si le portrait tend vers la réalité ou la fiction : cette fiction transformée en réalité fait symptôme pour dire la nature extraordinaire - au sens étymologique - du personnage. Ainsi, au banquet pendant lequel tout le monde boit, il demeure lucide, intact, net et disponible intellectuellement quand tous sont ivres morts; lorsque tous s'effondrent, terrassés par une nuit blanche, puis dorment à poings fermés, il veille, dispos, détendu, ignorant la fatigue ; tous crèvent de froid dans l'hiver de la bataille de Potidée, lui ne ressent pas la morsure du gel...

Inspiré, il entend parfois une voix qui le met en garde et lui indique sans coup férir la direction des bons agissements ; sarcastique, il recourt à des ruses intellectuelles, des feintes verbales et des traits caustiques pour réduire philosophiquement son vis-à-vis à rien; ironique, il feint l'ignorance pour

permettre plus de savoir encore ; rhéteur, il confond tous ses interlocuteurs et réduit à néant les prétentions verbales de tous ses contradicteurs ; laid au premier abord, il irradie prestement par une réelle beauté intérieure : tout contribue à la promotion d'un personnage d'exception dont on finit par comprendre pourquoi il attire les foudres des Athéniens et pour quelles raisons il finit avec une coupe de ciguë à la main...

En compagnon de Socrate l'exception, on trouve également Diogène ou la Provocation. Là où Socrate joue avec les mots, le philosophe cynique met en scène, théâtralise, recourt moins au verbe qu'aux gestes à décoder, aux folies scéniques. Diogène, c'est le créateur d'énigmes. Un bon Maître crée des énigmes. Nombre des Athéniens présents à ces spectacles philosophiques sont passés à côté de leurs significations dissimulées. L'initiation s'effectue en de pareils moments : d'un côté, le petit nombre des individus à même de devenir des déchiffreurs d'énigmes, de l'autre, ceux pour qui elles restent celées. Processus sélectif redoutable sous des aspects ludiques et joyeux...

Diogène a trompé son monde longtemps, souvent. Rester volontairement à la surface des choses condamne le Cynique à passer pour un amuseur, un bateleur, un comique sur l'agora. A préférer la difficulté des énigmes à la facilité démagogique, le philosophe prend le risque du malentendu, certes, mais en même temps il effectue le tri parmi la masse pour retenir une poignée d'élus. Aucun maître ne peut viser la quantité car il aspire aux qualités magnifiques. Pour ce faire, dans le bestiaire de la maîtrise déjà riche d'un taon et d'une torpille, Diogène en appelle au chien, animal qui mord, aboie, ignore les convenances et revendique l'exercice intégral de sa liberté en toutes circonstances et occasions. Y compris avec les puissants de la planète.

Laissons donc les ignorants récriminer devant Diogène lâchant des poulets déplumés dans les jambes de ses interlocuteurs, rejoignant sa jarre à vin habillé d'un manteau troué, portant besace et bâton, brandissant une lanterne allumée en plein jour, se masturbant sur la place publique; oublions les fâcheux qui estiment qu'un cynique qui copule devant les badauds, un autre qui se transforme en pétomane, tel qui revendique le cannibalisme, tout cela n'a rien à voir avec les philosophes ou la philosophie. Aux déchiffreurs d'énigmes qui prendront le temps, investiront, réfléchiront, penseront, consentiront à la patience, prédisons dès lors une réelle jubilation intellectuelle. En présence d'un pareil Maître, on découvre d'abord la nécessité de prendre son temps en matière de travail philosophique, puis on expérimente l'ignorance comme condition de possibilité d'un début de cheminement vers le savoir.

Le Maître choque, mais pour instruire, éduquer, initier. Il édifie et oblige à passer par les labyrinthes dessinés à l'intention du Disciple. Il capte l'attention, de manière brutale, mais pour fixer les indolents et arracher les indifférents à leur sommeil dogmatique. Son projet s'arrime au souci du souci de l'autre : il porte le fer dans la plaie, dévoile les illusions, détruit les chimères. Le Maître enseigne d'abord à en finir avec les fictions sociales, communautaires, religieuses, il renvoie chacun à lui-même et pose l'acte de naissance des individualités. Il ne s'adresse qu'à l'individualité de chacun, qu'à sa subjectivité, qu'aux fragments.

La maîtrise cynique suppose qu'on fasse place nette pour l'essentiel. Il s'agit de se débarrasser des scories, puis de concentrer l'ensemble de l'énergie vers ces trois tâches cardinales : trouver la juste mesure et la bonne distance du rapport de soi à soi, ce qui, de fait, induit les deux autres impératifs : trouver la bonne distance entre soi et les autres, puis soi et le monde. Le Maître détruit donc ce qui perturbe la tâche majeure : construire sa subjectivité à la manière d'un projet que seule la mort achève. La provocation du chien, doublée des piqûres du taon et des décharges de la torpille précisent et affinent le portrait du Maître de vérité à l'époque hellénistique.

A ce portrait, j'ajoute mon faible : Aristippe de Cyrène, la Jubilation. Le plus ignoré des trois, le plus calomnié aussi. Ce philosophe hédoniste contemporain de Platon, son ennemi intime, le plus travesti, propose un modèle de réconciliation avec soi, les autres et le monde. Moins ironique et verbal que Socrate, moins atrabilaire et radical que Diogène, Aristippe affirme l'excellence de l'Exemple serein et joyeux. Sa vie propose un modèle à imiter, une réussite d'équilibre, de paix, de béatitude appliquée. Bien partout, avec n'importe qui, d'une bonne nature, peu soucieux, pas inquiet, aucunement travaillé par des problèmes fictifs, le Cyrénaïque ignore le trouble et traverse son existence en artiste de la vie quotidienne.

Dans le bestiaire philosophique, Aristippe de Cyrène passe pour un chat : voluptueux, caressant, radicalement et viscéralement indépendant, élégant, sensuel, jouisseur, ne plaçant rien au-dessus de sa liberté, il évite les embûches, passe entre les obstacles, se méfie souvent, se garde toujours, se donne sans s'abandonner, offre parcimonieusement et seulement ce dont il veut bien se séparer, s'attache sans se lier, se protège du monde et prodigue ses démonstrations affectueuses dans la mesure où il l'a décidé. Installé dans le monde comme un félin jamais complètement domestiqué, le philosophe cyrénaïque conserve tout le mystère des chats aux regards magiques, étonnants et inquiétants...

Troublé par rien ni personne, farouchement gardien de sa subjectivité construite avec la patience d'un être qui disposerait de l'éternité, soucieux d'une esthétisation de son existence, d'une stylisation de soi et de l'écriture de sa vie sous le signe de l'impossible à dupliquer, Aristippe de Cyrène sait que la seule entreprise qui vaille, c'est la construction de son individualité à la manière d'une forteresse imprenable : posséder le monde sans être possédé par lui, se gouverner, soi, sans souci de gouverner les autres, ne suivre rien ni personne, n'obéir à rien ni à personne, ne guider ni n'obtempérer, consentir le plus souvent possible à son caprice libertaire...

Ce triangle subversif fournit une figure à même d'établir aujourd'hui, ici et maintenant, le portrait d'un Maître disponible pour fonctionner sur le terrain existentiel et philosophique. Excitant comme le taon, électrifiant à la manière de la torpille, mordant tel un chien, mystérieux à la façon du chat, le Maître peut également cheminer en compagnie des animaux de Zarathoustra : l'aigle pour la hauteur de vues et le regard perçant, le serpent pour le contact avec le sol et le sens de la terre. Il supporterait volontiers la compagnie augmentée du lion, la bête aux reins solides capable de se créer liberté. Parmi ce bestiaire philosophique, le Maître triomphe en roi des animaux...

Son trait de caractère dominant est qu'il dispose d'autorité sans être autoritaire. Jamais il ne se trouve pris en défaut de tonner, pester, commander, guider, vouloir pour les autres; il n'aime pas les éclats de voix, se trouve aux antipodes du commandant et du chef, répugne à donner des ordres. Pour autant, il évolue nimbé d'une puissance d'autant reconnue qu'il ne l'a ni imposée ni exigée. Il ne fait rien pour s'imposer mais en impose, il ne recherche pas l'empire sur autrui mais dispose tout de même d'un ascendant rigoureusement utilisé dans le seul dessein de purifier le disciple de son désir d'être un disciple. Son acceptation de ce rôle se justifie par l'usage qu'il en fait : le rendre le plus vite possible caduc, réduire au minimum cette relation dans laquelle l'un s'en remet à l'autre. Avec ce désir d'abandon il crée un vouloir de construction.

La grandeur d'un maître se manifeste clairement dans l'usage du pouvoir qu'on lui donne : sur le principe de la ruse de la raison hégélienne, il désamorce les risques de servitude et transfigure cette ébauche de renoncement à soi en recentrage sur soi dont découlent pour l'impétrant une récupération de son énergie, la production d'une force et la fabrication d'une puissance propre. Il construit l'autorité en

détruisant les vellétés de soumission à l'autoritarisme d'un mauvais guide. Il affirme en niant, il exerce la puissance en la refusant. D'où sa méfiance à l'endroit d'un magnétisme dont les mauvais font un mauvais usage.

Ce jeu dialectique s'effectue en grande partie à l'aide du langage. Le Maître affirme sa souveraineté, il la crée même, à l'aide de la parole. Le verbe agit chez lui, pour lui, en instrument de cette force active. L'écriture n'est pas obligatoire, l'enseignement, l'influence peuvent passer par les seules paroles échangées : Socrate, Jésus, Bouddha ont tous les trois répugné à prendre la plume. Pourtant des disciples les ont écoutés, puis, séduits, les ont suivis. Les mots activent le magnétisme, ils en procèdent, mais ils le constituent également. On imagine d'autant plus forte la parole qu'elle se fait rare et comptée. Surgissant d'un long silence la phrase brille d'un éclat plus magnifique.

Le magistère appelle donc un échange, un aller-retour entre le Maître qui parle et le Disciple qui écoute, puis fait prospérer cette parole en organisant son écho dans une conversation induite, ensuite, entre soi et soi. Les sentences jouent un rôle, les maximes, les aphorismes, et tout ce qui exacerbe la rareté à l'œuvre. Moins le Verbe se manifeste, plus il pèse, plus il agit. Les paroles deviennent alors des sentences à partir desquelles s'organisent des conceptions du monde. Deux ou trois petits mots du Maître, apparemment innocents, puis le Disciple leur découvre des conséquences redoutables : « Nul ne fait le mal volontairement », « Connais-toi toi-même », « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », « Ote-toi de mon soleil », « Le plaisir s'enracine dans le ventre », « La mort n'est pas à craindre », « Aime ton destin », « Ne te rebelle pas contre ce qui ne dépend pas de toi » – et tant d'autres pierres angulaires utiles pour fixer des édifices mémorables...

Le Maître ne pratique pas en sophiste, utilisant le langage comme une ruse, un instrument pour séduire, trahir, tromper. Il ne recourt pas aux mots pour le plaisir d'en jouer, de montrer sa dextérité ou sa compétence d'illusionniste. Car il soumet la parole à la vérité. L'une est l'instrument de l'autre, la voie d'accès qui y conduit. Les faux maîtres parlent pour ne rien dire, du moins ils usent du langage comme d'un moyen de lancer de la poudre aux yeux, de créer du faux-semblant et de l'apparence de profondeur là où triomphent le brouillard et la confusion. Le verbe clair contre le mot obscur, la parole déliée pour lutter contre les phrases enchevêtrées : le Maître socratique dispose d'une langue au service d'une vision du monde, d'une conception des choses.

Ni rhétorique spécieuse, ni sophistique dangereuse, pas question de faire fonctionner la parole à vide : les mots servent à plus qu'eux, ils véhiculent un contenu. Les philosophes jouent trop souvent d'une schizophrénie entre signifiants clinquants et signifiés absents. Le nihilisme vit de cette séparation entre les mots et leurs sens. Un Maître restitue à la parole sa dimension de vérité, il annonce en énonçant, il crée de la réalité avec le seul recours de ses phrases et de ses silences. Au-delà du verbe se trouve la vérité, par-delà celle-ci s'ouvre le champ des possibles concrets.

Car l'enseignement d'un Maître vise moins la doctrine pour elle-même, le théorique limité à son orbe, voire le théorique et le virtuel langagier, mais la pratique effective, l'engagement réel, le souci pragmatique. Il propose de nouvelles possibilités d'existence, des conversions existentielles, des remises en question de la vie quotidienne au profit de révolutions dans le cœur même du réel. L'autorité d'une parole et la vérité du verbe tendent à la création d'attitudes. Dans cette perspective, la philosophie descend du ciel où l'installent les verbeux, les idéalistes, les spiritualistes et renoue avec la lignée des matérialistes, des subversifs, des révolutionnaires et autres promoteurs de transfigurations singulières. Cette pragmatique veut la sagesse incarnée, le dépassement de la vie mutilée au profit de l'existence modifiée. Un Maître digne de ce nom enseigne à se comporter, à agir, à pratiquer la pensée. Il noue intimement la réflexion et l'action : les deux instances se nourrissent mutuellement et créent des

zones philosophiques dans les existences personnelles.

La vie même du Maître propose un exemple. Non pas un modèle à suivre, mais un exemple dont on peut s'inspirer. L'exemplarité désigne le Maître qui dit ce qu'il fait, fait ce qu'il dit, enseigne ce qu'il pratique, pratique ce qu'il enseigne. Théoriquement, le principe de cohérence gouverne son quotidien. Du moins il tend à la cohérence maximale, contre vents et marées. Ni génie, ni héros, ni saint, il tâche de montrer dans sa manière de vivre les modalités d'incarnation des idées auxquelles il croit. Sa trace dans l'existence agit à la manière d'une référence qui permet l'inspiration.

Pas la répétition, mais l'inspiration. Nullement le décalque, la pure et simple reprise de l'existence du Maître, mais la capacité à extraire la substance et la quintessence d'une geste : voilà ce qui mène le disciple. Dans la quantité de vie, il distingue et discerne les qualités remarquables. A l'aide de ces pointes d'excellence il fabrique des incandescences avec lesquelles il peut éclairer sa propre existence. Lignes de force, tensions, plans, directions, tropismes, mouvements, énergies, puissances, façons de cartographier - le disciple doit lui-même extraire ces informations de ce qu'il voit ou de ce que le Maître laisse voir de lui.

L'imitation dont les chrétiens vantent les mérites jusqu'à l'abus place la barre trop haut, elle interdit la création d'un trajet propre et condamne à la duplication. Agir comme le Christ - et non comme Jésus - implique d'aller au-devant d'une névrose collective monstrueuse car indexée sur la pulsion de mort et la haine de la vie. Le Maître antique ne vise pas la conversion de toute la communauté mais celle d'individus particuliers, il cible des élus au milieu des dites communautés. Moins athéniens ou spartiates que particularités solaires se réclamant du Cosmos - les fameux citoyens du monde, non pas les annonciateurs du cosmopolite des humanistes bêtards contemporains mais les généalogistes d'une éthique panthéiste -, les disciples doivent moins suivre le chemin tracé par un tiers qu'ouvrir leur propre voie, inventer leur route personnelle. Emboîter le pas d'un autre interdit de marcher soi-même.

L'exemple enseigne des techniques de construction, il n'invite pas à habiter l'architecture d'un autre. Un bon Maître chasserait à coups de bâton - celui de Diogène ! - le disciple qui croirait juste et bon, voire conforme à la raison exemplaire, de singer, d'endosser les vêtements du Maître. Du Maître, on gardera les enseignements majeurs : excellence de l'autonomie, perfection de l'indépendance, magnificence de la liberté, supériorité de la subjectivité, absoluité de la singularité - devoir être un individu, pouvoir se construire comme tel. Là réside la vérité de l'enseignement du Maître. Les moyens, les voies d'accès, les techniques, les cheminements se déduisent, s'inventent, se créent en fonction des tempéraments et des caractères.

Entre les deux - le Maître et le Disciple - se joue un jeu d'élection mutuelle. On choisit moins son Maître qu'on se découvre choisi par lui, même s'il n'a rien fait pour cela, même s'il n'a pas explicitement désigné son Disciple. Au milieu du plus grand nombre, parmi les assemblées les plus échevelées, les deux se reconnaissent sans que rien n'ait été fait pour cela. Aucune déclaration, aucune proposition, aucune négociation, aucune demande, mais une reconnaissance mutuelle, un sentiment partagé, au même moment, par les deux forces en puissance. Une contemporanéité des substances, une complémentarité parente de celle qui unit les amis.

Choix sans choix, choix par-delà le choix, choix qui dépasse tout choix, cette élection symétrique fonde la relation dans un temps des émotions et des sensations. Dans ce jeu subsiste ce qui relevait de l'érotique au temps de Platon, un genre d'amour désincarné, de passion sans corps, de communauté sans chair, de spiritualité qui, pourtant, n'économise pas la présence physique du Maître. Son existence ne se réduit pas à son essence, mais à sa présence qui réunit les deux mystères. La parole a besoin d'une

chair, elle doit se faire chair. Le verbe incarné, voilà la quintessence de la présence du Maître.

L'ensemble des qualités du Maître - la force d'une autorité sans autoritarisme; l'extraordinaire puissance langagière; la revendication transcendante d'une vérité; l'objectif pragmatique de la conversion; l'exemplarité réductible aux lignes de force d'un tempérament; la dynamique d'une élection mutuelle - culminent dans le concept baroque fort pratique du je-ne-sais-quoi... Rien de particulier, tout, l'ensemble, impossible de fractionner, de détailler, d'isoler ce qui permet au charme d'opérer, à la magie d'agir, ce qui crée l'incandescence et la brûlure procède d'un genre de purification amoureuse, d'une transsubstantiation intersubjective.

Figure mystérieuse, insaisissable mais visible, évidente bien que fuyante, échappant à toute catégorie, à toute appréhension rationnelle, conceptuelle, le Maître contemporain découle de manière lointaine, mais néanmoins certaine, de l'éros platonicien : de l'époque où les corps avaient partie liée à la relation de maîtrise et de discipline. Aimer le Maître comme chair présente, comme corps effectif, en tant qu'incarnation d'une parole qui apaise, guérit, soigne, aide, voilà, me semble-t-il, ce qui permet d'approcher un peu plus près le magicien, le chaman, le sorcier, celui qui, pour parler un langage accessible au disciple n'en est pas moins inspiré par plus grand et plus fort que lui – le magnétisme de l'inspiration, le grand débordement des énergies, de ces forces qui comptent la libido parmi elles mais qui outrepassent ses limites.

L'immensité du Maître se mesure à sa capacité à rendre au plus vite et au mieux ce qu'on lui a donné : le pouvoir sur une autre conscience que la sienne. Son excellence consiste à restituer sa puissance à la souveraineté mutilée ayant renoncé un temps à la pleine disposition d'elle-même. Il doit la rendre sublimée, autre, durcie, fortifiée, agrandie, élargie et durable - le temps que durent les existences. Un maître qui ne retourne pas l'énergie dont le disciple s'est défait pour la lui redonner purifiée, réactivée, plus efficace, est un tyran. Le Maître doit être un détour, un passage, un moment dans un mouvement plus grand que ce point nécessaire dans l'économie du surgissement d'une subjectivité à la conscience claire d'elle-même. Le Maître et le Disciple doivent vouloir ensemble leur relation comme un passage - à défaut, il ne saurait y avoir que transactions d'esclaves...

VOULOIR LA PUISSANCE QUI NOUS VEUT

La formule « Deviens ce que tu es » semble *a priori* paradoxale : comment inviter à devenir ce que l'on est déjà sans friser l'escroquerie existentielle ? Ce que je suis, puis-je envisager de le devenir ? Peut-on désirer l'avènement d'un présent déjà effectif ? Dans le futur, l'être en acte peut-il faire l'objet d'un vouloir autre que sa pure et simple répétition ? Et puis : peut-on devenir autre chose que ce que l'on est ? Ce devenir, quelle relation entretiendrait-il avec ce que j'aurais été ? Une cascade de questions surgit dès l'examen de cette formule que l'on doit à Pindare et à laquelle Nietzsche a donné son extrême popularité - au point qu'on l'a retrouvée récemment dans une publicité... Son apparente clarté ouvre sur des abîmes. Car être pour un Grec, qu'est-ce que cela signifie ? Doués pour l'ontologie - qu'on se souvienne de la gymnastique platonicienne du *Parménide* ! -, les contemporains de Pindare n'entendent pas du tout la même chose sur ce sujet qu'un postmoderne, qui plus est s'il possède son Descartes sur le bout des doigts. Car en ces temps de Zeus, l'être ne va pas de soi comme modalité de l'individu séparé. Il suppose une cosmogonie que définit une saisie panthéiste et strictement païenne du réel.

Etre, c'est donc être quoi, ou qui ? Répondre à la première question résout également la seconde. Avant la pirouette du crucifié qui annonce : je suis celui qui est, le Grec énonce : je suis le vouloir du destin. Le monde obéit à une loi qui le fait être ce qu'il est, l'individu subit la même logique. En face du vouloir suprême qui veut pour le réel dans sa totalité et ce qui le constitue dans le détail, quelle place pour la liberté, le libre arbitre, la détermination souveraine d'un individu ?

Ce que l'on est se réduit donc à un fragment virtuellement détaché par la conscience d'un grand tout auquel pourtant il se confond intimement. Tel l'olivier, l'étoile Absinthe, sur le même principe que le courant qui travaille l'eau des criques méditerranéennes, pareil au milan qui plane sur l'Acropole ou à l'héliotrope tourné vers la lumière, l'individu obéit : il obéit à la loi du monde, du cosmos, à l'incompréhensible mécanique de l'univers. De sorte que la décision volontaire relève de la fiction... On est, certes, mais ce qu'une force supérieure nous fait être : voulu et non voulant, mû et non moteur, objet et non sujet. En ces temps bénis, cette force ne s'appelle pas encore Jéhovah, Dieu ou Allah, elle est encore une puissance cosmogonique de physicien et non un fétiche de prêtre travesti en Père fouettard.

La phrase de Pindare fonde une ontologie tragique : soumis à une force aveugle, nous ne sommes que le produit de cette soumission - un fragment régi par le tout qui le détermine. Nietzsche reprend telle quelle cette option grecque et lui donne sa formule moderne : cette force économise son nom judéo-chrétien et redevient païenne en s'appelant volonté de puissance. En dehors d'elle, rien n'existe : l'être est, il coïncide avec cette force. Ce que je suis ? Sa cristallisation ponctuelle. Le lieu et la formule de cet être ? Le corps dont Zarathoustra nous apprend qu'il est la grande raison, celle qui discrédite et disqualifie le petit instrument des productions rationnelles et raisonnables. Quand la petite raison fabrique des fictions, des illusions, des mensonges, des erreurs utiles aux hommes pour éviter

l'évidence tragique du réel, la grande raison produit des certitudes admirables.

Approchons un peu le paradoxe. Ce que l'on est, on sait désormais à quoi s'en tenir. Mais comment le devenir? De quelle manière s'y prendre pour créer les conditions d'avènement de ce qui est déjà? Je suis un fragment de force qui me gouverne - à la manière de la foudre héraclitéenne -, comment pourrais-je donc commander ce qui me soumet? Quel artifice m'autoriserait l'appropriation de ce qui me possède? Quel angle d'attaque théorique permettrait de résoudre cette aporie? Bloc détaché par la conscience et attaché par les faits au cosmos, comment puis-je envisager de produire demain comme une nouveauté ce que je suis déjà aujourd'hui?

La question travaille l'épicentre de toute philosophie déterministe. Si plus que moi me fait être ce que je suis, comment pourrais-je être autre chose, autrement? par quelle contorsion introduire la liberté (sinon par la fiction kantienne d'un postulat...) dans un monde qui la rend impossible? Car déterminisme et liberté s'excluent. Les Grecs et Nietzsche l'affirment : la liberté n'existe pas, le déterminisme triomphe absolument. La volonté de puissance prend toute la place et ne laisse rien au libre arbitre qui n'existe donc pas, ou alors comme une fiction utile aux chrétiens en quête de responsables pour justifier leur passion de punir et de châtier. Assister à soi comme à un spectacle, un théâtre d'ombres ? Se contenter de vivre en découvrant au quotidien ce que le destin nous réserve? Impossible...

Le déterministe absolu dit : tu n'as pas le choix de devenir ce que tu n'es pas; le philosophe de la liberté enseigne : deviens ce que tu n'es pas; le tragique affirme : deviens ce que tu es, parce qu'il résout l'aporie en définissant la liberté comme ce qui nous permet de consentir à ce qui est. Ni instrument de soumission, encore moins de libération, elle travaille comme une ruse de la raison et s'exerce là où on ne l'attend pas : ce que je suis, je dois vouloir l'être; ou encore : je peux devenir ce que je suis, en l'occurrence, en l'aimant. L'apparent paradoxe trépane sous le coup de butoir de la formule nietzschéenne de l'*amor fati*. En aimant ce qui advient, je révèle une liberté qui me permet une réappropriation de moi.

Sachant ce que je suis, et, désormais, comment je peux théoriquement le devenir, comment le puis-je pratiquement, dans mon quotidien? Quels exercices spirituels pour cette reconquête de moi-même ? Le grand oui à la vie, comment s'en arranger dans un monde qui résiste et qui, depuis Paul de Tarse, sacrifie aux valeurs inverses ? Sans compter, Nietzsche donne les formules dans *Ecce homo* (1888) sous-titré d'ailleurs « Comment on devient ce que l'on est » : Titre chrétien, sous-titre grec, et ironie dès ce premier moment. Livre génial, généalogique, sans double, à même de permettre une révolution philosophique, idéologique, éthique et existentielle - du moins si l'on sait le lire. Pourvu même qu'on le lise...

Premier moment sur cette voie magnifique, réactiver la formule socratique : « Connais-toi toi-même ». Impossible de devenir ce que l'on est si l'on ne sait qui l'on est. D'où une quête existentielle du soi. Qui est Je ? Aux antipodes du christianisme qui le trouve haïssable, le nietzschéisme enseigne le Moi non pas vénérable, ni même adorable, mais considérable, au double sens : digne de considération, mais aussi d'une dimension essentielle. Il désigne les modalités de cristallisation de cette volonté de puissance qui me rend reconnaissable. Mon identité gît dans cette concrétion factuelle et mortelle : mon

corps.

La pensée se conçoit donc comme quête de soi. L'écriture également. D'où l'invention par Nietzsche de l'autobiographie philosophique moderne. Ce que je suis, je le vis, certes, mais je peux le découvrir par l'écriture. Ainsi la chair se fait verbe, inversion des valeurs là aussi. Penser sa vie, vivre sa pensée, concevoir des concepts uniquement s'ils procèdent de l'expérience, puis passer ces idées au crible du quotidien, écrire pour (mieux) philosopher, puis philosopher pour écrire, faire fonctionner cette oscillation entre théorie et pratique dans le but de produire du sens, voilà matières à connaissance de soi. En sachant qui l'on est, on peut envisager de le devenir.

Aux commencements, on trouve le milieu, l'époque, l'ambiance, l'histoire ; mais aussi le père, la mère, les frères et sœurs; puis le lignage. Je suis aussi le produit de ces facteurs qui me déterminent, me conduisent à être ce que je suis. L'Allemagne du XIX^e siècle, le père pasteur, la mère castratrice, la sœur *idem*, les ancêtres polonais - que le philosophe s'invente! -, mais aussi l'université prussienne, la formation de philologue, les passions de jeunesse - lire ou relire les *Considérations inactuelles* - les lectures, les tragiques Grecs, voilà d'actives généalogies. A la manière de Marc Aurèle au début du deuxième livre de ses *Pensées*, on peut effectuer un bilan : ce que l'on doit, en bien ou en mal, ce dont on hérite, ce avec quoi il faut faire parce qu'on nous l'a transmis, consciemment ou non, tout cela constitue le terreau de l'être.

Après avoir résolu la première question : D'où viens-je ? On peut envisager la suivante : Qui suis-je? D'où une réflexion sur l'idiosyncrasie de chacun, un terme de médecine que Nietzsche introduit dans son vocabulaire pour lui donner une consistance philosophique. Disposition personnelle qui détermine un être à réagir d'une manière déterminée à un stimulus précis, elle peut être étendue à la totalité de l'être, y compris à sa façon de répondre aux propositions éthiques, politiques, esthétiques, religieuses, etc. Dans cet ordre d'idées, un questionnement du corps, de son propre corps, paraît inévitable et bienvenu. Ce qu'il peut, ce qu'il est, ce qu'il a subi, connu, expérimenté, ce qu'il peut espérer. La leçon du corps est considérable, l'Occident judéo-chrétien l'a trop maltraité, négligé, méprisé pour en avoir obtenu toutes les connaissances utiles et bienfaisantes. La fabrication de sa subjectivité suppose l'écoute de cette grande raison à même de fournir un point de départ à une philosophie radicalement postchrétienne grâce à la casuistique de l'égoïsme.

Dans cet ordre d'idées, à la question : Que puis-je faire? Nietzsche répond en avançant l'idée d'une diététique - art du corps en harmonie avec lui-même, les autres et le monde. Nombre de ses pages concernent les aliments les plus appropriés à une pensée légère (riz contre pommes de terre), les boissons les mieux à même de fournir un esprit lucide et performant (café et thé contre vin et bière), les exercices physiques utiles pour affûter le corps (la marche), les lieux d'habitation et de villégiature (l'Italie, l'Engadine), leurs conditions de température, d'ensoleillement, d'hygrométrie, d'altitude, les modalités d'un emploi du temps où s'équilibrent les périodes de repos (musique, lectures) et de travail (écriture), autant d'occasions de connaître son corps et d'envisager une pleine adhésion à la vie. La diététique nietzschéenne fonde un matérialisme dionysiaque qui renvoie au placard les philosophes qui pensent pour éviter la vie et augmenter la religion de l'idéal ascétique.

Lorsque l'on a réussi à savoir ce que l'on est, on peut envisager de le vouloir enfin. La connaissance de soi inaugure la construction de soi. En découvrant qui je suis je peux alors vouloir l'être, ce à *quoi in fine* se réduit la liberté. De cette série d'exercices de consentement, d'adhésion puis d'amour du réel, les stoïciens disaient qu'ils apportaient la sérénité, Spinoza la Joie - et Nietzsche la grande santé. Vouloir la puissance qui nous veut, voilà qui révèle la liberté et rend possible de devenir ce que l'on est...

D'INVISIBLES PHOTOGRAPHIES RIMBALDIENNES

Lorsqu'il tourne le dos à la poésie – le sait-on ? - Rimbaud ne renonce pas au livre... Personne n'ignore les habits tombés du poète génial, de l'artiste visionnaire, puis les défroques vite ment endossées du marchand de peaux, du commerçant d'ivoire, du vendeur d'armes dont on dit même, à tort, qu'il fut trafiquant d'esclaves, comme s'il fallait ajouter l'abjection à l'automutilation... Parmi ses caravanes d'encens, de soie, de café, d'or, de perles, de lainages, l'Ardennais brûlé par la double incandescence du soleil brutal et d'un intérieur en fusion, songe à écrire un livre dans lequel, projet d'un genre mallarméen, on trouverait un texte, bien sûr, mais aussi des cartes, des gravures, et des photographies.

Pour la Société de géographie, en effet, il prévoit un ouvrage sur le Harar et le pays Gallas, aujourd'hui terres d'Ethiopie calcinées par le climat. Aux siens, il annonce qu'il part pour l'inconnu afin de découvrir des choses extraordinaires. Il prévoit de rapporter des oiseaux et autres animaux ignorés par les Européens. Son enthousiasme, son emballement traversent plusieurs lettres et durent - chose rare... Les démarches n'en finissent pas pour obtenir un appareil photographique et le matériel nécessaire aux tirages sur place, le coût est important, mais l'enjeu le justifie : il s'agit d'écrire un ouvrage qui n'a jamais existé, un livre inédit. En fait, Rimbaud se propose d'inaugurer un genre nouveau : le récit ethnographique composé par un homme de lettres - et quel homme de lettres ! -, avec une iconographie moderne jusqu'alors inexploitée : la photographie.

Ecrivain qui voyage, et non voyageur qui écrit; voyageur qui photographie, et non photographe qui voyage ; écrivain qui photographie, et non photographe qui écrit; artiste habité par le goût du Divers, cher au cœur de Segalen, et installé aux antipodes du touriste ou du colon, du passant pressé ou de l'étranger aveugle, Arthur Rimbaud, poète et photographe, rêve l'ethnographie contemporaine, il invente mentalement, dans ses caravanes de chameaux, à pied sous les étoiles du désert, dans les campements sous la lune africaine, l'une des modalités modernes de l'écriture du Divers et de sa saisie photographique. Malheureusement cette généalogie restera théorique : malgré l'achat du matériel, l'accumulation des clichés, les promesses faites à soi-même et aux autres de mener ce projet à bien, il ne reste de ce dessein sublime qu'une poignée de lettres remplies de décisions honorables, et un reliquat de trois autoportraits puis de cinq clichés qui excellent dans le flou, l'indistinct, le délavé, le vague et l'imprécis...

Pour tâcher de comprendre les raisons de cet échec et saisir les causes de ce rendez-vous manqué avec la généalogie d'un livre inédit, un portrait de Rimbaud paraît utile, voire nécessaire. Portrait psychologique, esquisse d'un tempérament, brossage d'un caractère afin de partir à la recherche de ce qui transforme ce génie de la modernité poétique en génie de l'autodestruction personnelle. Comment ce poète inouï, inventeur de formes et de formules tout droit descendues du ciel, peut-il subodorer le récit ethnographique contemporain illustré et augmenté d'icônes modernes, puis passer à côté, avant de

reprendre le cours de ses caravanes puantes en quête obsessionnelle d'une perpétuelle augmentation de son petit capital d'or?

Trois faits permettent d'ébaucher ce portrait : d'abord, un masochisme sans fond, jamais démenti, à envisager tel un moteur du plus profond de son être ; ensuite, une passion pour la modernité, elle non plus jamais prise en défaut, qui lui fait aspirer à l'ingénieur comme modèle et avouer, selon ses propres termes, une passion philomathe; enfin, un rapport énervé au temps, une incapacité à habiter le présent dans la sérénité, une impossibilité viscérale à se contenter de l'instant, une fièvre manifeste dans la quasi-totalité de ses missives envoyées d'Afrique. Haine de soi généalogique, technophilie brouillonne, impatience manifeste, voilà les ingrédients avec lesquels se fomentent l'échec de ce projet de livre issu du désert...

Je ne tiens pas, au contraire de Victor Segalen, pour l'hypothèse des deux Rimbaud, du double, de la schizophrénie qu'un recours aux catégories de Jules de Gaultier, dont le bovarysme, réussirait à élucider. Le Poète et l'Explorateur ne sont pas deux êtres dissemblables, deux mondes séparés, deux univers disjoints, imperméables pour l'éternité, et donc définitivement énigmatiques. Pas plus je ne sacrifie au mythe d'un mystère inexplicable à l'origine du renoncement à la poésie, d'une indicible et ineffable expérience mystique qui causerait ce repliement dans le désert du Harar. Le génial auteur du *Bateau ivre*, ce poète visionnaire encore enfant, et le marchand acariâtre, atrabilaire de la corne Est de l'Afrique qui se plaint sans cesse de la petitesse de ses gains, c'est le même homme habité même par une pulsion de mort qui, là où il est, dans le temps et l'espace qu'il occupe, consacre toutes ses forces à se punir, se blesser, expier, se faire souffrir.

Poète et négociant, artiste et marchand, ami de Verlaine et employé de Bardey, génie précoce et vieux tout aussi précoce, voilà un seul et unique homme. Il n'existe qu'une seule substance, seulement elle est diversement modifiée... L'auteur des vers les plus sublimes habite le même corps violent que le photographe, le géographe et le scientifique. L'énergie noire qui travaille cette chair l'ouvrage autant lorsqu'elle s'empare d'un poème, d'un appareil photo ou d'un instrument de mesures techniques. Rimbaud vit sous le signe de la pulsion de mort, comme placé sous la lumière d'une étoile mauvaise. La même qui lui fera écarter d'un revers de la main l'écriture des poèmes et la fabrication d'un livre d'ethnologie.

Violent, Rimbaud l'est pareillement contre lui-même et contre le monde. Tropismes homicides et suicidaires se repèrent tout le long de son existence. Il n'épargne personne, ceux qu'il aime, en priorité, des inconnus, ses condisciples, partout où il passe, à l'école de Charleville-Mézières, à Paris, avec les poètes qu'il fréquente, dans les cafés de Londres, avec Verlaine, bien sûr, mais aussi avec les communards exilés. Il semble jouir de détruire, casser, agresser, salir, et ne recule jamais devant l'énormité des agressions. En 1854, l'année de naissance d'Arthur, Baudelaire écrit possiblement *Heautontimoroumenos* (1855), un poème programmatique qui nomme le mal dont souffre le futur nomade impénitent : bourreau et victime de lui-même, plaie et couteau, soufflet et joue, membres et roue, son existence se déploie sous le signe de la violence qu'il inflige et s'inflige.

Loin des poncifs biographiques qui, souvent, négligent cette pathologie et ce corps souffrant pour se contenter d'inscrire le destin du poète dans le ciel, à la manière d'un astre, d'une étoile ou d'une comète, je suivrai la trace et les effets de cette pulsion de mort enracinée dans les limbes d'un inconscient vraisemblablement travaillé par l'absence du père, son départ, son abandon du foyer sans laisser d'adresse à l'âge où Rimbaud apprend probablement à écrire. La Loi, l'Autorité, la Figure de l'ordre, le

Masculin, la présence qui incarne le principe de réalité disparaissent au profit d'une Mère contrainte à rassembler tous ces pouvoirs entre ses seules mains. Culpabilité, autopunition, haine de soi, mépris des chemins tracés, errance, solitude, Rimbaud devient celui qu'il est, obéissant à l'airain des destins : il excellerait dans les ruptures, les abandons, les renoncements, les lâchages. La Poésie en fit les frais; les limbes d'un genre de poésie ethnologique également...

La plume à la main, on peut accumuler les détails de cette pathologie en lisant les récits de sa vie : de la provocation, en permanence, de la grossièreté, du cynisme, de la saleté, de la violence, de l'alcool en quantité, lui qui avait le vin mauvais, des paradis artificiels, à Londres, de la misanthropie dès que possible, doublée pourtant d'une immense pitié à l'endroit des petits, des pauvres, des modestes, et de ceux pour lesquels il écrit un projet de Constitution à l'ombre de la Commune... Celui qui, sur un banc public de Charleville écrit Merde à Dieu pourrait tout aussi bien signer un Merde au Monde...

D'où cette anecdote qui cristallise le tempérament et le caractère de Rimbaud : on sait l'épisode des coups de feu de Paul sur Arthur, une balle atteint son poignet, l'autre se niche dans le paracarde, puis Verlaine tend l'arme à son compagnon et lui demande de le tuer. On connaît moins les combats entre les deux hommes qui se visaient à la gorge ou au visage avec des lames tenues à pleines mains, enveloppées de chiffons desquels ne dépassaient que les pointes dangereuses. Les coups taillaient les vêtements, le sang coule parfois et ces jeux pervers se produisent à plusieurs reprises. A Pigalle, au Café du Rat Mort, Rimbaud coupe profondément les poignets de Verlaine à qui il a infligé deux coups de couteau...

Bourreau et victime, Arthur collectionne les occasions d'attirer sur lui le mépris, la haine ou la réprobation. Il semble jouir de sa mauvaise réputation entretenue à dessein. Les histoires scatologiques, violentes et détestables rapportées sur son compte, vraies ou fausses, témoignent qu'au moins le Verbe servait quotidiennement au Poète pour diriger sur lui le jugement négatif des autres. Les mots lui permettent d'agresser autrui qui lui retourne illico sa violence. Rimbaud est une machine à fabriquer de la négativité, à en jouer dans une dialectique mauvaise qui la crée, la génère, l'augmente, la modifie, la recycle, l'active et la réactive. Une fois la poésie paie; une autre l'ethnologie, toujours la chair du poète jouit de ces tremblements sauvages, délétères et mortifères.

Exemples : il avoue s'emparer dans la rue de chiens errants qu'il prétend abuser sexuellement avant de les relâcher dans le caniveau; on dit qu'il se serait masturbé dans la tasse à lait de Cabaner, l'ami qui lui enseignait la musique et auquel on doit les synesthésies entre les voyelles et les sons ; il aurait versé de l'acide sulfurique dans le bock d'Antoine Cros; il clame haut et fort à l'encan une nuit de débauche sodomite au point qu'il ne pourrait plus retenir ses matières fécales; enfin, lui, l'auteur visionnaire de poèmes hauturiers, il affecte de détester les livres, tout juste bons à dissimuler les murs lépreux, puis il raille la littérature, jeu stupide...

Rimbaud lui-même a confié à Delahaye qu'il avait parfois forcé le trait, inventé, chargé la barque, mais le mal était fait, car on l'a cru : sa mauvaise réputation s'est construite sur de probables malentendus. Peut-être, mais des faits, voire des voies de fait, des gestes, des moments de son existence dûment constatés par la police et d'autres personnes fiables témoignent que cette haine de soi et des autres ne relève pas que de la provocation, du Verbe théâtralisé et utilisé comme un véhicule commode des négativités augmentées. L'exagération verbale a souvent débordé le cadre scénique pour envahir le monde réel et concret.

Haine de soi, haine des autres, haine du monde le travaillent assez pour qu'on prenne au sérieux le

témoignage d'Ottorino Rosa - on sait aussi par lui que le poète a vécu avec une Abyssinienne - qui affirme que Rimbaud a tué un ouvrier, à Chypre, lors d'une rixe, une de plus, qui aurait mal tourné; selon Mgr Taurin, le même passe pour avoir empoisonné deux mille chiens errants coupables de souiller les peaux qu'il faisait sécher dans son entrepôt; à Aden, il aurait organisé un esclandre avec ses employés afin de pouvoir être licencié et envisager tranquillement son trafic d'armes; dans la même maison Bardey, Arthur s'est battu avec un ouvrier, l'histoire ayant assez dégénéré pour que le commissariat en ait été averti et des minutes rédigées. Des réunions parisiennes de poètes (où l'on verra bientôt Rimbaud se jeter sur Carjat avec un couteau) aux solitudes brûlées du Harar en passant par les carrières de Chypre ou les tripots londoniens, l'auteur des *Déserts de l'amour* a filé la métaphore sadomasochiste sur tous les continents mentaux, sous toutes les latitudes spirituelles...

La pulsion de mort lui donne un talent fou pour détruire ce qu'il construit avec effervescence. A la manière d'un enfant qui choisit ses jouets les plus précieux dès qu'il s'agit de les briser, il jouit d'autant plus de ses méfaits qu'il détruit des raretés. L'assassinat du poète en lui laisse la place à une autre formule. Puisqu'il n'est plus jamais question d'écrire des vers, et qu'à défaut de se suicider plus rapidement Rimbaud opte pour une autodestruction lente, la passion nouvelle est celle de la Science, nouvelle idole à même de fournir de nouveaux frissons. Et pour ce faire, chacun le sait, il choisit l'exil, le voyage, puis le commerce.

Après avoir, adolescent, proféré son Merde à Dieu, il énonce dans sa vie, dans sa chair, de la manière la plus existentielle qu'il soit, un Merde pour la poésie - proféré plus tard de manière emblématique sur son lit de souffrance, alors qu'on vient de l'amputer du mal, d'une partie qui concentre le mal en lui, sa jambe, pour tâcher de le sauver - peine perdue. Mort à Dieu, mort à la poésie, mort à lui-même, Rimbaud devint philomathe - il usait souvent du mot, rapporte Verlaine, bien qu'en paroles il était le plus simple possible... -, une autre façon de créer un édifice susceptible d'être vite détruit.

Le terme est rare, on ne le trouve dans aucun dictionnaire où, en revanche, on peut lire ici ou là une définition de la philomathie qui caractérise et nomme la passion de savoir, l'inextinguible envie de science. Des étudiants polonais s'étaient dits philomathes au début du XIX^e siècle, ils entendaient sacrifier à l'idole positiviste du moment. A peu près à la même époque, les nihilistes russes défendent de semblables idées : un souverain mépris pour la métaphysique doublé d'une vénération pour la science. Rimbaud devient alors un positiviste qui n'a jamais lu Auguste Comte. On ne peut mieux piétiner le poète en soi qu'en appelant à la naissance, sur les ruines de ce suicide, d'une figure radicalement antinomique : l'Ingénieur...

Dès l'âge de dix-huit ans, dans *Une saison en enfer* (1873), lui, l'homme pressé, fustige à deux reprises les lenteurs de la science. Personne n'ignore plus l'injonction rimbaldienne qui invite à être moderne! Sa contribution passe par un engouement forcené pour les sciences et techniques du moment. Sa correspondance avec les siens abonde en demandes de manuels techniques, de catalogues spécialisés, d'ouvrages qui devaient lui permettre l'exercice des métiers et pratiques professionnelles les plus pointues. Le poète visionnaire familier des hallucinations mystiques laisse place à l'artisan, au manuel, au travailleur qui met tout son corps en jeu.

Qu'on juge de sa boulimie, et, en même temps, de sa pathologie philomathique : il entend se pénétrer

des sciences suivantes : topographie, géodésie, trigonométrie, minéralogie, hydrographie, météorologie, astronomie, chimie industrielle, charronnerie, tannerie; il veut exceller dans la brique, la serrure, la faïence, la poterie, la fonderie en métaux, les poudres et salpêtres ; il entend fabriquer des bougies; il veut s'y connaître en armurerie; il aspire à la construction d'appareils plongeurs, à la télégraphie, à la menuiserie, à la mécanique, à la peinture en bâtiment; il demande des catalogues de machines agricoles, des brochures pour apprendre à creuser des puits artésiens ; la scierie l'intéresse, la charpente métallique, le terrassement, la pose des voies de chemin de fer aussi, tout autant que les matières textiles; on trouve également, dans sa bibliothèque idéale, un livre intitulé : *Commandant des navires à vapeur*; le tout côtoie un *Guide du voyageur* ou *Manuel théorique et pratique de l'explorateur...*

A ce désir de livres dignes d'une documentation d'école d'ingénieur, il ajoute une envie d'objets *ad hoc*. Suite du catalogue : un théodolite de voyage, un sextant, une boussole, une collection de minéralogie, un baromètre anéroïde, un cordeau d'arpenteur en chanvre, du papier à dessin et un étui mathématique qui contienne règle, équerre, rapporteur, tire-ligne, puis compas de réduction. Et un appareil photo... Face à ce bric-à-brac de livres et d'objets, on songe à la caverne d'un demiurge qui fabriquerait le monde, le mesurerait, le réduirait à des chiffres, le construirait, le bâtirait, le plierait à sa mesure, en pénétrerait les secrets, puis forcerait les mystères de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, des molécules aux cieux. Rimbaud forgeron comme Héphaïstos, maître des éléments comme Zeus, marin, voyageur, explorateur comme Ulysse, Rimbaud toujours plus proche du soleil, tel Icare...

Dans l'une des lettres qu'il envoie à sa mère et à sa sœur, le 6 mai 1883, lui qui fut le moins facile des fils, le plus ignorant de l'existence de son père, il se plaint de sa vie, avoue son indifférence radicale au cours du monde, invente, envoie et commente trois autoportraits, confie son souci des siens, sa nostalgie de l'Europe, puis, étonnant, il regrette son célibat et son absence d'enfant. A vingt-neuf ans, il aspire à un fils auquel il consacrerait le restant de son existence pour l'élever à son idée, l'orner - selon son mot singulier... -, « l'armer de l'instruction la plus complète qu'on puisse atteindre à cette époque, et que je voie devenir un ingénieur renommé, un homme puissant et riche par la science ». Ingénieur, fils de Poète, fils de Rimbaud...

Lui l'enfant né de père trop tôt disparu, le vagabond habité par la pulsion de mort, tâchant d'échapper à lui-même, à son destin funeste, marqué par la négativité qui le ronge à la manière d'un cancer, lui que la fréquentation des ingénieurs de Chypre, d'Alexandrie, d'Abyssinie impressionne, lui qui, à l'âge où la plupart des adolescents ânonnent sur les grammaires, écrit *Le Bateau ivre*, *Une saison en enfer* et *Les Illuminations*, il compisse et conchie la poésie avec une ardeur de désespéré, expiant sous un soleil destructeur la malédiction d'être né. Qui plus est : d'être né génial... Lui qui les surclassait tous aspire désormais à se placer sous eux, en dessous du plus mauvais, sous terre...

Il ne se supporte pas, il ne se supporte plus; jamais il n'habite l'instant, le présent, à aucun moment il ne sait jouir de l'adhésion simple au monde : se complaire dans l'ici et le maintenant. Rimbaud est un homme pressé. Pressé par lui-même, avalant le temps comme un oxygène en trop grande quantité, jusqu'à en étouffer. Les durées, chez lui, ne sont pas mesurables à l'aune de l'humain mais à celles des célérités magnifiques. L'éclair, la foudre, la vitesse. Il fuit pour tâcher de se fuir. Sait-il même qu'il cherche à perdre son ombre et que le prix à payer pour une dissociation de soi et de ses fantômes se nomme habituellement la folie ? Une autre façon de mourir de son vivant, celle qui saisit Nietzsche,

son frère sur tant de points...

Fâché avec l'instant, en colère contre le temps, impossible à réconcilier avec le présent, l'Ardennais devenu abyssin ignore la paix, le calme, la sérénité. Rien n'arrête ce mécanisme remonté pour s'épuiser; tout contribue même à mettre en péril la vie, le corps, le cœur du poète déjà disparu. A la manière de son double philosophe, le père de Zarathoustra, il est insaisissable, ne tient pas en place : en France où il oscille toujours entre les Ardennes et Paris; en Europe où il est à Bruxelles, Londres, Stuttgart, Milan, Chypre, Gênes; en Afrique où on le voit au Caire, on l'imagine à Louxor, il est à Harar, ou bien à Aden; même en Abyssinie, il travaille en ville, mais il peut tout aussi bien être avec une caravane, dans le désert de contrées austères, en route vers le Choa. Des carrioles, des trains, des bateaux, des chevaux, la marche, des centaines et des centaines de kilomètres à pied, Rimbaud aspire à brûler le présent, à le consumer comme une malédiction qu'il faut réduire à néant.

Sa correspondance abonde en références à ce présent impossible, à cet impossible présent : quand il demande, c'est sur le mode impérieux, il veut toujours tout et tout de suite; il attend impatiemment; il faut lui envoyer en urgence; il s'agit d'opérer dans les meilleurs délais; il parsème ses missives d'abréviations, comme s'il n'avait pas le temps de former les mots en entier; on doit lui trouver vite ceci ou cela; il se plaint de n'avoir pas encore reçu; il est pressé au départ des courriers et justifie ainsi la brièveté de ses lettres - pas le temps ; il exige qu'on fasse vite pour retirer, déplacer, placer, envoyer son argent; dans ses lettres, il accumule les noms de lieux - jusqu'à seize dans l'une d'entre elles; il se dit sans cesse sur le point de partir; il attend, passe son temps à attendre. Et souffre d'un incurable ennui...

Sous le feu du soleil africain, Rimbaud ne renonce donc pas à l'écriture et à la publication d'un livre. Certes il ne s'agit pas d'un recueil de poèmes, de ces textes à la métrique parfaite et tellement achevée qu'elle en devient invisible, submergée par l'incandescence d'un flux sublime simulant la prose à ravir. Mallarmé n'a pas encore écrit *Quant au livre*, qui date de 1895, ni affirmé, donc, que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ». Mais Rimbaud, d'une certaine manière, imagine, rêve, suppose, suppose ce livre d'un genre nouveau : un récit exotique - je reviendrai sur l'acception de ce terme -, écrit par un poète qui pratique en ethnologue, et non l'inverse. Le projet rimbaldien de ce livre inédit ouvre la voie à Victor Segalen, Michel Leiris, Nicolas Bouvier et quelques autres...

L'adoubement de la photographie, aux côtés des dessins, cartes et autres croquis d'artistes complétant le texte, marque la spécificité de cet ouvrage envisagé. La passion philomathique de Rimbaud n'a pas exclu l'appareil photo. La technique existe depuis plus d'un demi-siècle, il ne l'ignore pas car il connaît des opérateurs, des techniciens et des artistes du cliché : Paul Demeny, par exemple, l'ami d'Izambard, le professeur de français d'Arthur, celui pour qui il avait recopié ses poèmes et dont le frère Georges a perfectionné les techniques photographiques, ou Carjat, photographe des artistes, des célébrités, hommes politiques et autres Parisiens en vue.

Qu'attendait-il, lui, le poète défroqué, de cette technique nouvelle? A-t-il considéré l'invention comme une promesse moderne ou comme une catastrophe pour la civilisation, tel Baudelaire ? Quelles relations a-t-il entretenues avec la photographie : devant et derrière l'objectif? Voire comme poète... Quels bénéfices matériels et intellectuels escomptait-il de l'investissement dans cette affaire? Lui, l'homme pressé, que pouvait-il raisonnablement attendre et trouver dans cet art du temps, cette machine à figer les durées, à stopper le flux des choses, à arrêter le cours du monde? Enfin, de quelle façon a-t-il congédié la photographie, et selon l'ordre de quelles raisons ? La réponse à toutes ces questions ne

manque pas d'augmenter le brouillard, d'accentuer l'imprécision, d'ajouter au mystère, comme souvent avec Rimbaud...

Ajoutons qu'il en va d'une singulière ambiguïté à parler des photographies d'Arthur Rimbaud, car l'expression signifie, au choix, les clichés qui représentent Arthur en sujet saisi par un tiers; mais aussi les photos dans lesquels il opère en propre acteur de la performance; tout aussi bien elle nomme les plaques des situations abyssines décidées par Rimbaud et sélectionnées dans leur quantité par l'impérieux hasard du temps qui passe. Soit : le portrait, l'autoportrait et le reportage, trois modalités du rapport de Rimbaud à la photographie, trois occasions d'induire chaque fois de l'inédit : un mythe induit par une icône signée Carjat, l'invention de l'autoportrait du poète comme genre, la prescience d'un élargissement du livre.

Quoi qu'il en soit de ces trois angles d'attaque, le corpus est dramatiquement maigre puisqu'on dispose en tout et pour tout de treize photos : cinq portraits qui s'échelonnent de l'école de Charleville à Aden - dont l'un récemment retrouvé; trois autoportraits ; cinq clichés de scènes africaines. Mais, somme toute, cet ersatz suffit à créer assez de points cardinaux pour contribuer à l'image d'un Rimbaud en figure d'exception : soit le poète enfant et génial, puis le peintre du Je, enfin l'explorateur du Divers. Trois photos même suffiraient pour construire cette iconostase...

Sa première apparition photographique date de l'Institut Rossat. Au milieu d'une vingtaine d'élèves de son âge, sagement alignés, sanglés dans leurs costumes aux boutons dorés, la casquette à portée de main, Arthur et son frère se figent pour l'éternité. Regard dur, déjà, pour l'enfant qui ne sourit pas : toutes seront sur ce principe, absence de sourire, visage fermé, dureté, impression d'être ailleurs, pas là, d'un autre monde, seul de son parti. Que se passe-t-il dans l'esprit du sujet photographié quand il pose devant l'objectif? Pour lui plus que pour un autre la question se pose tant chaque cliché le pétrifiant agit en rendez-vous avec l'éternité.

A douze ans, il croit encore en Dieu et se fait même remarquer dans son école en déclenchant une bagarre à la sortie de la chapelle pour tancer les grands qui se battaient à l'eau bénite. A quatorze, zélé, il écrit une ode latine de soixante hexamètres pour célébrer la première communion du Prince impérial - et l'envoie à qui de droit ! Deux ans plus tard il arbore une tignasse magnifique qui lui arrive jusque dans le bas du dos. En attendant, le jour de la première communion, il pose en petit garçon obéissant, livre de messe à la main, brassard blanc noué à ravir, main gauche sur la poitrine, sérieux, pas encore déicide - sage comme une image...

Deux autres photos de cette époque sont entrées dans l'iconographie planétaire au même titre qu'une vingtaine de clichés connus de tous et qui ramassent plus et au-delà d'eux : des icônes, des figures, des traces installées aux côtés des chefs-d'œuvre de la peinture - portraits maniéristes de Titien, Bordone ou Lorenzo Lotto. Il s'agit de Carjat, Etienne Carjat, et de ces images devenues mythiques à force de réduire et quintessencier Rimbaud partout : manuels scolaires, histoires de la littérature, dictionnaires, encyclopédies, anthologies de poètes, mais aussi cartes postales, affiches, couvertures de livres, fétiches et autres marchandises modernes qui vendent le portrait du poète comme analogon et substitut imagé de la poésie.

Première photo, Rimbaud a l'air buté, têtu, maussade. Cheveux ébouriffés, œil clair, extraordinairement clair, regard de voyant - bien sûr on y songe, car la lettre à Izambard, qui en appelle

au dérèglement de tous les sens, n'est pas très loin... Bouche bien dessinée, lèvre supérieure nette, lèvre inférieure un peu renflée, pas boudeuse, mais presque. La signature de l'atelier de Carjat oblige à des enquêtes presque policières : soit la photographie date du passage de Rimbaud à Paris, elle a été faite par Carjat dans son atelier, en compagnie de Verlaine, alors il est un enfant, il habite encore le corps d'un enfant. Onze ou douze ans, pas plus : on lui donne l'âge d'un jeune collégien, il a pourtant déjà écrit des vers sublimes - et il a dix-sept ans. Soit c'est un cliché plus ancien pris à Charleville, et Rimbaud a bien cet âge qu'on lui prête, onze ou douze ans. L'image aurait pu, alors, être envoyée par le jeune poète à Verlaine comme un moyen de se reconnaître à l'arrivée du train, au rendez-vous de la gare qui mit les deux hommes en présence la première fois en septembre 1871. Verlaine l'aurait ensuite donnée à Carjat pour qu'il en fasse une reproduction susceptible de constituer un souvenir...

Pourtant, les vêtements de Rimbaud sont les mêmes sur la première et la seconde photo de Carjat. Ce qui tendrait à prouver que les prises de vue sont rapprochées, donc presque contemporaines, séparées seulement par quelques mois dans cette même année 1871. Dans ce cas, l'enfant s'est extraordinairement métamorphosé en adolescent. Ce que confirment quelques témoignages de l'époque. Rimbaud pressé, pressé là aussi de grandir, de vieillir, de vivre et de consumer sa vie. Le visage baigne dans un halo, la cravate de travers, la lèvre inférieure est contenue par une morsure intérieure, pour éviter la lippe enfantine, l'œil fixe l'éternité qu'il regarde en face, déjà. Dans ce cliché, Rimbaud vise un point qui semble situé hors du monde, là où lui seul paraît disposer des formules.

Le poète, ce poète incarne la poésie à lui seul. La seconde photo de Carjat quintessencie cet univers, elle le ramasse, le raccourcit, le synthétise et le montre : la jeunesse insolente, le génie désinvolte, la beauté radieuse, la chair du hapax, la vue du visionnaire, la présence magnifique, le fauve arrêté, l'immobilité de l'errant, le suaire païen - naissance de l'image pieuse à l'usage des modernes : une photographie comme un fragment de force, un morceau d'être, un témoignage de l'éternité saisie en plein vol, avant la suite d'une course au-delà du visible. La pensée primitive et magique n'est pas loin. Au pied de ces fétiches l'animisme rôde à la manière d'une bête préhistorique. La poésie faite homme se montre une fois, puis disparaît...

Verlaine a écrit sur ce portrait des lignes superbes qui concluent à la « littérale beauté du diable ». Venu de ses Ardennes natales telle une apparition nimbée dans sa violence constitutive avec dans la poche des poèmes après lesquels toute la poésie classique vieillit d'un seul coup, photographié deux fois dans le studio de Carjat, semant la provocation partout où il passe, Rimbaud a déjà disparu, en route pour d'autres mondes. L'appareil photo l'a saisi là, dans ce moment de transit entre l'enfance d'un visionnaire et la maturité d'un automutilé, avant que la mort l'emporte, vite, comme il aimait que les choses aillent...

Entre-deux, avant d'en finir avec l'Europe, Paris et ses tribus, Rimbaud a assisté en 1872 à la lecture de vers en compagnie de Carjat. Etaient-ce des poèmes du photographe lui-même qui se piquait de rimer? Ou de l'un de ses amis? Toujours est-il qu'avec sa bouille d'enfant et son cerveau d'exception, son tiroir plein d'une fameuse lettre à Izambard qui vaut comme un moderne discours de la méthode poétique et les cent alexandrins de son *Bateau ivre*, Rimbaud ne supporte pas l'exhibition de ces vers de mirliton et invective à la cantonade avec un - ou plusieurs, les avis divergent... - « Merde ! » tonitruant. Carjat éconduit le gêneur au visage d'ange et aux propos de charretier - qui revient armé d'un couteau, à moins qu'il ne s'agisse de la canne-épée de Verlaine, avec lequel il inflige une estafilade à l'homme qui l'avait immortalisé au sel d'argent! Le photographe, en guise de repréailles bien inutiles, brisa les plaques : les photos ont fait le tour du monde et sont partout sur la planète...

Au printemps de l'année de cet incident, Rimbaud a écrit des poèmes, peut-être en prose. Parmi les

titres retenus, outre *L'Histoire magnifique*, on relève trois variations - avec jeux sur les singuliers et pluriels des substantifs - sur : *Photographies du temps passé*. Les cinq ou six poèmes qui constituaient cet ensemble ont disparu. Au dire de témoins, il y était question d'étoiles de sang, de cuirasses d'or, de personnage chapé et de rutilances médiévales. Reste cette occurrence de la photographie dans le titre même, et avec elle la possibilité envisagée d'arrêter l'une des modalités du temps, le passé, dans des poèmes assimilables à des images - avant considération de l'hypothèse inverse et utile pour la suite de la démonstration : des images assimilables à des poèmes...

Le voici donc au Harar, seul, isolé, loin du monde et des siens, loin plus encore de la poésie et de sa vie ancienne. Ses lettres le disent parfois : il n'aime pas la vie; elles le confirment toujours : il fait le nécessaire pour que son existence soit pénible. L'autodestruction se poursuit, lentement mais sûrement. A longueur de pages envoyées à ses amis, ou plus souvent à sa famille, il confie sa santé délabrée, les fièvres, le climat insupportable, la géographie inhospitalière, la solitude, la précarité du travail, le vide intellectuel, la multiplication des altercations, la peur des vols, le coût élevé de la vie, la bêtise - déjà - des Européens expatriés, le labeur harassant, la crainte des guerres, l'imminence des révoltes, la dévaluation de l'argent, le danger des expéditions, les risques du commerce, l'ennui toujours recommencé, la haine des Nègres - avant des considérations sur ses varices, son genou, donc la mort...

Rien ni personne, pourtant, n'est à l'origine de cette situation - sinon lui. A chaque moment il peut mettre fin à ce gâchis en rentrant en France. Toute la négativité dont il se plaint en permanence, il se l'inflige. Lui seul est comptable de cette somme de douleurs à laquelle un seul geste pourrait mettre fin : vendre, disperser, laisser derrière lui ses entreprises minables et prendre un billet de retour pour l'Europe, alors tout ce qui lui pèse disparaîtrait comme par enchantement. Dans une configuration que ne marque pas puissamment la pulsion de mort, le choix s'impose immédiatement. En revanche, dans le cas d'un Rimbaud expiant, se punissant, s'infligeant des douleurs que ne manque pas de saluer l'engance chrétienne intéressée par la récupération du génie - dont l'infâme Paul Claudel ! -, le mal agit de manière nécessaire...

Pourtant, dans cette logique du pire élue par l'inconscient du poète surnage en épiphanie tel ou tel signe qui raccroche encore ce grand brûlé au monde des vivants. Ainsi cette lettre venue de France - celle de Paul Bourde, un ancien condisciple - pour lui apprendre qu'il est devenu un nom, une figure de ralliement pour de jeunes poètes parisiens, ou encore cette demande de collaboration à *La France moderne* signée Laurent de Gavoty qui ajoute à sa missive quelques mots de franche admiration. Ces deux envois rejoignent le tiroir qui leur assure la survie et non la poubelle comme on s'y attendrait de la part d'un désespéré ayant coulé tous ses vaisseaux.

Et puis ce livre, ce désir, cette envie d'écrire encore, tout de même, malgré tout. Oh, bien sûr, pas des vers, la poésie c'est fini, mais un ouvrage dont il entretient quelques-uns de ses correspondants. Assez pour qu'il en aille d'autre chose que d'une lubie. Mais ce qui semble fédérer cet opus, c'est la présence de photographies de reportage. A la manière d'un enfant pressé, curieux, impatient, il se met en tête de commander un appareil photo. Au début de l'année 1881, il annonce à sa famille qu'il a fait le nécessaire pour obtenir ce avec quoi il inaugurerait un genre particulier de correspondance : l'envoi de photos, de vues des gens, du pays et de la faune. Montrer plutôt que raconter, écrire ou décrire. Une bonne image vaut mieux qu'un long discours pour celui qui a renoncé aux mots...

Ces photographies à l'usage des siens pourront également contribuer à une mémoire moins privée. Rimbaud se propose de réaliser un livre sur le Harar et les Gallas pour le compte de la Société de

géographie. A terme, il envisage même de travailler pour ladite Société. A rebours de ses activités mercantiles, il n'exclut pas une carrière de géographe et se voit bien en auteur d'ouvrages qui associeraient la description des terres, des coutumes, des habitudes et des pratiques des peuples préindustriels. On ne parle pas encore d'ethnologie au sens que lui donnent les modernes après Marcel Mauss, au début du XX^e siècle. Le mot existe, certes, depuis 1787, mais il recouvre trop de notions floues à cette époque pour que Rimbaud en fasse un usage pertinent. En revanche, il pense dans les eaux généalogiques de la discipline... Il se propose alors d'aller «trafiquer dans l'inconnu » (4 mai 1881) !

Venu de Lyon, où il l'a commandé par catalogue, l'appareil photo coûte une somme considérable, l'équivalent de six mois de son salaire. Sa mère précise qu'il doit y avoir anguille sous roche car le vendeur français lui a demandé presque le double des mille francs de base. Le fils lui répond qu'il n'y a pas de problème car la somme couvre le prix de l'appareil, certes, mais aussi celui du matériel nécessaire à la pratique de l'art : les produits, des composés d'or et d'argent dont Arthur précise les coûts au kilo, des glaces, des cuvettes, des flacons, des emballages, des cadres et autres babioles utiles et nécessaires. Le colis contient de quoi assurer deux années de prises de vue...

Enthousiaste, il prévoit l'envoi de choses curieuses, de choses intéressantes - les expressions reviennent souvent sous sa plume. Preuve qu'il entretient alors à cette époque un rapport non blasé au pays puisqu'il parle d'étrangeté, de types singuliers, de lieux inconnus à même d'emporter les suffrages d'éventuels regardeurs ou acheteurs français. Car il compte bien vendre des clichés sur place, puis « faire un curieux album de tout cela ». Trois mois plus tard, il envisage de commander à nouveau du matériel, ce qui laisse penser qu'il a abondamment mitraillé les gens, les sujets, les paysages et créé les occasions d'imprimer ses plaques puisque les produits des deux années de campagne ont fondu comme neige au soleil. A moins qu'il ait mal prévu la quantité de matériel nécessaire à vingt-quatre mois d'activité...

Optons plutôt pour une pratique fébrile, car Rimbaud le confirme dans une lettre à sa mère, tout le monde veut se faire photographier et paie même pour l'obtention du cliché. La guinée donnée en échange de la photographie ne peut vraisemblablement être déboursée que par un individu au pouvoir d'achat conséquent, un Européen probablement. Les autochtones, pour leur part, en plus de la misère qui les accable, évoluent dans la logique de la photo comme art magique se nourrissant de l'âme des sujets, ce qui compromet leur saine et juste relation avec le monde religieux et sacré des ombres...

Au fur et à mesure qu'il pratique, à l'aide de son manuel sûrement, il confesse une amélioration de son talent. Parfois la météo ne permet pas l'usage du matériel : trois mois durant, il n'y eut que de la pluie, pas de soleil, aucune photo n'a été faite. Et puis la passion semble moindre : elle prend de moins en moins de place dans les échanges avec sa famille. Une fois, sous prétexte de ne pas dépenser d'argent inconsidérément, lui qui avait accumulé de l'or en quantité, il conclut à l'inutilité d'envoyer une photo qui le représente. Puis plus rien avant une lettre datée d'Aden où sans explication il informe s'être séparé de son appareil photo. Vendu sans perte, mais à son grand regret - on ne saura pas pourquoi la transaction eut lieu, ce qui l'a justifiée et ce que cache ce regret avoué...

De la même manière qu'il congédie la poésie, il tourne la page de la photographie, avec une semblable désinvolture. Pas d'explications, pas de raisons, pas de justifications. Il y eut; il n'y a plus, et voilà. Silence sur le livre, lui aussi disparu corps et âme dans le nouveau renoncement : y eut-il un début, un commencement, un plan, quelques pages ? Ou rien ? Des photos ont-elles été prises à cet effet? Des cartes dessinées? On n'en saura jamais rien. Bourreau de lui-même, une fois de plus, Rimbaud s'enfonce dans le commerce, fabrique des caravanes, trafique moins dans l'inconnu que dans

le très convenu puisqu'il devient marchand d'armes. Un pas de plus dans la direction de l'anéantissement du meilleur en soi...

Que reste-t-il de ce chantier abandonné? Peu de chose... Trois autoportraits; un portrait de lui en groupe; cinq photos de situations ou personnages abyssins. Moins de dix photos sur un total qui devait être nombreux si l'on se souvient que le matériel et les produits permettaient théoriquement une campagne de deux ans... Rimbaud a effectivement posé son trépied çà et là pendant le temps qu'il s'était d'abord proposé entre mars 1883 et avril 1885. Pas plus. Le projet une fois signalé de commander de quoi poursuivre son investigation de photographe n'a pas eu de suite.

Avec ce maigre lot, Rimbaud laisse toutefois derrière lui matière à deux thèses : la première fait de lui l'inventeur de l'autoportrait littéraire, la seconde le généalogiste de la photographie du Divers - du moins chez les écrivains, car les archéologues, les voyageurs et les amateurs circulent déjà à cette époque avec du matériel photographique dans leurs bagages. Dans les deux cas, même avec des traces réduites - un cliché dans chaque domaine aurait d'ailleurs suffi... -, deux mondes se trouvent induits. Sans fioritures, certes, avec la désinvolture du créateur qui pose en vrac le matériau sur un établi, puis le délaisse aussi vite, oui, mais avec la prescience, toutefois, de celui qui ouvre à la machette une voie indiquée aux âmes sœurs soucieuses de le suivre.

(Songeons que les voyages de Victor Segalen en Chine dès 1909, ceux de Michel Leiris en Afrique à partir de 1931, s'effectuent respectivement dix-neuf et quarante ans seulement après la mort de Rimbaud. L'un et l'autre, qui développent cette ethnologie subjective, poétique, lyrique, engagée, rapportent un nombre considérable de clichés qui, avec les dessins, les estampages et autres relevés ajoutent des documents adjacents aux textes qui deviennent des livres. En ce sens *L'Afrique fantôme* laisse peut-être imaginer ce qu'aurait pu être le livre de Rimbaud sur le Harar...)

Avant Rimbaud, il n'existe pas d'autoportrait littéraire. Des portraits, oui, en quantité, et l'on connaît le visage de nombre d'écrivains du XIX^e siècle comme s'ils avaient été saisis hier, mais l'autoportrait est un genre inédit chez les hommes de lettres lorsque Rimbaud s'applique la discipline de l'objectif en 1883. Si Je est vraiment un autre, que cherche-t-il à saisir, Arthur Rimbaud, en s'installant non pas derrière, mais devant son objectif? Un Je qui soit vraiment lui, qui dise assez son identité - comme on parle de photographies d'identité - pour qu'on puisse le réduire à son image et faire coïncider son icône et son être, son essence arrêtée et son existence en mouvement? Morceau d'âme arrachée au temps qui passe ? Fragment d'un Moi capté sur la fragilité d'une plaque de verre? Modalité nouvelle de l'autobiographie réduite aux acquêts du cliché ? Unique concession en matière de reproduction de soi chez un célibataire ayant souscrit, avec regret, à la métaphysique de la stérilité ? Rendez-vous pris avec l'éternité ? Lutte contre le temps avec proposition de fixer la durée à la manière du papillon épinglé par l'entomologiste ? Les trois autoportraits naviguent sur ces eaux-là...

Un étrange lapsus se niche dans la lettre à sa mère datée du 6 mai 1883. C'est d'ailleurs dans ce courrier important qu'il avoue, outre sa fatigue, son douloureux manque d'enfant et de famille, son aspiration au Fils ingénieur. Dans cette page envoyée à sa famille, il annonce « deux photographies de moi-même par moi-même » puis, quelques lignes plus loin en commente trois - les trois envoyées. Réticences ? Amputation d'un tiers de soi ? Négation d'une partie de son être ? On peut l'imaginer, car il donne lui-même le mode d'emploi de ces clichés : il s'agit de rappeler aux siens sa figure, puis de donner une idée des paysages du Harar. Lutter contre le travail du temps et soulever un peu le voile du

décor.

Trois fois debout dans un environnement de caféier, de bananier, de domicile personnel, Rimbaud décrit ce qu'il envoie, comme si l'on ne voyait pas ses vêtements différents, son petit calot ou sa tête nue, son pantalon blanc, sa veste claire ou l'autre, foncée, ses mains embarrassées, ses bras croisés, sa raideur devant l'objectif. Et toujours l'absence de sourire, l'exil intérieur, l'enfermement dans un monde trop petit pour lui, même en présence du désert sous la voûte étoilée des cieux africains. Chacune de ces photos le montre tel un bagnard, un prisonnier de lui-même qui aurait construit sa prison et serait en même temps son gardien, son geôlier...

Permanence de l'autopunition montrée à l'évidence comme le nez au milieu de la figure. Solitude, isolement, saisie d'un corps tout entier, pas d'un visage, pas d'un buste qui permettrait de détailler les effets du temps sur le front, de constater les rides, de découvrir la peau tannée, brûlée, le teint brun, presque un teint d'Abyssin, rien qui donnerait une idée de ses yeux, du devenir de son regard clair, de sa capacité magnétique à visser la bleuité de son œil sur un point imaginaire, celui vers lequel ses pas le conduisent sans repos. Une idée de lui, une trace fugitive, la moins vériste qui soit, ce qu'augmentent d'ailleurs le tirage et le lavage avec de mauvaises eaux qui, selon la confession même de Rimbaud, installent ces autoportraits dans le blanc - lumière quintessenciée, aveuglante, lumière qui annule la lumière sculptée, écrite - si l'on se souvient de l'étymologie du terme « photographie » - lumière qui absorbe toutes les informations qu'une photo pourrait donner.

Le halo dans lequel le visage de Rimbaud jeune apparaît en 1871 semble avoir mangé l'ensemble du personnage. Là où Carjat fige un visage et laisse le reste du corps dans l'inconnu, Rimbaud opère à l'inverse : douze ans plus tard, il noie le visage dans un corps saisi de loin, en pied. Comme s'il se réduisait à ce corps presque sans visage. Une chair défaite de son âme, une carcasse cuite par le soleil et désertée par son esprit, l'intelligence envolée. L'autoportrait d'une silhouette comme autobiographie d'un cadavre de poète, la preuve tangible d'une décennie ardemment consacrée à vieillir plus vite que le commun des mortels.

Rimbaud était déjà à l'aise n'importe où, pourvu que ce soit hors du monde. Plus que jamais il a pris ses distances et vogue vers des nuits sans fond. Trois autoportraits le disent, le visage s'efface, même quand on voudrait le montrer, même quand c'est prétendument ce qui préside à la confection et à l'envoi de ces deux photos devenues trois - ou de ces trois devenues deux... Avoue-t-il, à son corps défendant, qu'il a perdu lui aussi les repères qui lui permettraient de restaurer dans leur intégrité les visages de sa mère et de sa sœur effacés dans sa mémoire depuis longtemps ? Se livrer sans se donner, s'offrir tout en se retenant, ne pas se départir de soi, laisser croire, encore et toujours, que Je est définitivement un autre dont on ne saura pas plus, voire dont on ne saura jamais rien ? Le pli cacheté, puis mis à la poste ce jour de mai 1883, scelle pour toujours la nature de l'inconscient qui présidait à cette affirmation de soi avec toujours plus d'effacement.

Les années passent, Rimbaud vit une existence de marchand, de commerçant. Une photographie récemment retrouvée par Jean-Jacques Lefrère le montre en compagnie de gens auxquels il était radicalement étranger : des Blancs qui arborent le casque colonial et se font immortaliser avec leur fusil dans les mains, comme s'il s'agissait d'un organe ou d'un membre ajouté à leur corps. Tous sont dans des postures de décontraction. Ils posent sur les marches de la maison de Ibrahim Hassan, l'un des négociants les plus fortunés de la région, avant l'heure du déjeuner à Sheik Othman. Même raideur de Rimbaud, même enfermement en lui-même, même manque de décontraction, même absence de sourire que depuis l'Institut Rossat. Permanence de l'apocalypse alors qu'en même temps, dans un autre lieu, et selon des formules identiques, Nietzsche travaille à Zarathoustra, qu'il aspire à une communauté d'amis

et travaille à fabriquer de nouvelles possibilités d'existence...

L'autoportrait comme trace de l'automutilation laisse loin derrière le portrait comme épiphanie du génie précoce. Effacé, le poète travaille à toujours plus de disparition en même temps qu'il met en avant le décor dans lequel il évolue. Moins il est personnellement et physiquement, plus existent les paysages, les vues, les personnages; moins le souvenir *d'Une saison en enfer* persiste, plus le désir de livre sur le Harar trouve sa place. La poignée de photographies qui demeurent et qui, peut-être, auraient été intégrées dans le projet de ce livre détruit dans l'œuf, installent Rimbaud dans la généalogie conceptuelle de l'écriture ethnologique qui intègre la photographie dans son projet.

En fait, pour imaginer à quoi aurait pu aboutir cette voie à peine tracée, on peut en appeler au travail d'un rimbaldien de la première heure : Victor Segalen. Ce que Rimbaud n'a pas réalisé, Segalen l'a fait avancer, même si lui non plus n'a pas achevé ce que, peut-être, Leiris accomplira. Car *l'Essai sur l'exotisme*, ce livre inachevé, ce chantier génial constitué de notes, de plans, de bric et de broc, propose deux concepts essentiels et utiles pour envisager cette ethnologie poétique pratiquée par des écrivains (et non par des voyageurs ou des scientifiques, encore moins des touristes...) : à savoir l'Exote et le Divers. Car Rimbaud fut l'Exote emblématique, il se voulut une ombre dans le théâtre du Divers, puis ses reportages photographiques mêmes finirent, automutilation oblige, par rejoindre les ombres dans lesquelles il vivait, volontairement exposé - comme le disent les preneurs de vue - à la brûlure du soleil africain.

Loin des palmiers, cocotiers et autres plages de sable blanc, Segalen donne de l'exotisme une définition intempestive : ce mot désigne ce qui déborde notre représentation habituelle et coutumière du monde. On pourra donc tout aussi bien repérer de l'exotisme dans le temps et l'espace, dans l'histoire ou la géographie. Le décalage semble nécessaire, pour qu'il y ait exotisme, entre ce que l'on sait, connaît, et ce que l'on voit comme une nouveauté, un genre d'hapax sociétal. De la même manière, le terme signifie l'altérité, la différence, la possibilité de schémas alternatifs à ceux qui entravent notre entendement. Il suppose une intelligence à même de saisir, concevoir et formuler le Divers, le radicalement Autre à l'œuvre dans une culture.

L'Exote pratique en individualité souveraine qui capte le détail des mentalités, des pensées, des pratiques, des coutumes hétérogènes et allogènes ; il se soucie de ce qui signale une autre façon de vivre et de penser que la sienne : d'autres dieux, d'autres corps, d'autres mémoires, d'autres nourritures, d'autres peaux, d'autres âmes, d'autres religions, d'autres peurs; il va voir, par-delà le bien et le mal, du côté des productions de la conscience non induites par la pensée dominante, blanche, occidentale, chrétienne; il est athée en tout et poète à l'origine; il regarde simultanément en entomologiste et en artiste, en individu capable de fulgurances plus qu'en prisonnier de ses tendances.

Segalen en appelle à la vivacité et à la curiosité, deux vertus rimbaldiennes ; il veut l'individualité forte - un écho de Rimbaud, là encore ; il souhaite l'intelligence aiguë à même de saisir en un éclair ce qui constitue la distance, la différence, la diversité, l'altérité contenus dans le spectacle du réel examiné, visible - une fois de plus, on songe à l'inquiétante étrangeté du poète silencieux mais visionnaire, voire silencieux parce que visionnaire ; Segalen exige la fébrilité de l'instinct de connaissance appliqué de manière viscérale à la longue durée de l'irréductibilité - encore et toujours Arthur; enfin, il avalise le solipsisme des individus autant que des civilisations, impénétrables, juste susceptibles d'être frôlées, décrites, mais pas possédées de l'intérieur, une inviolabilité dont il faut s'écarter, écrit l'auteur des *Immémoriaux*.

On n'assimile ni les mœurs, ni les races, ni les nations, ni les autres, on les aperçoit dans leur

éternelle différence. Là où l'ethnologie scientifique chiffre, compose des diagrammes, établit des relations structurelles, modélise des formes, note des invariants schématiques, impose le nombre comme voie d'accès au Divers, pire, comme prétendu moyen de forcer le noyau irréductible d'une civilisation, l'ethnologie poétique vise la surface, la peau, comme ce qui est le plus profond, elle en appelle à l'intuition, à la subjectivité pleinement assumée, à la capacité, pour les individus qui sont les créateurs d'eux-mêmes, de voir, en visionnaire, là où les autres ne comprennent même pas. Les uns visent le pensum; les autres fabriquent un poème. D'un côté les comptables, de l'autre les artistes...

Rimbaud le sait : il a beau apprendre les langues locales, solliciter un dictionnaire de langue amhara avec la prononciation en caractères romains, lire le Coran, vivre avec une Abyssinienne, s'interroger sur l'islam, potasser les grammaires arabes - comme par hasard les premières amours de son père... -, vivre et travailler des années dans la fournaise éthiopienne, il reste un enfant des Ardennes, un Blanc, un Français formé au latin et au catéchisme, un Européen venu d'une société industrielle, un étranger. Jamais il n'a manifesté de vellétés d'intégration, de dissolution, de disparition dans un monde nouveau. Mieux qu'un autre, il sait qu'on emporte partout avec soi, sous toutes les latitudes, ce Je qui n'est jamais un autre, pour le plus grand malheur de ceux qui le voudraient - dont lui...

Exilé métaphysique et ontologique au sein même de son exil géographique, plus qu'un autre il était destiné à pratiquer en Exote, à saisir le Divers, à voir en artiste. Renoncer à l'écriture des vers ne peut se doubler, quoi qu'on fasse, d'un renoncement au cerveau qui les a produits. L'automutilation a ses limites : on peut se taire mais pas s'enlever définitivement le pouvoir de parler, on peut arrêter d'écrire réellement des poèmes, on n'en garde pas moins la faculté potentielle, virtuelle de les coucher sur le papier et l'on reste habité par l'énergie à même de les produire. Le corps abîmé par ses soins ne fait pas de Rimbaud un mort, seulement un mort vivant.

Un autre trait de caractère l'adoube en Exote parfait : le pathos de la distance, pour le dire dans les mots de Nietzsche. Car en toute occasion il conserve son quant à-soi nécessaire aux violentes lucidités d'acier : il n'aime pas les autochtones, il répugne à leurs habitudes, leurs coutumes, leur langue, leurs nourritures, leurs pratiques, leurs traits de caractère. Certes, on peut imaginer qu'il force le trait. Son rapport névrotique à l'argent, sa passion hystérique des transactions commerciales, son obsession de l'or, sa paranoïa du complot généralisé, sa schizophrénie ancienne en font un sujet délicat en situation douloureuse permanente. En 1887, pas si fâché avec le monde que ça, il envoie des articles qui racontent ses voyages à des journaux français : *Le Temps*, *Le Figaro*, mais aussi *Le Courrier des Ardennes*... Sans succès.

Alors qu'il est au Caire pour affaires, la même année, il découvre dans le *Bosphore égyptien* des 25 et 27 août la publication de son *Voyage en Abyssinie et au Harar*. Le texte s'étale sur vingt-deux colonnes. Le même article paraît le 4 novembre suivant dans le *Compte rendu des séances de la Société de géographie* en France. Il y pense en prospecteur d'éventuels exploitants de sel, se met en scène comme vendeur d'armes, parle en géographe, en diplomate, en topographe, en hydrographe, en chroniqueur, en journaliste, en agronome, puis il invente la narration sèche et dépouillée auprès de laquelle le Nouveau Roman passe pour un modèle d'écriture rococo... Le *Rapport sur l'Ogadine* qui date de 1883 souffrait déjà des mêmes défauts...

Dilution du Moi, disparition du Je, effacement de la subjectivité, destruction de soi, mise en avant de la prose désincarnée formulée dans une quintessence de langage administratif, débarrassée d'effets littéraires, asséchée, nettoyée par le vent du désert, à la manière d'un squelette d'animal poncé dans le sable par les vents chargés de feu, la langue de Rimbaud a définitivement rompu les amarres avec le passé. Le bateau a cessé d'avancer dans l'ivresse, il est tenu, de main de maître, par le nautonier lui-

même en attente de la traversée du Styx. Après 1882, de toute façon, il n'a plus jamais parlé de son projet de livre. En 1887, sa fâcherie avec le Verbe, visible dans ce long article de presse, témoigne de l'arrêt définitif des désirs anciens...

De cette aventure étouffée dans les limbes, il reste cinq photos. Un portrait de Constantin Sotiro, l'adjoint de Rimbaud, marchand de café de son état qui pose avec un fusil sous un bananier; une foule sur le marché de Harar, fondue dans un brouillard impressionniste à la manière d'une bouillie sépia; un homme assis sous les colonnes d'un magasin de manutention et qui fabrique des daboulas - des sacs de cuir -, à l'heure du khat, visage flou, là encore; la coupole de Cheikh-Ubader, lieu vénéré des Hararis, pas floue, et pour cause, mais mal tirée, passée, saturée de blancheurs dans lesquelles se diluent les arêtes, les contours, les formes nettes ; enfin un cavalier abyssin sur sa monture, devant un escalier - il pourrait s'agir du colonel égyptien Ahmed Ouady, chef d'état-major du gouvernement de la ville qui parlait français et, à ce titre, servait d'interprète entre l'agence Bardey et le pacha de Harar. Rien d'autre...

Des photos invisibles, soit parce qu'elles n'existent plus, ces centaines de clichés probables perdus dans la nature, soit parce que ceux qui demeurent ont souffert du temps qui a effacé les sujets pour cause de mauvais temps de pose, de fautifs temps de tirage, de ravageurs temps de conservation, quand il ne s'agit pas tout simplement du mauvais temps météorologique qui interdit l'activité - des problèmes avec le temps, encore et toujours... Mauvaises eaux de lavage, de rinçage, de fixation. Bougés des foules, des visages qui ignorent la patience nécessaire de la pose devant l'objectif. Rimbaud laisse derrière lui des autoportraits et des photos de reportage qui passent, dans tous les sens du terme, incapables, comme lui, de s'arrêter un instant, le temps que l'éternité les saisisse. Car les clichés de Bidault, son contemporain au Harar - que Rimbaud moquait volontiers -, restent, tiennent la durée, franchissent la barrière du temps et montrent aujourd'hui ce qu'Arthur a vu mais n'a pas su retenir sous son œil de photographe amateur, d'homme pressé, encore et toujours...

En philomathe, conscient de l'existence de possibilités nouvelles pour élargir les manières de dire, de montrer, de s'exprimer - l'appareil photographique en l'occurrence; en homme pressé, incapable de se poser - incapable du temps de pose pourrait-on dire...; ou en homme violent avec lui-même, toujours conduit à détruire ce qu'il a un jour projeté - un livre avec des photographies -, Rimbaud-ethnologue agit contre lui-même de la même manière que Rimbaud - poète - compulsion de répétition, diraient les psychanalystes. De l'impossibilité d'échapper à son destin...

Rimbaud n'a cessé de demander à l'espace, parcouru dans une errance pathologique, les moyens de résoudre ses problèmes avec le temps, à savoir son incapacité à jouir de l'instant présent. La photographie, qui est art du temps, a cristallisé les symptômes du poète renonçant : condensation de temps, déplacement d'espace, mais tout aussi bien condensation d'espace et déplacement de temps. Les photographies faites par Rimbaud opérateur jouent de tous ces registres : avec ses autoportraits, donner une image de lui malgré le temps qui passe et l'envoyer de l'Afrique aux Ardennes, jeux avec la durée, jeux avec l'étendue, mais simultanément, avouer son incapacité à ces dialectiques subtiles, à preuve, cet inconscient qui préside aux ratages - à cause de prétextes techniques : les temps de pose, les opérations de tirage des positifs, les produits de fixation, les eaux de dilution - ou aux pertes de la majorité des clichés! Avec ses reportages, il en va de même : fixer des paysages et des vues, des visages, disait-il, puis les imprimer, les diffuser, les envoyer aux amis, aux parents, aux proches, en faire un livre, un album : là encore condensations, déplacements, rapports ludiques, bien que tragiques,

au temps, le grand ennemi...

Etrangement, les psychanalystes le confirmeraient - Freud en a fait la théorie dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, un titre qui pourrait fonctionner comme sous-titre à toute biographie de Rimbaud ! -, le jeu de condensation et de déplacement définit la dynamique des accidents qui mènent à l'inconscient. Ainsi des rêves, lapsus, actes manqués, des oublis de noms propres ou de noms communs, des erreurs de lecture ou des nombres obsédants, autant d'aveux microscopiques qui révèlent, au sens photographique, l'existence et le fonctionnement de l'inconscient. Les photographies faites par Rimbaud, invisibles, perdues, ratées, mais pourtant à même de conduire à un projet radicalement novateur en ethnologie, révèlent le travail du négatif - disons-le dans ces termes... - à l'œuvre chez lui depuis les plus jeunes années. Réjouissons-nous que la pulsion de mort n'ait pas interdit les poèmes qui nous restent de lui...

LEÇON AUX DONNEURS DE LEÇONS

Un livre manque - que dis-je? un dictionnaire, une monumentale encyclopédie... - qui consignerait dans le détail avec quel talent consommé les civilisations occidentales, blanches, chrétiennes et marchandes, accomplissaient jadis les ethnocides. Sans état d'âme, sans larmes, sans hésitations et sans regrets, dans le sang, les armes à la main, à coup de sabre, d'escopette, de pendaisons, de dépeçages, de viols et autres délicatesses dignes de nos cultures raffinées, un nombre considérable de peuples sont passés à la trappe.

Le conquistador, le missionnaire et le marchand, ces trois figures de la négation d'autrui, ont imposé leurs fétiches sur tous les continents. L'Ordre, le Christ et l'Argent, ces trois divinités mauvaises, exigeaient la soumission des hommes et le renoncement à leurs subjectivités radieuses. Pulsions de mort contre pulsions de vie, péché originel contre innocence du devenir, travail contre loisir, accumulation des marchandises contre production des subsistances, haine du corps contre volupté sans complexes, la vie comme punition et non comme occasion de jubilation : voilà ce que les conquérants apportaient dans les soutes de leurs galions.

Parmi les exactions blanches, l'ethnocide du peuple inuit en Amérique du Nord. La sédentarisation forcée d'un peuple dont l'essence procédait du nomadisme, l'imposition d'un alphabet créé de toutes pièces par les missionnaires et infligé à une communauté qui vivait d'oralité et de transmissions verbales, voilà deux violences majeures pour détruire une culture. Ce que le voyage, le campement, la chasse supposaient de sagesse a disparu; ce que la communauté, le conte, le mythe, la transmission de mémoire des anciens aux jeunes structuraient a péri. Assignés à résidence, surpris dans leurs échanges verbaux, les Inuits se firent désormais contrôler, gérer, surveiller, diriger, guider, conduire. En acceptant les maisons offertes par les Nord-Américains, en consentant à l'alphabet inuktitut, le peuple arctique signait son arrêt de mort.

De sorte que les arts associés à cette culture - voyager dans un ciel, décoder une lumière, déchiffrer une neige, lire une surface de mer, comprendre le vol d'un oiseau, saisir les traces d'un animal, capter les leçons d'une géologie, accéder à l'intelligence d'un chien, assimiler les habitudes d'un mammifère marin, connaître le corps d'un gibier pour diriger le harpon ou la flèche sans faire souffrir, recycler la matière d'une chasse dans la fabrication des outils, des vêtements, de l'habitation (l'intestin du phoque pour fabriquer un passage à la lumière dans l'igloo), construire une habitation en glace, etc. -, toutes ces techniques et tous ces arts se sont volatilisés, vaporisés comme neige au soleil.

En lieu et place de ces savoirs antiques on découvre aujourd'hui une authentique désolation : des baraquements préfabriqués en bois surmontés d'antennes satellitaires, des habitats surchauffés dans lesquels vocifèrent des séries américaines à longueur de journées, une mesure artificielle du temps qui ignore les cycles naturels, des fusils, des skidoos, de l'essence, des véhicules 4 x 4, des chiens devenus fous, dangereux, ingérables et, pour cette raison, parqués sur une île sans hommes, l'alcool, la drogue,

la colle sniffée, les produits cosmétiques avalés, les viols, la délinquance, l'oisiveté, les aliments en conserve. La mort distillée au quotidien...

De bonnes âmes se sont émues et ont parfois (vaguement) condamné cet ethnocide d'un peuple abusé, spolié. La passion chrétienne de l'aveu, du pardon, de la contrition a généré une étrange logique qui, sous couvert d'un paiement des fautes blanches, persiste à assurer la domination desdits Blancs. En prétendant effacer le mal colonial passé, elle reformule un néocolonialisme contemporain. Là où les bonnes consciences occidentales avancent contrites, confites dans la repentance, et proposent des réparations, elles offrent des poisons qui, loin de soigner, augmentent le mal qui triomphe alors sans résistance.

Comment ? par exemple, en accélérant le processus d'acculturation inuit aux civilisations blanches, en l'occurrence américaines du Nord et en proposant aux Eskimos de devenir des caricatures d'Occidentaux : l'assistanat financier intégral permet aux jeunes de s'acheter des casquettes Nike, des baskets et des vêtements signés, puis de disposer d'un ordinateur, d'internet, pendant que leurs parents salivent devant le spectacle télévisé du monde consumériste sans aucun espoir d'y accéder un jour. De même avec la création du Nunavut, cette entité administrative (datée d'un 1^{er} avril!) qui propose aux Inuits un genre de microsociété prétendument à leur mesure, mais qui, de fait, sert de relais efficace au pouvoir canadien... La survie du peuple inuit ne passe pas par cette intégration dans le melting-pot nord-américain.

Le processus est-il inconscient ? En va-t-il des peuples comme des individus : leur psychisme obéit-il aux mêmes lois, aux mêmes règles ? Probablement. Toujours est-il que les Inuits peuvent légitimement regarder le technicien qui installe les ordinateurs, le magistrat qui rend la justice dans le tribunal faussement local mais vraiment canadien, le fonctionnaire qui assure sur place l'existence administrative de l'entité Nunavut, le policier, tous blancs bien sûr, venus de Montréal, Québec ou Ottawa, comme les authentiques descendants des marins, des prêtres et des marchands qui, deux siècles en amont, ont précipité la chute de leur culture et assuré la mort de leur civilisation.

Que faire ? Faut-il se contenter de prendre acte ? Doit-on choisir entre la résignation, le renoncement, le pessimisme, le défaitisme et l'acquiescement béat à ces formes rusées de néocolonialisme ? Ou peut-on envisager autre chose ? Je tiens pour une hypothèse alternative. Elle suppose qu'on cesse de penser les civilisations en termes de supériorité et d'infériorité – le mal raciste ancien - ou, son double, le mal moderne et récent, qu'on arrête d'envisager la résolution du problème en termes darwiniens d'intégration ou d'assimilation - autant dire de disparition. Ni inféodées, ni digérées. Les civilisations gagnent à se fortifier les unes des autres.

Les amis d'André Breton ont ouvert le chemin dès 1929 dans *Variétés* en dessinant une carte du monde qui, sur le papier, crédite chaque pays d'une place en proportion avec son volume symbolique de promesses culturelles novatrices. Sur cette mappemonde surréaliste, l'Amérique du Nord n'existe pas, mais l'Alaska, le Labrador, la Terre de Baffin, l'Arctique, la Sibérie si, et hypertrophiés; l'Afrique et l'Océanie tiennent une place cardinale ; pas l'Europe, sinon l'Allemagne, l'Autriche et Paris sauvé comme un point; l'Afghanistan, les Antilles et toutes les géographies riches en potentialités lyriques, poétiques, dionysiaques occupent un espace considérable. Dans cet esprit surréaliste, faisons à ces cultures autre chose que l'aumône d'une reconnaissance ethnologique ou artistique dans nos

institutions ; offrons-leur un autre statut que celui de peuples premiers, décerné avec l'arrogance désinvolte d'embaumeurs qui persistent à donner des leçons du haut de leurs musées ; pensons-les comme une culture à même de nous insuffler un esprit neuf et de nous enrichir spirituellement.

De quelle manière ? En s'inspirant de leurs forces et de leurs principes cardinaux : établir une relation non agressive à la nature, retrouver le sens d'un paganisme chamanique et construire une intersubjectivité contrapuntique, trois leçons à même de permettre une écologie, une mystique et une éthique capables de bousculer ces domaines confisqués en Occident par la politique politicienne et mondaine, l'ésotérisme approximatif New Age et la morale moralisatrice. Là où le vieux monde porte sur ses épaules des breloques héritées de Judée-Samarie, un souffle glacial peut vivifier notre époque postmoderne, nihiliste et déprimée.

Première leçon : produire une cosmogonie digne des présocratiques, élaborer une authentique pensée des éléments, générer un souci du monde et de la planète qui ne soit pas seulement un prurit d'urbains déracinés mais une vision de grande envergure, voilà ce qui manque à nos temps désorientés. Le sens de la nature, de ses rythmes, de ses leçons, du mécanisme aveugle et cyclique qu'elle porte et que nous portons - jour et nuit, été et hiver, réchauffements et glaciations, vie et mort -, la connaissance du principe de vitalité à l'œuvre aussi bien dans le végétal, l'animal et l'humain - genèse, croissance, acmé, décroissance, dépérissement, disparition -, la capacité d'appréhender ces vérités fondamentales fait désormais défaut à l'âme occidentale : notre civilisation erre, orpheline de ses origines.

Dans l'imaginaire européen, la culture se joue contre la nature alors qu'elle pourrait fonctionner avec elle, en complicité, dans le respect de ce qu'elle enseigne et des certitudes auxquelles elle oblige. Cette rupture des hommes avec la nature les fâche avec leur vie autant qu'avec leur mort, avec leur sexualité, leur vitalité, leur énergie et leur libido. La civilisation se structure prétendument contre la nature, pire, elle se présente idéologiquement comme une antinature. L'urbain affecte de détester et de mépriser le rural qu'il considère avec un irréfragable sentiment de supériorité. La révolution industrielle a opposé le progrès des villes au conservatisme des campagnes. Et ces lieux communs révévés comme des vérités d'évidence ont conduit à une civilisation violente, brutale, névrotique et fascinée par la catastrophe.

Quant à eux, les Inuits sont dans la nature. Ils ne l'opposent pas à elle mais vivent en son sein de manière symbiotique. Ni morceaux, ni entités séparées, mais, sur le principe du lagopède, du schiste, du lichen, de l'eau, du phoque, de l'ours ou de la baleine, l'Eskimo se sait voué au même destin que le vent : de passage, jamais vraiment né, jamais réellement mort non plus, mais toujours appelé à se métamorphoser. Les hommes de l'Arctique vivent en spinozistes sans jamais avoir lu Spinoza. Nature naturante et nature naturée proposent aussi pour eux aussi deux façons parmi d'autres d'exprimer la même réalité, qui peut aussi se nommer Dieu - ce langage serait le leur si d'aventure ils aspiraient aux bavardages des Occidentaux...

Aux antipodes d'une écologie mondaine vécue comme un snobisme de citadins dans le regret des enfances perdues - les leurs? -, cette écologie procède du rapport identique à celui qu'Empédocle, Démocrite et Anaxagore entretenaient avec le réel et le cosmos : une relation où l'individu ne se pose pas contre le monde, orgueilleux et s'en croyant le maître et possesseur, mais où il se sait cristallisation momentanée de cette matière dont sont faits les éclairs, les étoiles, les volcans et les brumes. Les Inuits pensent en contemporains du monde d'avant Socrate, quand philosophes, poètes, mathématiciens, astronomes, artistes ne se distinguaient pas encore.

Deuxième leçon - elle est induite par la première : célébrer un paganisme chamanique pour en finir avec les monothéismes intolérants, violents, castrateurs et pourvoyeurs de lois qui rapetissent, donc de malaises dans la civilisation. Les religions du salut sauvent peut-être, mais dans une autre vie ; en revanche, dans celle-ci, - la seule - elles condamnent. En l'occurrence à mourir de notre vivant, à vivre sans cesse sous l'œil d'un Dieu vindicatif, jaloux, méchant. Les prêtres, leurs auxiliaires dans la vie quotidienne, nous rendent la vie impossible sous prétexte de préparer une vie éternelle qui n'existe que dans l'esprit des sots. Le masque de renard et le tambour en peau de phoque du chaman remplaceraient avantageusement la chasuble, l'encensoir et l'eau bénite du prêtre qui boit du vin et affirme qu'il s'agit de sang..

Le chamanisme définit la mystique païenne de l'homme qui ne s'est pas séparé de la nature et persiste à se vouloir fragment de la vitalité générale. Dans les grottes préhistoriques européennes ou sur les glaces arctiques, le langage que les hommes adressent à la nature passe par la transe, il suppose l'écoute des forces qui parcourent la terre, l'eau et l'air, puis chargent les éléments d'une énergie que seules les sensibilités exacerbées, écorchées, exceptionnelles - les caractères artistes - sont capables d'emmagasiner et de restituer à la communauté sous forme de lien social et de communautés incarnées.

Nous manquons de chamans et croulons sous les calculateurs, les opportunistes, les gens du chiffre et du nombre, les mathématiciens et autres furieux de la structure, les statisticiens, les programmeurs, les informaticiens, les banquiers et les commerçants. Tous sacrifient à Apollon et tournent le dos à Dionysos, dieu chamanique s'il en est, tempérament du pampre et de la danse, de l'ivresse et du chant capable d'associer les Grecs et les Hyperboréens dans une même danse bachique. Renouer avec les forces et les énergies, les dompter, les dresser, les capturer : ni les lâcher, telles les bêtes fauves qui endommagent le social, ni les détruire comme y invitent les religions du livre. La négation pure et simple de Dionysos fomentent les malaises qui satureront l'Europe.

De la même manière qu'il s'agit de déborder l'écologie mondaine, il faut dépasser les morales du New Age qui enrôlent le chamanisme dans leurs entreprises irrationnelles, sectaires et débiles : astrologie, néobouddhisme, recyclage d'hindouisme, végétarisme, orientalismes de pacotille, jungismes en tous genres et autres collages utiles aux gourous qui font fortune en exploitant la misère intellectuelle, affective et sexuelle de gens de plus en plus nombreux, tout est bon qui permet à ces âmes creuses de sacrifier à l'illusion d'un monde alternatif à celui dans lequel elles ne trouvent pas leurs marques. Ce chamanisme-là ressemble aux modes qui, dans les salons fin de siècle - le XIX^e... -, transformaient Schopenhauer et Nietzsche en occasions d'évanouissements mondains.

Troisième leçon, elle aussi impliquée par la précédente : envisager une intersubjectivité contrapuntique et non agonique. Viser cet idéal de la raison : en finir avec la guerre de tous contre tous. De même, résoudre cette aporie qui suppose l'individu et le groupe comme des forces antinomiques. Or les Inuits ne pensent pas l'individu dans son opposition au groupe, mais dans sa contribution à la totalité. D'abord parce que l'individualité fabriquée par le christianisme, laïcisée par la Renaissance, puis popularisée par Montaigne et Descartes n'existe pas dans les sociétés traditionnelles. Ensuite parce que le groupe n'est pas non plus la société, l'Etat, le continent, ou une quelque autre entité politique factice, mais la tribu qui reste humainement viable.

Loin des groupes immenses créés par notre postmodernité dans la perspective prévisible d'un gouvernement du monde utile pour contrôler l'ensemble de la planète, les Inuits invitent à des microsociétés dans lesquelles l'éthique et le politique se confondent encore à merveille. La tribu, l'agrégat constitués sur le principe de la cooptation, de l'adhésion volontaire, du contrat, voilà la formule de résistance aux mécaniques monstrueuses de notre époque. Les microsociétés électives contre les macrosociétés anonymes.

Dans cette intersubjectivité contrapuntique, l'individu n'est pas l'ennemi du groupe, ni l'inverse. L'antinomie posée par les Occidentaux oblige à concevoir l'individu de manière solipsiste, voire autiste, de toute façon égocentrique, impossible à concilier avec les autres; de même, elle contraint à voir le groupe comme un ensemble aveugle qui ingère et digère les singularités. Soit l'égotiste en rupture de ban avec la société, soit la société qui absorbe l'individu et le fait disparaître dans son système digestif à toute épreuve. Le rebelle ou le sujet, l'alternative est simple...

Les Inuits constituent des groupes assez restreints pour que les monades n'y perdent pas leur latin. Mieux : elles y trouvent leur définition, les uns rendant possibles les autres. L'individu ne se révèle pas comme en terre judéo-chrétienne par sa résistance à la communauté, à la collectivité, mais par sa capacité à apporter à celle-ci une énergie à même de structurer l'ensemble et de lui permettre sa permanence. L'atome n'y contredit pas la matière, il la crée, la rend possible par les modalités de ses relations avec les autres. Principe cosmique, naturel et génétique...

Les filiations esquimaudes, par exemple, ne procèdent pas du sang : on n'est pas fils ou fille en vertu de la génétique et de l'acte sexuel mais en regard d'une lecture cosmogonique qui intègre la transmigration des âmes, du moins la permanence et l'immortalité du souffle qui anime chaque être vivant - tous les esprits communiquent. Quand le grand-père part, il ne peut que revenir, et parfois il réapparaît sous forme d'une petite fille ayant toutes les apparences de la féminité mais qui est réellement le grand-père auquel le groupe s'adresse en la nommant du nom du défunt...

Contrapuntique, dis-je, pour signifier le contraire des dysharmonies induites par la définition continentale de l'intersubjectivité qui appelle les heurts, les guerres, les violences et la lutte des consciences de soi opposées - pour le dire dans la terminologie hégélienne. Pour éviter la dialectique du maître et de l'esclave, la fatalité de la domination ou de la servitude, le dispositif inuit assigne à chacun une place qui lui revient de fait, puis de droit, et qui permet de musiquer le social dans la perspective d'une heureuse cohésion. L'ordre ne vient pas d'en haut, il infuse l'ensemble.

Naguère, les conditions de vie et de survie obligeaient à cette construction utilitariste. Avant la catastrophe, l'architecture esquimaude procédait des conditions d'existence pénibles : rudesse du climat, température, rareté des viviers, difficulté de la chasse, de la pêche et déplacement dans un univers hostile. Le politique se définit comme la réponse donnée par un groupe pour résoudre les difficultés, les problèmes et les contradictions qui surgissent dans l'exercice de la communauté primitive. Jean Malaurie a parlé d'anarcho-communalisme pour qualifier la forme générée par les Inuits afin de résoudre les contradictions premières - pénurie, rareté, chasse, abondance, partage, répartition, communauté. Encore et toujours des leçons bonnes à prendre...

Les peuples arctiques ne sont ni des sauvages à récuser, ni des primitifs à indemniser : l'ethnocide passe autant par la destruction massive et organisée d'un peuple, de ses coutumes, de sa langue et de ses traditions que par le processus d'embaumement que suppose le musée, fût-il des arts premiers et procéderait-il de la (bonne) volonté des Blancs de se pousser un peu pour faire une place aux sauvages

autorisés à accéder à la culture aux côtés de Rembrandt, Vinci et Michel-Ange... Ouvrir le Louvre aux masques yup'ik ou inaugurer une institution parisienne dans lesquels on les expose manifeste sournoisement ou inconsciemment la permanence d'un complexe colonial, quoi qu'on pense des bonnes intentions affichées.

Le seul hommage qu'on puisse rendre à un peuple, c'est moins de mettre ses traces au musée, ni de leur vouer un culte (ne parlons pas du tragique culte marchand !), mais de revendiquer l'influence, d'avouer avec joie l'action génétique de sespensées, de ses visions, de ses propositions, de dire le rôle moteur de ses références dans notre propre conception du monde. Entre la fosse commune et les cimaises, il existe une place pour l'hommage effectif, ni verbeux, ni verbal, mais efficace : demandons aux Inuits ce que l'on a pu demander jadis aux Grecs ou aux Romains : qu'en nos temps d'obscurité ils nous prêtent leurs lumières.

L'USAGE LUMINEUX DU MONDE

L'histoire de l'art intègre dans ses lieux communs l'idée selon laquelle la naissance de la photographie détruit une certaine façon de peindre. Nadar tue Ingres et accélère l'holocauste de ces peintres qui, tel Zeuxis, visent la représentation la plus absolument fidèle de la réalité. Les sels d'argent créent une révolution esthétique. Les impressionnistes répondent à la demande et résolvent l'aporie entr'aperçue : ils ne peignent plus le sujet mais la lumière. L'effet de la lumière sur le monde. Prétextes de cathédrales, de meules de foin, de garrigues : seules importent dès lors l'énergie, la force des luminosités. En route pour l'abstraction...

Etrangement, on ne procède jamais à rebours et l'on ne se demande pas comment photographier après cette secousse esthétique. Le tirage bromuré abolit la toile figurative, certes, mais après ? Quand une autre manière de peindre prend son tour, de quelle façon dès lors photographier ? Que faire avec son matériel sur trépied, ses plaques, puis ces appareils qui, en devenant portatifs, maniables, rapides, révolutionnent la manière de penser en termes d'image ?

L'étymologie répond. Photographier, c'est écrire avec la lumière. Autrement dire : viser un usage lumineux du monde. Lumineux à tous les sens du terme : en maîtrisant la lumière, évidemment, mais aussi en rendant le monde plus éclatant, plus visible. L'artiste a désormais le devoir de produire une épiphanie du monde, créer une réalité, capter et capturer non pas son essence, mais son existence. Pas d'art aussi peu platonicien que la photographie... La chambre obscure ne réactive pas l'allégorie de la caverne, mais le nominalisme cynique en vertu de laquelle le réel coïncide avec son mode d'apparition. Le photographe, le bon, triomphe en démiurge de cette superposition.

Bergson - et ce que Deleuze nomme le bergsonisme - n'apparaît pas sans raison, en vérité révélée, mais en symptôme d'une époque travaillée par un certain nombre de thèmes essentiels : la durée, l'intuition, la mémoire, la simultanéité, la conscience, le souvenir, mais aussi l'élan vital, le mirage du présent dans le passé, voire du passé dans le présent, l'abstraction et la métaphore, la pensée et le mouvant, la création du possible par le réel, l'image médiatrice de l'intuition, l'élimination de la durée, la vérité et la réalité, le mouvement rétrograde du vrai, l'âme raidie en corps, la personne en chose, l'attention à la vie, autant de thématiques essentielles pour apprendre à lire de l'autre côté des images. Deleuze a détourné le flux du fleuve bergsonien pour proposer une théorie du cinéma, pareil travail manque avec la photographie...

En tant qu'il recourt à ces matériaux, le photographe philosophe. Certes il ne crée pas de concepts, n'invente pas de personnage conceptuel, mais on ne saurait réduire la philosophie à cette définition classique, professionnelle, voire corporatiste de la discipline : penser déborde parfois le concept. Le poète, l'artiste, le musicien, l'architecte le démontrent *in vivo*. Pour le même Bergson, philosopher c'est dire la même chose toute sa vie, essayer de formuler son intuition originare et finalement créer un monde susceptible de permettre cette maïeutique difficile. Photographier obéit à la même définition : accumuler des milliers de clichés afin d'exprimer un monde, le sien, son monde.

Henri Cartier-Bresson illustre ces propositions à l'envi. Plus d'un demi-siècle de jeu avec l'obturateur, ouvrir, fermer, laisser entrer plus ou moins de lumière, cadrer, couper, tailler une perspective close dans le réel ouvert, dessiner un rectangle dans le foisonnement du monde, enfermer dans un espace et quatre angles droits la matière rebelle, dynamique et fluctuante de ce qui advient, voilà une éthique. Elle débouche sur une esthétique qui sous-tend une ontologie, une conception de l'être : héraclitéenne pour le geste, parménidienne pour son résultat. Le fleuve du monde, la sphère de l'œuvre.

Ce qui reste d'un artiste, un photographe plus particulièrement, c'est son combat avec l'ange du temps, Chronos - qu'une homophonie avec Cronos identifie parfois fautivement au dieu qui dévore ses enfants. Cadrer, déclencher, recadrer, tirer, autant d'opérations qui mettent en jeu une certaine quantité de temps. Or le temps, ici, c'est de la lumière. L'apparition des durées s'effectue sous le signe des corpuscules lumineux. Photographier suppose la maîtrise d'une énergie, la captation d'une force et le jeu avec une mécanique ondulatoire capricieuse.

Au point focal du geste photographique réside le temps. Noyau dur, infracassable, foyer vers lequel convergent les tensions, les efforts, les soucis et le travail de l'artiste au quotidien. Trou minuscule, chas d'aiguille conceptuel : on trouve à l'épicentre un orifice par lequel il s'écoule en flux ininterrompu. A l'évidence, ce temps n'existe pas en forme pure telle une idée désincarnée, comme l'image mobile de l'éternité immobile chère aux sectateurs platoniciens. Le temps des nominalistes suppose des métaphores, des incidentes, des voies d'accès tierces. Le photographe révèle, dans tous les sens du terme, y compris celui du laboratoire, ces occurrences multiples.

De sorte que les photographies visibles et invisibles - retenues et écartées, exposées ou récusées - d'Henri Cartier-Bresson tournent toutes autour de cet enjeu : lutte avec le temps, combat contre Chronos. Et dans ce qui demeure accessible à l'amateur d'albums, d'expositions ou de livres thématiques, on voit se dessiner des lignes de force à partir desquelles s'architecture le monument de l'artiste. Dans la profusion des images, je propose un découpage possible en sept séries. Certes, le procédé n'épuise pas l'œuvre, mais il montre les formes et les forces à l'œuvre dans l'édifice.

Le monde d'Henri Cartier-Bresson suppose le temps des réalistes - les ennemis des tenants de l'universel. Il appelle donc des variations. Les voici : le *kairos* : l'instant du temps; la trace : son empreinte ; le lieu : sa géographie ; l'immatériel : sa suspension ; l'aboli, sa perte ; l'action, son énergie ; l'éternel retour, sa réitération. Toutes les photos de l'artiste relèvent de l'une ou l'autre de ces catégories. Parfois redevable de trois ou quatre, elle apparaît plus dense, plus forte, plus chargée de signe et de sens. Dans toutes bruit le temps, électrique et superbe dans ses durées magnifiques.

Arrachées au monde, aux voyages, aux époques, à la vie biographique de Cartier-Bresson mais aussi à celle de ce XX^e siècle qu'il traverse, les photographies proposent une scénographie, une passion iconologique. Des silhouettes anciennes, vieux fantômes éternisés dans la posture de l'année 1932 sur les allées du Prado à Marseille, à l'autoportrait probable en ombres chinoises de la dernière année du siècle récemment écoulé, en Provence, le trajet du photographe, toutes photos confondues, se résume à une dérisoire poignée de minutes. Dérisoires, certes, mais essentielles parce que prélevées sur le

temps, elles prennent une option sur l'éternité. Les décennies passant, quelques-unes déjà vivent leur vie de l'autre côté du miroir, en présence des images qui fabriquent les siècles et les époques en s'appuyant sur des aide-mémoire, des synthèses, des réductions cristallisées en diamants noir et blanc.

A coup sûr, le (bon) photographe s'épanouit en magicien du *kairos*, de l'instant propice. Le concept grec, courant dans le monde hellénistique, fréquent chez Aristote, n'a pas son équivalent en un mot aussi fort et ramassé dans la langue française. La bonne occasion, le moment idéal, l'opportunité juste, la pointe baroque de Baltasar Gracián, ce punctum de Barthes qui s'enfuit dès qu'apparaît le presque-rien de Jankélévitch. Trop tôt avant, trop tard après, il oblige à l'ici et maintenant sous peine de disparaître dans la plus discrète des évanescences.

La preuve que le photographe se mesure à lui avec succès c'est le cliché qui la donne : un enfant marche sur les mains, le corps dégingandé et retourné, sur une route poussiéreuse de Grèce ; un cycliste dans un paysage caillouteux, une contrebasse sur le dos, le corps partiellement masqué par l'instrument posé à la manière d'une carapace ou d'un collage surréaliste – à moins qu'un violon soit jeté dans sa direction et vole vers lui, tâchant d'atteindre son dos; un homme debout dont le visage disparaît derrière le nœud d'un drapé et dont la tête se trouve remplacée par ce paquet de tissu noué; un geste indien de prière et les mains semblent porter un nuage ; un homme suspendu en l'air qui veut sûrement enjamber une grande mare d'eau mais dont le point de chute contrarie le projet : il va tomber au milieu de ce qu'il voulait nier... Autant de moments fugaces pour découvrir la dimension proprement poétique du réel.

Quand l'instant a disparu, trop rapidement absorbé par la course du temps, il reste parfois des traces, elles fonctionnent en preuves qu'il a bien eu lieu. La trace raconte en effet l'événement passé continuant à produire des effets. Elle montre le passage, la présence, le mouvement, l'activité, mais après. Lorsque les acteurs sévissent ailleurs, on lit encore des signes et des icônes. Des traces de pneus après de nombreuses manoeuvres, sur un chantier peut-être, qui juxtaposent, croisent et confondent des dessins crantés et réguliers qui creusent la terre; d'autres qui montrent des chevrons imprimés dans le sol par la roue d'un tracteur, puis le jeu des ombres avec ces peignages de la matière après passage de la herse ; le paysage ouvragé, travaillé par le labour et les sillons coiffant les ondulations du relief; des arabesques creusées dans la neige, sans qu'on devine quel trait a pu les produire; et puis, quintessence culturelle de ces jeux avec la trace, le jardin zen, hypercodé par des centaines d'années de spiritualité.

Toute trace s'inscrit dans un lieu, une géographie, elle-même prisonnière d'une matière. Temps de l'espace, le paysage propose des millions d'occasions de photographier. Sujet de prédilection, il se superpose très exactement au monde. Un visage est aussi un paysage, mais Henri Cartier-Bresson n'a pas réellement élu cette modalité dans ses productions : le portrait, encore moins l'autoportrait. Pas de gros plan sur des existences ramassées en un visage, écrites avec rides, traits et volumes construits par la vie. Des corps, des silhouettes, des allures, mais pas au-delà.

Les géographies charnelles, subjectives et particulières comptent moins que les géographies au sens classique du terme. Tant de villes, de lieux : l'Europe, certes, et des capitales chargées d'histoire - Paris, Istanbul, Londres, Dublin... - mais aussi d'autres continents, d'autres spiritualités, d'autres politiques - l'Inde, la Chine, le Mexique... Le génie du lieu s'y trouve capté dans un détail montré à rebours de l'habitude : la proue d'unegondole à l'assaut du ciel comme la pointe d'une faux, le surplomb de la Seine avec l'œil des gargouilles de Notre-Dame, les ponctuations noires de pêcheurs sur un lac gelé en Russie tel un Breughel.

Et puis une photographie manifeste. Elle montre de dos, près de Linz en Autriche, un homme seul

face à une étendue de nuages : les uns au-dessus de lui, les autres en dessous, tel un dieu épicurien des intermondes qui contemple, un pinceau à la main (mais un pinceau d'artisan, car il repeint vraisemblablement la frêle barrière qui sépare le monde des hommes et celui des dieux!) cette occasion de sublime comme s'il en était le concepteur. Semblable à un personnage de Caspar David Friedrich, il se tient devant l'immensité de la nature, le visage invisible, sa silhouette de dos se dessine sur le grandiose. Définition du sublime : le sentiment de petitesse du sujet requis, écrasé par la majestuosité de ce qu'il contemple.

Pareils sujets conduisent de l'autre côté du réel, là où il cesse d'être visible, quand on en déduit la nature à partir de ce qui est montré. Voies d'accès à l'immatériel. Nombre de photographies d'Henri Cartier-Bresson valent moins pour le sujet, l'occasion, que pour ce qu'elles expriment d'éternel : moins le jardin zen que son calme et sa sérénité; moins deux hommes, l'un assis de face sur les genoux de l'autre dans une rue napolitaine, que la complicité amoureuse de l'amitié; moins la place de Sienna que la canicule plombant l'atmosphère ; moins le vieux couple fatigué que la complicité sereine qui les unit. Ou comment photographier le silence, le bonheur, la chaleur, la paix...

Parfois cet immatériel concerne une époque disparue et suppose la saisie de l'aboli. Au moment où l'artiste appuie sur le déclencheur, il capte le présent dont la valeur s'énonce dans ses potentialités de richesse : témoignage, mémoire. Le temps s'accéléralant, le moment vécu se trouve rapidement projeté dans les caves de l'histoire, dans les remises où s'entassent de vieilles choses, vieilles situations, vieux endroits, vieilles habitudes. Les voitures de l'époque, les immeubles en cours de destruction, les terrains vagues, les bidonvilles, ces ruines en puissance, ce néant annoncé.

Mondes abolis aussi, les provinces et leurs spécificités, la vieille Europe et ses clichés : la coiffe bretonne, le laboureur normand sur ses chevaux, les habits folkloriques roumains, mais aussi l'omniprésence du christianisme - processions de curés irlandais, calvaires, bonnes sœurs autrichiennes ou caciques décatés de l'Eglise italienne, sorties de séminaristes espagnols, ordinations de prêtres polonais en masse, exhibition dispendieuse du Saint-Sacrement madrilène, intimité d'un confessionnal lisboète - instantanés d'un vieux monde dominé désormais par le nihilisme. Fin de la mémoire, fin du sens.

Ce travail avec le temps perdu acquiert ensuite une dimension politique. L'actualité disparue, reste l'inscription dans l'histoire et la scénographie de l'action. L'âge d'Henri Cartier-Bresson lui a permis de traverser le XX^e siècle et de le photographier : le Front populaire et ses congés payés, la classe ouvrière à l'époque où elle existe de manière mythique, le travail, la sieste ou le loisir prolétarien, mais aussi la Libération - de Paris ou des camps - les pays de l'Est, l'Union soviétique, le Mur de Berlin, la Chine et leurs militaires. Puis mai 58 et son pendant, mai 68, traces gaullistes, odeurs lacrymogènes, une vieille France, puis une autre.

Et puis l'énergie banale, quotidienne, loin de la grande histoire, celle des villes dans leur fonctionnement simple, des hommes et des femmes dans leurs activités de chaque jour. Des villes grouillantes de force, des mouvements de foule, des occupations sans relief, les mille activités qui constituent un pays, une nation, une planète. Le travail, la famille, la patrie, la trilogie des activités bénies par les sociétés qui se constituent à partir d'elle et s'en nourrissent. Mythologies du presque rien transfigurées en icônes de l'époque et révélées par le geste de l'artiste...

Tous ces jeux de temps brassent donc des instants et des mémoires, des lieux et des formules, du visible et de l'invisible, du temps perdu sublimé en temps retrouvé. L'ensemble s'écrit sous le signe de l'éternel retour et de la répétition. Car les chrétiens pensent fautivement le temps en termes de flèche et

les Orientaux ont raison de le dire circulaire. Tout se répète sans cesse. En permanence le même et l'autre se remplacent. Différence et répétition, précise Deleuze. Le photographe fixe le singulier, le particulier, mais excelle lorsqu'en même temps il arrête l'universel, le général. La situation ponctuelle conduit à sa vérité éternelle.

Henri Cartier-Bresson affectionne ainsi ce qui exprime ce mouvement dans la nature : les saisons. Eaux des inondations, débordement des fleuves dans lesquels nagent les reliefs de la catastrophe ; gel sibérien et pétrification du détail dans l'immobilité du froid et de la glace ; jeux de lumière et d'ombre relatifs à la course du soleil dans le ciel, matins grecs, midis espagnols, après-midi russes, fins de journées irlandaises, soirées parisiennes, autant de variations lumineuses ; travaux des hommes en relation avec cette vérité cosmique : labours, semailles, récoltes, transhumances, pâturages. Un genre d'œil virgilien porté sur la nature sans cesse recommencée...

Et puis, et puis... Après feuilletage des livres qui regroupent les photographies de Cartier-Bresson, on se prend à chercher quel cliché, un, un seul, pourrait le dire, lui, et ramasser son style, son tempérament, son travail, exprimer de manière quintessenciée son usage du monde. En fait, deux paraissent convenir : l'une (*M*, 1967) montre sur le ramage fleuri d'un canapé de sublimes jambes de femme, un livre sur sa cuisse, une main qui ouvre les pages, un cadrage qui épargne le buste et le visage, une diagonale parfaite dans le rectangle : le désir à l'état pur; l'autre (*En tramway*, Zurich, 1966) saisit un homme coiffé d'un chapeau, de dos, assis dans un tramway vide, sauf une autre silhouette, tenant une croix de bois sur laquelle on lit le nom et les dates d'un défunt : le destin nu. Eros et Thanatos. Le reste? Littérature...

LOURD ET SUR LES BORDS

Alfred Courmes? L'histoire de la peinture ignore... Bon signe d'une certaine manière car, parfois, quand elle connaît, on peut craindre le pire : par exemple, devoir faire face à une réputation - que définit toujours la somme des malentendus accumulés sur son compte. Car il est souvent plus dur d'aller contre une réputation - toujours mauvaise, même quand elle est bonne... - que de la construire à partir de rien, ou du néant des histoires de l'art.

Lorsque le nom de Courmes apparaît, bien souvent c'est pour éviter l'essentiel et dissenter soit sur ses influences potentielles en amont, soit pour envisager une éventuelle descendance. D'une part Roger de La Fresnaye : son monde froid et chaud à la fois, géométrique mais poétique tout de même, ses aplats de couleur, mais sa production de volumes malgré tout; de l'autre : des héritiers putatifs groupés sous l'étiquette de la Figuration narrative. Dans les deux cas, autant d'invitations à ne pas regarder, à ne surtout pas voir !

Peintre sur les bords, dit Courmes de lui... L'expression va comme un gant à cet homme qui, effectivement, se promène sans cesse dans les marges, refuse la pleine page et plus encore le centre où il convient de se trouver. En pleines périodes cubiste, surréaliste, abstraite, Courmes peint ailleurs... Des cubistes, il retient parfois, mais beaucoup plus tard, l'artifice qui déplie et déploie les visages afin de produire plastiquement une surface anti-anatomique; des surréalistes il a de temps en temps la passion pour le jeu de mots, l'onirisme, le goût pour les collisions et les provocations; aux abstraits, il emprunte çà et là un usage radicalement libre de la couleur - mais rien de tout cela ne le marque, tout juste des citations de loin...

Courmes existe effectivement sur les bords. Mais pas seulement sur le terrain des beaux-arts. Sa vie témoigne : ses métiers par exemple. Propriétaire d'un cinéma, éducateur dans un centre de jeunes, visiteur médical - il en profite pour écumer les églises et les musées entre deux consultations -, surveillant à la Samaritaine, il semble ne pas plus accorder d'importance à ces activités qu'à d'autres... Peindre en revanche, voilà depuis son plus jeune âge et jusqu'à la fin de son existence sans tapages et sans tumultes une réelle vocation. Son épïcêtre? Les bords. Son cœur de cible ? Les marges.

Son trajet esthétique ? Pas plus linéaire que ne le permettent justement les bords. Zigzag, errance, sauts et gambades. Des tons, des touches. Des périodes. Rien qui permet de parler d'un style trouvé un jour et plus jamais lâché. Pas de fonds de commerce exploité jusqu'à la trame. Non. En revanche, une liberté absolue, radicale, sans entraves. Un tempérament iconoclaste. Si l'on veut réduire le divers du personnage et de l'œuvre, qualifier l'un et l'autre avec un seul mot, l'irrespect convient absolument. Alfred Courmes ne respecte rien. Et tant mieux...

Ce peintre, effectivement, ne tient rien pour respectable : le style? Non, même s'il sait peindre et dessiner en classique accompli. Les sujets ? Surtout pas ! Le temps passant, il imprime une torsion de plus en plus forte aux thématiques habituelles du métier. Les canons? Il les exécra tous... Ceux de l'Académie - que son goût pour le mauvais goût rebute - et ceux des Avant-gardes - il se déclare

volontiers hyper arrière-garde... Rien ne lui semble plus aimable que la liberté et ses usages infinis. Son irrespect se manifeste dans un certain nombre de domaines. D'abord dans sa passion jamais affaiblie pour déconstruire les mythes. Des Pompiers à Picasso en passant par les classiques dûment répertoriés, la mythologie encombre. En peinture, réactionnaires et révolutionnaires communient dans un même respect pour Homère, Ovide et autres pourvoyeurs d'histoires antiques. Courmes ne cesse de moquer les mythes - païens ou chrétiens.

Dufy et les Nymphes, Ingres et Œdipe, Moreau et les Argonautes, Picasso et le Minotaure, César et les Centaures abordent le continent avec le même respect religieux que Rembrandt Danaé, Rubens les Amazones - et tant d'autres figures -, ou Poussin les Satyres et Bacchantes. Sans parler des Pompiers - Bouguereau, Cabanel ou Gérôme... Tous des Attiques ! Sauf Courmes qui viole la mythologie en long, en large et en travers.

Quand il intègre dans une toile des figures issues de la mythologie, l'histoire l'intéresse moins que l'occasion de dénuder, de montrer des corps, de peindre des membres. Les Sphinges? D'abord de gros et beaux seins, fermes, lourds, ronds, aréoles bien dessinées, carnations lourdes dans la main - probablement... Mais aussi des croupes rebondies et des anus ouvragés comme des fleurs aux pétales gorgés de forces. Des Sirènes? Même remarque si l'on retient la première formule - les oiseaux - ou la version la plus courante - les poissons : d'abord elles permettent de peindre des hanches larges, des tailles étroites (évitons la taille de guêpe pour un poisson...) et des créatures callipyges...

La mythologie chrétienne n'est pas plus épargnée ! Pour notre bonheur... Saint Sébastien? Oui, mais pour son postérieur ou, si vu de face, sa verge tombante sortie d'un buisson poilu. Le Christ? Certes, mais plutôt son corps lavé par Madeleine, au visage vaguement masculin; ou ailleurs : percé de flèches détachées par une petite fille dans un paysage normand; voire : sur une croix, dans une illusion de vitrail, pour mieux célébrer au pied du Crucifié une beauté en gaine sur un Golgotha revisité. Marie ? Evidemment, mais pas la Mère de Dieu, non, plutôt la jeune et jolie femme aux jambes ouvertes, écartées, aux chaussures à talons, un bébé Cadum sur les genoux...

On évolue à des années-lumière du sérieux d'un Picasso respectant le Minotaure comme le Chrétien son Christ... Alfred Courmes ironise, moque et n'épargne rien, ni les Amazones, ni les pleureuses en dessous du Fils de Dieu sanguinolent. De l'humour, mais aussi de l'ironie, du sarcasme, un sourire, du rire, gros, gras, à pleine gorge, toutes les modalités de la drôlerie se manifestent au feuilletage d'un livre où défilent les reproductions de ses toiles : le traitement du sujet plutôt que le sujet lui-même emporte le rire. Mais aussi les titres - *Du vélo elle en veut* (1929) ou *45 % de BA* (1961) pour nommer cette crucifixionnormande avec une héroïne échappée de Lewis Carroll, puis vache sur fond de ferme à colombages, le tout dans le tondo d'une boîte de camembert...

Irrespectueux des mythologies, cette grammaire d'objets classiques en peinture, Alfred Courmes l'est également de l'agencement des objets dans la toile. Bric-à-brac extravagants, objets hétéroclites, références détournées à l'histoire de l'art, clins d'œil appuyés, citations en veux-tu en voilà, renvois à la réclame - le nom généalogique de la publicité... -, collages intellectuels et plastiques, l'œuvre récuse un genre particulier, elle les mélange tous avec une jubilation certaine.

Des classiques de la peinture apparaissent, certes, mais utilisés comme des calembours de potache. *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, par exemple, apparaît dans l'une des œuvres de l'artiste saturée de dauphins nains, méduses, sphinges, poissons volants faisant cortège à une paire de cuisses sans corps mais surtout à un genre de collage qui donne naissance à un gros rat dodu, à la queue annelée débordant l'assemblage de planches, affublé d'une tête humaine : celle d'Alain Bombard. Titre de

l'œuvre : *Le Radeau avec le Docteur Bombard en... rat d'eau.*

Les Flamands et les Italiens apparaissent aussi. Ainsi le Saint Sébastien de Mantegna. Mais on chercherait en vain dans *Ex-voto* (1934) une citation respectueuse... Là encore, Courmes emprunte, mais pour détourner, sinon ridiculiser l'œuvre originale. Rien de la majesté doloriste, de la souffrance transcendée, sublimée dans, par et pour la Passion du Christ. Mais un marin mauvais garçon probable, béret à pompon rouge, maillot à rayures bleues, deux flèches qu'on imagine parties d'un jouet d'enfant et fichées dans la fesse gauche, le tout devant un cuirassier qui mouille dans le port, cheminées crachant la fumée, et deux gendarmes habillés dans les costumes d'alors entraînant une femme rétive pendant que la vierge tient le bébé Cadum sur ses genoux, une poire de klaxon automobile dans la main gauche ! Au même moment, en premier plan, une cohorte de rats et de puces aussi grosses qu'eux se dirige vers le quai...

Irrespectueux avec les classiques, Courmes l'est également avec les icônes de son époque, en l'occurrence celles de la publicité: le fameux bébé Cadum, plusieurs fois sur les genoux d'une Marie modernisée pour les besoins de la cause; le bibendum Michelin, transformé en vecteur d'Annonciation, mettant la gomme pour visiter la mère de Dieu pas encore vierge engrossée, mais très jolie jeune fille aux cuisses avenantes, jarretelles et bas excitants, dentelles affriolantes, corsage ouvert, décolleté à faire pâlir plus d'un Joseph. Titre de cette œuvre conçue en 1968 ? *La pneumatique salutation angélique...* Ailleurs une boîte de fromage, un dentifrice Colgate, un Chocolat Meunier ou une marque de champagne complètent l'inventaire.

Même manque de respect dans la confusion des genres : habituellement la scène antique est toujours peinte comme si elle était saisie dans le moment ancien reconstitué. Courmes, pour sa part, reconstruit l'époque et la perturbe avec des citations modernes. Anachronismes du parasitage moderne dans l'antique - ou l'inverse ! Qu'on imagine un lampadaire ou un téléphone dans une scène mythologique d'Ingres et l'on a une impression de l'effet produit.

Soit : un *Persée en hélicoptère* (1945); une sphinge vert électrique sur une balançoire ; une autre en compagnie d'un verre soufflé de laboratoire moderne ; un Enfant Jésus dont le père, en costume et gilet XIX^e arbore une chaîne de montre à gousset; des Tritons dans le canal Saint-Martin avec maillots rayés du marin d'eau douce; un Christ dans un paysage de pommiers et de vaches généreuses; un Œdipe dans une voiture tricycle de handicapé moteur; Andromède et son partenaire affublé d'un sac à dos et d'un casque de l'armée française; une Vierge avec un parapluie, en costume des années trente, un sac à main posé à terre. Elle présente sa progéniture à côté d'un robinet d'une technologie probablement peu contemporaine de l'événement évangélique....

Irrespect également dans le traitement des anatomies. Déconstruction des physiologies, jeu avec les canons de la beauté et de la figuration aussi... Le pied se trouve souvent grossi à l'excès : une fois lorsque le Christ l'embrasse avec vénération - dans *Jalousie* - une autre en présence du même Jésus - *L'Apôtre face au pédiluve* (1967) -, dans les deux cas, la scène a lieu avec un cul-de-jatte en témoin. Ailleurs, un saint Antoine en présence de sa tentation - une femme qui tricote, jupe relevée, haut de la cuisse visible avec bas et jarretelles - apparaît ridiculement petit.

Une autre fois, le nez d'un gendarme ou celui d'un peintre et de son modèle devenus phallus pointus et en érection renvoient à la disparition de la ligne nez-front dans le dessein égyptien, dirons-nous, de créer un visage aux angles saillants chez des personnages nus dont le visage s'inscrit dans une géométrie anguleuse absolument extravagante. Le tout sous le regard d'une petite fille représentée, elle, d'une manière hyperréaliste...

Cette liberté prise avec l'anatomie fait sens. A l'évidence - le jeu est tellement écrit qu'il en paraît trop clair... - le phallus intéresse Alfred Courmes. Ces nez en trompette pointue, en appendice saillant, en biseau architecturé, en postiche rubescent, en cap scrofuleux, en érection ascensionnelle ou en détumescence avérée renvoient - Freud et Fliess témoignent... - à la question phallique. Complexe de Cyrano, complexe de Pinocchio! Dans les deux cas, le peintre darde, pointe, vise, montre la direction d'une cible - un objet par ailleurs récurrent dans sa peinture.

Ce tropisme phallique se double d'un discrédit des femmes dans leur traitement plastique : femme objet, vêtue de manière affriolante, icône publicitaire dévêtue ou dans un frou-frou de dentelles ; femme énorme, montrée de dos, grasse, adipeuse, les fesses avachies par une vieille et lourde cellulite ; femme sirène, mutilée, transformée en oiseau à gros seins, sans bras pour étreindre, sans sexe non plus, ou en poisson aux hanches exagérément larges; femme sphinge au corps de chienne, pelage noir et griffes rouges comme des becs d'oiseaux carnassiers. Soit : la Vierge, la Mère, la Séductrice, autant de figures de la castration.

Dame journaliste bousculée par un personnage comique. *Heureusement elle réussit à les lui écraser* (1971) révèle, me semble-t-il, un peu du mystère Courmes en matière de sexualité. Vingt années s'écoulaient entre la lecture d'un fait divers dans la presse et l'achèvement de cette toile qui le transfigure. On y voit une femme à terre dans une posture de lutte avec un homme vêtu à l'antique : la femme avec bas et chaussures à talons, l'homme avec de larges mains masculines qui cherchent à étrangler la femme.

Mais on peut aussi remarquer le visage hommase de la femme, son absence de poitrine, son aspect massif et, surtout, une culotte bouffante à dentelle dont un pli savamment peint n'empêche pas de supposer la naissance d'un sexe d'homme turgescents. Pendant ce temps, le mâle arbore des rubans, vert et rouge aux chevilles, rose au bras et, sous la cuirasse qui couvre imparfaitement ses fesses nues, on aperçoit les tissus flaccides et poilus d'un sexe dont rien ne permet de conclure vraiment qu'il appartient au genre masculin... Ambiguïté des sexes, féminité des hommes, masculinité des femmes, au-delà de l'anecdote relevée dans un journal, ce combat de transsexuels potentiels paraît emblématique de ce qui travaille Courmes.

Une autre toile permet d'inférer un goût de Courmes pour l'homosexualité : *Non Thésée ne tue pas le Minotaure* (1980) dit le titre de la toile. Un genre de phylactère en haut à droite précise : «Non Thésée ne tue pas le taureau champion il abandonne Ariane sa pelote et son labyrinthe Thésée emmène Minotaure » (*sic*). Thésée part avec le Minotaure dont le sexe en érection et coudé (!) dans la direction du postérieur du fils d'Egée ne laisse aucun doute sur les projets immédiats des deux protagonistes. Le Minotaure, fort, médaillé, haltérophile, culturiste suit Thésée. Enceinte de Thésée - probablement -, Ariane reste seule en compagnie d'une vache laitière...

Enfin, les toiles qui citent saint Sébastien, de dos, de face, en ex-voto, à l'écluse Saint-Martin, mettent en scène ici l'ondinisme avec une eau giclant de l'écluse et renvoyant au sang qui coule des plaies, là le masochisme d'un martyr radieux, serein dans la douleur, ailleurs le goût des liens avec corde au poignet et attachement du saint auréolé à une colonne de marbre. Sébastien apparaît toujours dévêtu du bas, couvert par un béret de marin avec son pompon rouge et, dans deux cas, il porte un maillot rayé bleu de marin. Un rappel utile, la profession du père : officier de marine...

Pour conclure sur le mouvement qui porte Courmes à peindre en homosexuel - même si sa vie se déroule dans le confort bourgeois d'une famille classique... -, relevons également un nombre important d'anus peints dans son oeuvre : jamais celui d'un homme ou aucune femme, mais, à profusion, dans

le détail d'une fleur carnivore, ourlée, gonflée de sucs, celui d'un cheval, des sphinges, d'un triton, de sirènes. Autant d'occasions de mettre en scène ce bouton rouge, rose, gris-vert, blanc. Sans parler de celui, entr'aperçu, deviné, du personnage comique, renversé par la journaliste, perdu dans le brun du système pileux prestement entrevu...

Ce goût des hommes, de leurs corps, de leurs attributs virils se double d'un mauvais traitement plastique des femmes, on l'a vu, mais aussi ontologique. Ainsi une étrange toile de 1925 - *L'Etrangleur* - montre un garçon, mégot au coin de la bouche, impassible, semblant accomplir un devoir venu de très loin, une nécessité très ancienne, en train d'étrangler une vieille femme - une mère et un fils possibles ? Rien n'interdit cette version...

Et puis - soyons lacanien, une fois n'est pas coutume ! -, examinons cette autre peinture intitulée *Non, non... et non, elle ne tolérera jamais qu'il fasse l'aéroplane* (1964) - de l'aéroplane, affirment souvent fautivement des reproductions mal légendées. Quatre grosses femmes clonées, une sur deux la jupe relevée sur un postérieur énorme et monstrueux, de dos, les deux fesses cachées tiennent un panneau de sens interdit dans le dos, les quatre arborent une arme dans la main droite, toutes font face à une immense cible sur fond de canal Saint-Martin. Elles ont tiré - le canon est en direction du ciel -, Icare tombe, touché, et se noie dans le canal : redoublée quatre fois, la volonté de la femme castratrice triomphe, l'homme ne peut s'envoyer en l'air sans le payer d'une mise à mort par la mégère au carré...

Une anecdote, pour finir. Elle est rapportée par l'artiste. Le même qui se dit « peintre sur les bords », raconte que son père, le fameux officier de marine, lui disait souvent quand il était enfant : « Tu es lourd, Alfred, tu es lourd ! » Ledit Alfred confesse avoir consenti à l'oukase du père. Car la seule possibilité pour un enfant de se créer libre en pareil cas consiste à reprendre à son compte ce qu'on lui signifie : faire de nécessité vertu, devenir ce que l'adulte lui dit qu'il est afin de ne pas mourir de son vivant, ni traîner avec lui un cadavre pendant des années en attendant le trépas. De cet aveu découle le désir d'être lourd repris à son compte, manifestation suprême de la liberté d'un homme devenu artiste pour vivre avec ce destin. Que le père mérite la crucifixion, on n'en doute à aucun moment. Que le silence de la mère compte comme un aveu de complicité avec le mari et conduise à la gestation d'un monde de Harpies, de Sirènes et de Sphinges, on imagine mieux pourquoi et comment. Qu'Alfred Courmes mérite tendresse pour n'avoir rien trouvé dans ces conditions à respecter autour de lui fors l'irrespect, voilà matière à réflexion... Ou à peinture.

TOUTE LA PROSE DU MONDE EN MOUVEMENT

Les philosophes et les intellectuels du xx^e siècle n'aiment guère la misère. Du moins la misère sale, celle des pauvres, des sans-grade, sans-logis et sans-nom. Celle qui sent mauvais, qu'on ne montre pas, jamais représentée, celle avec laquelle il est difficile, voire impossible de faire des effets de manches et de rhétorique, trop inconvenante et décalée. Les mauvaises odeurs du clochard, la puanteur du patron pécheur collant de glaires poissonneuses, la crasse du mineur de fond, les taches d'excréments des paysans qui vivent avec leurs vaches, leurs moutons, comment scénographier tout cela et obtenir le meilleur effet ?

Les gendelettres préfèrent la misère propre, celle avec laquelle on construit les déclamations et les positions de principe. Dans ces cas-là, on écrit sur le marbre, pour l'éternité, en contemporain de Démosthène, évidemment... Misère des Peuples, des Races, des Nations, des Etats, misère des Civilisations, autant d'idoles à majuscules devant lesquelles la corporation aime prendre la pose. Un marin breton, un serrurier du Rouergue, une crocheteuse vendéenne ne tiennent pas la route devant la misère médiatique, exotique et rentable...

Jean Malaurie, lui, se coltine la misère sale et son activité éditoriale suppose une réelle philosophie de la misère. Sa collection « Terre Humaine le montre à l'envi depuis cinq décennies. Ni dans l'exhibition, ni dans la compassion, pas pour dénoncer ou faire fortune littéraire, aucunement pour occuper un créneau dans le monde des lettres, mais pour témoigner, raconter, montrer. En spinoziste que n'intéressent ni les larmes de Démocrite, ni le rire d'Héraclite, cet éditeur rebelle porte à la connaissance du plus grand nombre la vie sans éclat des antihéros pour donnervox aux silencieux, aux taiseux, pour placer sous les feux de la rampe ceux qui sans lui meurent sans jamais quitter l'obscurité d'une vie de labeur.

Ils paraissent sans histoire ? Eh bien voilà leur richesse, car ils portent le poids de tous ceux qui, comme eux, travaillent en se taisant, font silencieusement leur métier modeste en ne revendiquant jamais, sans récriminer. Par leur singularité anonyme, ils deviennent des archétypes, des universaux : le Pêcheur, le Paysan, le Marin, le Serrurier, le Mineur. Mais aussi, au-delà des misères professionnelles, les misères du Prisonnier, du Clochard ou du Bigouden. A moins qu'il ne s'agisse de celles du Tamoul, du Lapon et du Bédouin... La vie de chacun d'entre eux se déroule semblable à celle des siens depuis des générations. Voilà en quoi elle intéresse l'historien, l'ethnologue, le penseur, car dans ces existences mortelles de passants ordinaires et anonymes s'incarne l'éternité d'une Figure.

Que faisaient les intellectuels et les philosophes pendant que Jean Malaurie donnait la parole à ces gens sans nom? Où étaient-ils dans cette seconde moitié du XX^e siècle? Quelles tables partageaient-ils ? Qu'apprenaient-ils du monde ? En fait, deux figures emblématiques témoignent des comportements possibles et pensables dans ces années d'après guerre : Sartre et Aron. Le premier partage le repas des grands, pourvu qu'ils soient de gauche ; le second de même, mais seulement s'ils sont de droite. Aucun ne s'assied à la table des figures sans visages. Temps perdu, inutile pour la biographie d'eux dont ils

rêvent... Savent-ils même qu'existent ces damnés, ces maudits, ces victimes sans relief enfouies dans l'Histoire ?

A côté de ce petit monde, en marge, Jean Malaurie donne de la voix d'une manière singulière car il invente - avant que Bourdieu donne un nom à cette créature - un intellectuel collectif. Quid de cet étrange animal? Cet oxymore de première classe dans une culture où l'intellectuel qualifie avant tout un individu, une individualité, voire un individualiste... Souvent même quand il prétend travailler en commun, l'intellectuel se sert des épaules de son comparse pour tâcher de paraître plus grand. Signer à deux noms un livre qu'on imagine rehaussé par cet artifice pitoyable n'a rien à voir avec le fonctionnement de cette machine de guerre intellectuelle...

La collection « Terre Humaine » créée par Jean Malaurie nomme cet intellectuel collectif : depuis le début, avec de grands morts - Victor Segalen, Emile Zola - et de vrais vifs - Jacques Lacarrière, Claude Lucas, Patrick Declerck -, des noms prestigieux - Claude Lévi-Strauss, René Dumont, Pierre Clastres -, mais aussi d'obscurs anonymes, à l'aide de plumes alertes, aguerries, ou aidées par de plus vaillants qu'eux dans l'art de construire un ouvrage - Adélaïde Blasquez aux côtés de Gaston Lucas -, un grand livre se construit. Un grand et même livre mallarméen dans lequel le monde entre entièrement, car tout le monde, toute la prose du monde trouve une place dans ce monument de papier.

Habituellement, chaque auteur aspire à l'œuvre complète. Bienheureux ceux qui peuvent, entre leur premier titre et le dernier savourer le bonheur d'une cohérence et du jeu contrapuntique entre une publication et une autre. Tel ouvrage précise l'antérieur sans le détruire ni l'invalider, telle parution ne rend pas caduc un précédent livre : voilà matière à jubilations - inconnues par tant de gens du métier. Le travail de l'éditeur, du créateur et de l'animateur d'une collection relève des mêmes principes. Comment, le temps passant, pouvoir jeter derrière soi un coup d'œil rétrospectif sans avoir à rougir ? Voir en rosissant de plaisir?

Jean Malaurie, lui, le sait : sur l'ensemble des titres publiés sous sa houlette, aucun livre n'en contredit un autre, rien n'entame ici ce qui a été dit là. Personne ne défend une thèse dans un endroit du catalogue qu'un autre ouvrage infirme... Mieux : chaque œuvre donne l'impression de contribuer à mettre en valeur sa voisine, puis l'ensemble. A la manière d'une série musicale, les parties contribuent à l'expression de la couleur de la totalité. Un résultat obtenu par les seuls caractères trempés qui éditent parce qu'ils croient à des idées et non à des opérations financières...

Chef d'orchestre, voilà ce qui correspond le mieux à son rôle : il travaille avec chacun - longuement, très longuement... - pour donner une couleur, au livre, évidemment, mais aussi à la collection. Chaque sortie en librairie ajoute à un édifice qui se parfait au fur et à mesure. Les volumes de la collection sont les pages d'un même et unique livre. L'agrégé de philosophie qui vit la vie des Tupi Guaranis, le curé cauchois qui explique la signification du horsain, le condamné à mort américain, la musulmane nigériane, l'ethnologue handicapé physique sont divers, multiples, irréductibles dans leurs sujets, leurs façons de les traiter, leurs formations, leurs manières de rédiger, mais tous appartiennent à cette même famille qui rend un même son...

Outre cette philosophie de la misère, comment caractériser ce son Malaurie? En ajoutant la pratique d'une phénoménologie. Mais pas n'importe laquelle... Sûrement pas l'officielle, l'universitaire, l'allemande, celle qui, des pères fondateurs germains aux épigones français - Sartre ou Merleau-Ponty pour les plus anciens, d'autres parmi les modernes... - compliquent la prose du monde qu'ils obscurcissent par des couches de logorrhées compactées jusqu'à l'obtention d'un béton

incompréhensible. Pas d'écriture donnant l'impression qu'elle est traduite de l'allemand, pas de confiture de néologismes, pas d'autisme verbal, non, mais une poésie phénoménologique - voire une phénoménologie poétique. Faut-il un nom? Alors avançons celui de Gaston Bachelard...

Poétique pour l'étymologie qui renvoie à la création. Et *bachelardienne* pour les thématiques : l'eau et la terre, la rêverie et les songes, le feu et les nuages, la flamme d'une chandelle ou le grenier d'une maison, le coquillage, le nid, le tiroir, le coffre, l'armoire aussi. Les objets du monde contre les concepts, les choses en lieu et place des mots, la matière du réel en remède aux jeux intellectuels tout juste bons à produire des effets de rhétorique. Bachelard pense le monde en abordant son immanence absolue. Quand il aborde la tarte au citron, sa phénoménologie poétique restitue des parfums, des couleurs, des images, des associations - elle ne génère pas un dictionnaire de néologismes.

Jean Malaurie semble donc un fils de Bachelard, mais tout autant de Montaigne, un maître que le philosophe bourguignon n'aurait pas renié. Montaigne parce que lui aussi entend faire entrer la totalité de la prose du monde dans les trois livres de ses *Essais*. Jean Malaurie en ce qu'il se propose le même objectif avec la presque centaine d'ouvrages de sa collection. Le Bordelais entretient des cochons et des boîtes, des pères et de leurs fils, des cannibales et de son chat, tout lui fournit matière à penser. Même remarque pour le plus Inuit des penseurs contemporains dont l'œuvre de chercheur, d'auteur, mais aussi d'éditeur fait feu de tout bois - pourvu qu'on reste sur terre pour penser...

La pensée Malaurie s'exerce sur des objets qu'on retrouverait sans difficulté chez Montaigne et Bachelard : vivre dans l'igloo, manger le phoque cru, voyager jusqu'aux limites, apprendre une langue impossible, chasser la baleine, pêcher l'omble chevalier, dépecer un ours, assister à une transe chamanique, subir un froid innommable, voilà matières à autant de chapitres pour des *Essais* contemporains; appréhender la matière d'un schiste, le grain d'une pierre, les brumes d'un ciel bas, la texture d'une eau plane, le reflet d'un nuage sur la mer, l'équilibre d'un glacier, imagine-t-on prétextes plus avenants pour l'auteur des *Essais* - le mot est de Bachelard - sur l'imagination des forces, du mouvement ou de la matière ? Une phénoménologie poétique, vous dis-je, rien de tel pour se défaire de l'empire des pédants...

« Terre Humaine » propose donc une philosophie de la misère et pour la dire met en œuvre une phénoménologie poétique. Evidemment, ce monstre intellectuel a tout pour déplaire aux Universitaires infatués de science prétendument dure. D'un côté des vérités infalsifiables, des certitudes admirables obtenues comme la conclusion d'un problème d'algèbre, des assertions en partance pour l'éternité du jugement des hommes - même si tout cela passe autant que les modes; de l'autre, une posture nietzschéenne d'affirmation lyrique, de subjectivité impliquée, de méthodologie accueillante qui confère au poème, au vêtement, au silence, à l'instrument de musique et à tous les objets imaginables le statut de voie d'accès à des propositions théoriques.

Dans les années soixante-dix, à l'heure où tout le monde se gausse de structures, cherche des combinatoires irréfragables et s'appuie sur la parole d'évangile d'une série d'invariants linguistiques, au moment où la mode convoque le ban et l'arrière-ban de la sémiotique, quand la caste mondaine et parisienne s'excite sur les ruptures épistémologiques - le moins montanien de Bachelard... - afin de capturer deux ou trois gibiers conceptuels maigrichons, Jean Malaurie pose Segalen sur la table... Et d'un ethnologue sémioticien versé dans l'art du chiffre et du nombre, il fait l'auteur de *Tristes Tropiques* - et construit le nom de Claude Lévi-Strauss au-delà du cercle des spécialistes...

D'un côté Benveniste, Chomsky, les mathématiques utilisées fautivement - voir Sokal et Bricmont... - pour créditer des propos de gourou - ah! Lacan et ses nœuds borroméens! -; de l'autre *Les*

Immémoriaux réédités comme un manifeste : une bible lyrique, une méthode poétique incandescente, les affirmations d'une conscience brûlée de l'intérieur, le périple d'un voyageur rimbaldien, travaillé par le double et le bovarysme. Le palais inhabitable gavé jusqu'au grenier de concepts plus rébarbatifs les uns que les autres ou la chaumière dans laquelle on peut vivre à la manière du philosophe de Rembrandt : Kierkegaard a posé les termes de l'alternative. Malaurie a choisi : il dort dans un igloo réel, là il forge ses visions - toutes ses visions - en chaman postmoderne...

Une philosophie de la misère, une phénoménologie poétique, le grand œuvre de Malaurie - l'édition aussi bien que ses propres recherches - se placent également sous le signe d'une singulière géographie de l'être. L'être dans sa totalité. Pas l'objet parménidien, la sphère finie, close sur elle-même, sans commencement ni fin, sans entrée ni sortie, ni l'être dans sa quintessence, mais dans sa manifestation : le devenir, le passage de Montaigne. Cet être est flux, mouvement, énergie, vitalité - comme Jean Malaurie quand on passe une soirée avec lui et qu'on le découvre habité, hanté par les esprits fréquentés depuis trop longtemps pour qu'ils ne lui soient pas familiers.

Malaurie est géographe de formation, géomorphologue plus particulièrement. Parti étudier l'éclatement des roches dans le désert saharien, il agit en comparatiste hors pair et débarque sur la calotte glaciaire pour parachever son enquête. De la géologie il passe à la géographie, puis à l'histoire, ensuite arrivent la philosophie, la métaphysique, les religions, l'être enfin - l'ontologie. Du minéral au sacré il n'y a qu'un pas si l'on pense de manière immanente. Sans transcendance il faut même conclure au caractère sacré du réel. L'éditeur procède de la même manière que le chercheur : il choisit ses manuscrits dans la mesure où ils saisissent la prose du monde en mouvement, non pas dans l'éternité théologique de l'être, mais dans la géographie temporelle. Ici et maintenant.

Sa collection pratique poétiquement la géographie. Ni le lyrisme chevrotant des anciens, ni la manie prétendument scientifique de la chorématique contemporaine du structuralisme triomphant, mais une discipline revisitée, portes et fenêtres grandes ouvertes sur la prose du monde. Fin des regards par le petit bout de la lorgnette : le poème, le roman, la narration, la mélodie, la peinture, l'épopée, voilà désormais autant de voies d'accès au Divers cher à Segalen, autant de façons inédites de pratiquer une matière ancienne.

Faut-il dès lors s'étonner que dans le panthéon de cette manière nouvelle on trouve un géographe bachelardien : Gaston Roupnel ? Son *Histoire de la campagne française* montre comment les lisières des forêts, les chemins qui creusent des charpentes dans la broussaille, les trouées de lumière dans les clairières et le jeu des parcelles écrivent une géographie subtile. Penser le village à partir des sources, des vallées ou des cimes, envisager ce que l'homme fait du paysage, puis conclure à la définition de l'âme paysanne, voilà un trajet qui part de la géographie et parvient à l'être. L'être ne naît pas de rien, il procède de ce qui lui préexiste : à savoir une matière brute ouvragée par le temps. Malaurie raconte et fait raconter les modalités de cet ouvrage.

Remarquons au passage que « Terre Humaine » évite les villes, les paysages urbains et la logique des cités et mégapoles. Et tant mieux. A la manière d'un Jean-Jacques Rousseau qui effectue ses *Rêveries du promeneur solitaire* à la fin d'un monde et au seuil de l'avènement de l'ère industrielle, Jean Malaurie herborise ce qui peut l'être encore - avant inventaire et fermeture définitive : la disparition du Divers sur la planète. Il propose une géographie de l'être avant de laisser l'anatomie du cadavre aux générations suivantes... Résistance de la pulsion de vie devant le travail et le triomphe de la pulsion de mort.

L'être du désert africain ou de la forêt amazonienne, l'être du pôle Nord ou de la Chine rurale, l'être d'un nomade arabe ou d'une paysanne hongroise, l'être breton ou l'être tunisien, autant de péripéties dans des zones habitées par des hommes qui ignorent encore la soumission à un inévitable gouvernement planétaire qui menace la diversité d'un génocide annoncé. En peignant l'être, « Terre Humaine » propose un état des lieux et prend date pour que se manifeste tout de suite une résistance - à défaut d'une nostalgie plus tard.

Des marins pêcheurs embarqués sur leurs Terre-Neuvas, des pasteurs de chèvres en Thessalie, des Inuits du Groenland, des Indiens Guayakis, des Africains faméliques, d'aimables sauvages, des réciteurs de généalogies océaniques, des commissaires du peuple chinois, autant d'occasions de pratiquer des variations sur un même thème : qu'est-ce que l'homme? La question de Montaigne, avant de devenir celle d'un Kant pour classes terminales... Un jour, à cette question simple il n'existera plus de réponses complexes, multiples, mais une seule et unique, un seul mot peut-être suffira... En attendant, la prose du monde s'écrit au pluriel avec des gens qui connaissent l'art de faire un feu dans un désert de glace ou de sable, savent comment couper le corps de l'ancêtre pour bien le démembrer avant de le manger, n'ignorent rien des rites initiatiques qui permettent de passer de l'état d'enfant à celui d'adulte, maîtrisent l'art difficile d'appeler les esprits et de communiquer avec eux, mais ignorent encore - pour combien de temps ? - le goût du Coca-Cola...

De sorte que Jean Malaurie propose aussi, et enfin, une métaphysique écologique. Rien à voir avec l'écologie urbaine et ridicule des adorateurs du pot catalytique. Cette écologie dont je parle - une écologie plutôt... - suppose une réflexion sur les rapports entretenus par l'homme avec le cosmos, pas seulement la planète. Si nous n'y prenons garde, la rupture déjà presque consommée de l'homme avec ses racines, l'ignorance des mouvements virgiliens du monde, la méconnaissance des énergies et des vibrations de la nature déboucheront dans une clairière nihiliste, ravagée par un genre de feu nucléaire. Plus rien ne fera sens. Le béton, le fer et le bitume, l'hydrogène sulfuré embastilleront le corps qui ne saura plus respirer, sentir, goûter, toucher. Donc penser.

Les récits de « Terre Humaine » racontent des hommes qui appréhendent le réel avec leur corps tout entier. Trop de postmodernes vivent aujourd'hui une vie mutilée, subissent leur corps dont l'animalité sauvage et brutale reprend le dessus dans les faits divers que l'on connaît : triomphe intégral de la pulsion de mort sur la pulsion de vie. Une partie de la collection rapporte déjà dans quelques livres majeurs ce que dans le pire l'homme fait à l'homme : la guerre 14-18, les camps de la mort nazis, le communisme chinois, la destruction colonialiste des civilisations, les ravages du capitalisme libéral - la clochardisation entre autres -, autant de signes que le pire déjà tient la barre...

Aucun ouvrage publié par Jean Malaurie ne peut être dit de droite ou de gauche car, dans une perspective gaullienne, il récuse la métaphore horizontale et préfère le registre vertical : en haut, la vie, le divers, le multiple, la nature, les hommes; en bas, la mort, l'uniformité, l'un, la barbarie. « Terre Humaine » effectue depuis un demi-siècle - et quel demi-siècle ! - une critique radicale de la brutalité des temps modernes. Sans haine ni mépris, avec le seul souci de montrer pour comprendre. Toute la prose du monde, y compris la plus grinçante, converge dans cette bibliothèque, une œuvre à elle seule.

Quand Jean Malaurie partira au-delà du grand Nord, le plus tard possible, il laissera derrière lui cette entreprise sans double : ordonner le Divers fragile, fugace, menacé, en sursis, dans la rubrique unique d'un grand, d'un immense livre composé d'une poignée d'ouvrages. Ce Grand Livre fait songer à

celui de Jacques le Fataliste. Certes, ça n'est pas lui qui en a créé la matière, du moins il en a ordonné les chapitres. Démiurge, non pas Dieu ? Accordé ! Mais qui refuserait pareil statut à ce chaman égaré dans le siècle, donc visionnaire de son essence intime ?

DANS LES TRAVÉES DU THÉÂTRE VIDE

On est très sérieux quand on a dix-sept ans... Sinon quand ? A peine sorti de l'enfance, pas encore entré dans le monde adulte, héritant d'une chair virile mais trahie encore par une voix fluette de petite fille mâtinée d'ogre parfois, raide dans ses convictions, pas du tout prêt à entendre parler éthique de responsabilité, un pied dans l'univers des grands qui nous refusent, car ils nous veulent encore enfants, l'autre dans les bacs à sable où l'on maudit le monde des importants, solitaire sans inscription sociale, rêvant d'absolu, de sommets, de cimes, mais contraints à rendre ses devoirs le lendemain, dix-sept ans est l'âge où l'on sacrifierait volontiers un lustre de son existence pour passer franchement de l'autre côté...

A l'évidence, le pessimisme fournit clés en main la pensée de l'adolescent mélancolique : un corps pas fini, une vie en salle d'attente, une destination fort peu enviable - le monde des adultes qui crient, mentent, volent, pillent, trahissent, promettent et ne tiennent pas, sourient mais cachent une dague dans le dos, mordent, déchirent, tuent, violent, un monde de chiens en rage qui croupissent dans leurs excréments, sur une dalle de béton, entre des grilles, en attendant l'équarrisseur, un genre de métaphore postmoderne de la prison pascalienne...

A cet âge, j'aimais Schopenhauer et Leopardi, Rabbe et Kierkegaard - pour de mauvaises raisons : le *Traité du désespoir* sentait le soufre par son seul titre - et le *Journal d'un séducteur* donc ! -, *Le Concept de l'angoisse* me ravissait, non que je fusse sujet à l'angoisse, mais je n'aimais pas ce monde dans lequel il fallait coûte que coûte prendre sa place sous peine de mort... J'élisais tout pourvu que ce soit plombé par le noir, le sombre, la mélancolie ! J'appréciais le Pascal de la misère de l'homme sans Dieu, mais son portrait de l'homme avec Dieu me désespérait plus encore : fallait-il choisir entre le nihilisme et le christianisme - cet autre nihilisme ? Pouvait-on échapper à cet enfermement ontologique ?

A vingt ans, évidemment, Cioran faisait partie de mes lectures de chevet. Ainsi Schopenhauer existait encore, à Paris, dans le quartier du Luxembourg, et les Parisiens bien avisés pouvaient le voir dans les rues, le matin, ou la nuit, pendant ses promenades d'insomniaque ! On pouvait croiser Alphonse Rabbe aux alentours du Panthéon ! Leopardi déambulait parfois non loin de la Sorbonne !

Un adolescent de province, qui voit la capitale comme un monstre - j'y crois toujours... - envisage avec une certaine sérénité que dans ce magma de prétention et de suffisance, de mauvais coups et de piperie, une chambre de bonne accueille un penseur - pas un philosophe, non, surtout pas, disaient mes professeurs à l'Université ! Pauvres niais... - dont le cerveau nyctalope bouillonne de feu et de sang, d'enfers et de gnose, de désespoir et de tentations suicidaires...

En voilà un qui, loin des modes structuralistes, des engouements de salon pour Marx, des psittacismes lacaniens qui faisaient se pousser du col les universitaires de Caen - parmi d'autres... - parlait comme Qohélet : un familier des gouffres spécialiste du néant dans sa chair, un théoricien de l'écartèlement qui le vivait au quotidien dans son corps, un furieux de la décomposition, parce qu'il la

savait à l'œuvre dans l'épicentre même du vivant, un doué pour l'anathème, un philosophe - oui, comme Montaigne et Nietzsche - qui trempait sa plume dans la sueur froide des petits matins découverts dans l'accablement suite à une nuit sans sommeil, un penseur qui trace ses mots avec l'amertume bileuse de son sang noir, autant dire un ennemi pour les fonctionnaires de la philosophie et autres marchands de concepts appointés par l'Etat - le CNRS, etc.

A l'heure où l'on s'enquiert d'un sujet de thèse, parce que le temps passe à l'Université, qu'on s'achemine vers la sortie, et que de surcroît on n'a pas envie de s'ennuyer en travaillant, j'aisollicité Cioran. Que je n'avais sûrement pas assez lu, ou bien lu. Car, bien sûr, il m'invita à tout, à n'importe quoi, mais surtout pas à cet exercice stérile - les mots de sa lettre. Normal. Il avait raison. Et puis tailler, triturer, couper, coller, reconstruire une œuvre essentiellement aphoristique pour la contraindre dans le moule formel de l'institution, vraiment, on peut mieux faire pour rendre un hommage - ou dire qu'on aime. J'ai gardé les coupures de presse, les œuvres annotées, des éditions étrangères parues dans des langues que je ne pratiquais pas - pas difficile, je n'en pratique aucune... -, les lettres de Cioran, et suis passé à autre chose.

Je voulais réfléchir sur les implications politiques du pessimisme. Je me sentais pessimiste, je me savais viscéralement et radicalement de gauche, mais je ne voyais pas dans l'histoire des idées que le désespoir affiché aille de pair avec l'optimisme politique. Les amateurs de néant poussent rarement la cohérence jusqu'à l'athéisme social et sacrifient bien souvent à l'espoir de droite en vertu de quoi, les hommes étant ce qu'ils sont, mieux vaut un régime fort, dur, autoritaire, qui assume l'inégalité - voire la maintient ! - non pas comme une catastrophe à laquelle on peut remédier mais comme une évidence contre laquelle on ne peut rien. J'étais loin de connaître les options politiques de Cioran jadis, dans sa jeunesse, et combien ce passage fasciste de son existence - comme Blanchot... - confirmait mes intuitions.

En fait, j'ai consacré ma thèse à autre chose. Et pour mon compte j'écrivais depuis longtemps des textes sombres jusqu'à l'écœurement. Le premier s'intitulait *Permanence de l'apocalypse!* J'y enfilais les perles convenues du pessimisme, comme si presque trente siècles de tradition dans ce domaine ne me dispensaient pas d'ajouter ma pierre à l'édifice ! De l'inconvénient d'être né, bien sûr, scie musicale depuis les Anciens, à l'inéluctabilité du tombeau et des précisions sur la décomposition en passant par la certitude du pire - tyrannie du temps, vérité de l'entropie, certitude de l'éternel retour du négatif, illusion de la liberté, toute-puissance de la nécessité, prospérités du vice et malheurs de la vertu, déploiement du réel par-delà, ou plutôt, en deçà du bien et du mal, ineptie de tout espoir - tout y était...

Le manuscrit atterrit dans les mains d'un éditeur qui me renvoya à un autre, lequel, désespéré lui aussi, mais soignant son mal dans le bar des hôtels chic de Paris, me convoqua dans son quartier général, jadis lieu de retour des déportés... Affable, aimable, la conversation brillante, quelques bons mots, comme ça, au bout du gouffre, pirouettes verbales, jeu avec le monde comme si nous devons forcément rire au milieu d'un enterrement, il m'offrit son diagnostic : mon manuscrit recyclait des vieilles lunes, celles que Cioran utilisait pour son fonds de commerce, mais avec beaucoup plus de malignité que moi parce qu'il avait un style, lui, et pratiquait la politesse de l'aphorisme - à rebours de mon volume indigeste aux feuillets serrés...

Je repris ma route vers ma campagne, refusant de revoir quoi que ce soit à mon texte, content de ce rendez-vous qui - c'était du moins ma conclusion - m'invitait à écrire la suite et m'obligeait à des rendez-vous avec moi-même, bien moins coûteux - j'étais fauché, le train coûtait cher... - et plus rentables. J'avais du moins eu le loisir d'entendre cet éditeur me parler de Cioran - qu'il fréquentait - et je découvris que l'homme, affable, aimait la conversation, manger, boire, écouter de la musique, qu'il

riaient volontiers et accueillait chez lui un nombre considérable de parasites - ceux-là mêmes qui sont devenus depuis des veuves abusives, des propriétaires d'anecdotes, des légataires universels putatifs, et autres qualités ès mondaines au nom desquelles ils focalisent sur l'anecdote et dispensent de la vérité d'un écrivain : ses livres.

Tous les auteurs de manuscrits refusés par les éditeurs le savent, ou s'ils ne s'en aperçoivent pas leur entourage, lui, le sait : ces pages deviennent le calvaire des proches, des amis, de la famille pris à témoin pour confirmer l'idée qu'on a vraiment du génie, que les éditeurs sont tous pourris, nuls, ignares, incultes, aveugles, et qu'ils passent toujours à côté des auteurs essentiels! Proust lui-même à compte d'auteur, tralala, tralalère... Je fus un temps de ces acariâtres, mes proches s'en souviennent sûrement ! Après la lecture de ces pages en souffrance, une amie me demanda pourquoi je ne me suicidais pas. Elle ajoutait que Cioran, ça se lisait dans les toilettes, pasailleurs. Ce qui était court pour régler le problème de l'aphorisme, mais radical pour le devenir de ma petite personne.

Car elle avait raison : si le pire est toujours certain et qu'on n'y échappe pas, quel besoin y a-t-il à vivre encore ? Epicure le disait, suivi de près par Sénèque - qui le pille si souvent... -, on ne peut échapper à la nécessité, mais il n'y a nulle nécessité à se contraindre à la nécessité. La pièce semble trop enfumée ? On peut toujours la quitter. Sinon, on se tait, on arrête de se plaindre. La remarque fit mouche. A l'évidence, la cohérence oblige à tirer des conclusions de ce que l'on écrit, et des conclusions en relation conséquente avec son propos. Pas besoin de dénigrer le monde, mais une fois qu'on l'a conchié, qu'est-ce qui nous y rattache ? Du masochisme ? Ou une contradiction... dans l'œuvre ?

Bien sûr, malin, Cioran écrit quelque chose du genre : je ne pense pas toujours, donc je ne suis pas toujours triste. Joli sophisme, effet de rhétorique parfait, mais simonie intellectuelle. Ou alors, le pire n'existe pas dans l'absolu, mais comme une sécrétion de l'intelligence, un ridicule produit dérivé du cerveau. A quoi bon dès lors s'exciter sur ce prurit de la conscience ? Ce cogito noir mérite considération : le pessimisme de Cioran est un effet de sa pensée, donc. Dans son œuvre, pourtant, il affirme partout sa naissance viscérale, charnelle, une complexion physiologique, un tempérament physique, une propension nerveuse d'insomniaque, mais en fait, le pire découle d'une construction mentale, d'une décision de la raison pure... Une exsudation mentale à vide. Déception...

D'autant que, plus tard, je lus dans les *Cahiers* : « 28 août 1966. Retour d'Ibiza ». Mince alors ! Le pessimiste au bord du gouffre, le familier des néants, l'amateur d'apocalypse, le génie de la négativité passe ses vacances à Ibiza... Et ne s'y pend pas. Conclusion : non pas Cioran trompe son monde, il ment, mais il ne dit pas tout. Son œuvre montre seulement une partie émergée de l'iceberg sombre. Qui dissimule l'assise, la part immergée, cachée, parce que ressortissant à la vie privée.

Poseur, Cioran ? Pas vraiment. Disons qu'il ne dit pas tout... Qui peut d'ailleurs le lui reprocher ? Au nom de quoi ? L'auteurest libre de dire ce qu'il veut et le lecteur a tort de croire que tout est dit dans un livre utilisé comme un divan pour extirper de soi les songes et les hantises, les peurs et les angoisses. Une fois lâchés sur le papier, les démons laissent au penseur toute latitude pour autre chose. Ibiza par exemple...

Je comprenais dès lors ses formules sur le suicide dont l'idée, disait-il, lui a permis de passer plus d'une nuit et d'en sortir indemne. Quelle étrange assertion? L'idée du suicide suffit pour ne pas passer à l'acte ? Quelle force d'autoconservation - j'allais écrire : d'auto-conversation... Je ne me défenestre pas car y songer suffit à mon bonheur ! Tout bénéficie... Je pense au mal, le mal est; je n'y pense plus, il n'est plus; je songe au suicide ; l'idée me va, l'envie me passe. Et de continuer à vivre. Car si seule la

pensée qui effleure suffit pour éviter le pire, c'est qu'il n'est pas toujours certain et qu'on peut obvier. Comment d'ailleurs ?

Avec ce qui n'est pas dans les livres mais justifie la vie - celle de Cioran, mais aussi celle de tous les pessimistes qui ne choisissent pas la mort volontaire. A côté des ouvrages, en dehors d'eux, dans les marges, une fois descendu de la scène, dans les coulisses. Après avoir endossé les habits du Pessimiste, nul n'est tenu, dans le dîner qui suit avec les acteurs, d'être encore Alceste, Don Juan ou Hamlet. Ainsi le Misanthrope sur les planches se révèle un adorable convive, philanthrope dans le monde ; le Libertin retrouve avec bonheur sa femme, le foyer conjugal et les enfants qui dorment; le héros shakespearien prend le métro et sirote sa tisane avant de s'endormir. Eh bien le Pessimiste, le philosophe pessimiste sur la scène des livres, une fois dans les travées du théâtre vide, devient un autre homme - du moins pour ceux qui ne connaissent que ses livres. Dont j'étais, dont je suis.

C'est-à-dire? Cioran côté jardin était - disent tous ceux qui l'ont côtoyé - affable, volontiers rieur, bon buveur, mangeur conséquent, fou de musique, il aimait la conversation, la lecture bien sûr, l'écriture évidemment, les femmes et leur fréquentation, gentil il tolérait tous ceux qui voulaient pouvoir dire qu'ils en avaient été afin de décrire la fameuse chambre de bonne, les escaliers au restant du Tout-Paris resté sur le seuil. Ciorancycliste ! Marcheur, promeneur. Cioran à Ibiza contre Cioran de Rasinari... Du moins pas contre, mais en avers d'une médaille dont seul le revers apparaît publiquement. Cioran pessimiste pour les livres, le public, les autres, parce que Cioran... hédoniste !

Ce fut une révélation. Cioran publié, c'est Cioran mutilé. Les livres cachent l'homme. L'exercice de style verbal dissimule la vérité de l'être, le cogito noir procède d'un individu finalement radieux, solaire, amoureux de la vie - jusqu'à plus soif. Son pessimisme est une réaction d'amoureux déçu : la négativité le fascine, il la contemple comme un enfant incapable de défaire son regard d'un pareil spectacle sinistre car le fils du Pope aurait aimé durer toujours dans l'innocence épargnée par l'entropie. Le pessimisme est la maladie des optimistes déçus par le réel après avoir trop attendu de lui. A cause de cette erreur, ils ne savent plus même prendre ce que le monde peut donner vraiment. Ni le pire ni le meilleur, il est - comme il est, il donne ce qu'on lui arrache...

D'où l'obligation de faire avec, de composer. Le goût pour ce beau noir - celui dont parle Valéry à propos de Pascal - vaut comme un moment, pas comme une fin en soi. C'est un début, un commencement. La couleur de la lucidité. Mais elle ne suffit pas pour faire une belle peinture. Un monochrome noir? Va pour les indigents, les faussaires, les fainéants... En revanche, sur ce fond noir il s'agit de peindre des figurines hédonistes, joyeuses, solaires, riantes, gaies, enjouées. Et mettre en scène le Cioran caché, connu des seuls amis.

Le véritable pessimisme crée des obligations, il commande la liaison du geste et de la parole : Carlo Michelstaedter ou Otto Weininger. Ils pensent noir, ils disent sombre, ils écrivent en pessimistes. Certes. Mais - et surtout - l'un et l'autre se suicident à la fleur de l'âge. Quand on est encore sérieux, avant les frivolités adultes. Non loin des dix-sept ans, du moins le moins loin possible de cet âge difficile.

L'éloge du suicide chez un octogénaire est un manque de probité, une pirouette de pédant. Une invitation à ranger sa littérature dans le rayon des amusements et divertissements. Il manque de Cioran le livre qui le sauve - à mes yeux - dans lequel il aurait consigné tout ce qui lui a fait ne pas enjamber la fenêtre de sa chambre mansardée. Celui que je reconstitue tel un puzzle en le lisant, car il est dissimulé, en fragments, en morceaux dans l'œuvre complète. Ce livre qui ne fut jamais écrit est incontestablement son meilleur...

D'ENCRE ET DE PAPIER, DONC DE CHAIR ET D'OS

A l'épicentre du travail d'Ernest Pignon-Ernest se trouve la marge : marge sociale, culturelle, politique, idéologique, marge esthétique, marge idéologique aussi. Là où nombre d'artistes s'arrêtent, l'artiste commence. Quand d'autres travaillent au choix les couleurs, le dessin, le trait, les idées, les références, les concepts, les idées, lui embrasse l'ensemble de ces moyens, sans exclusive. Il veut le pigment des murs, le trait de la pierre noire, la citation mise en abyme, le message et le discours d'une vision du monde personnelle pour agencer une œuvre qui met à mal les catégories classiques : il tient de Michel-Ange pour le dessin et de Buren pour l'occupation mentale et intellectuelle des lieux sans jamais sacrifier l'un à l'autre...

Ses sujets? Les matières ignobles au sens étymologique. Celles que l'histoire de l'art retient très rarement pour lui préférer les sujets religieux, les images du pouvoir, les chromos de paysages, d'ornement ou de décoration. Ni scènes historiques, ni figures pieuses, ni topos mythologiques, mais, avec et par-delà tout cela, une manière bien personnelle de transfigurer ces sujets triviaux en occasions grandioses qui rivalisent avec les Crucifixions et les Pietàs, les portraits politiques de Princes et de Rois, voire les figurations de Prométhée ou de Vulcain...

Quels sujets donc? Le colonialisme et ses ravages, la torture et les guerres, la violence et la brutalité de la soldatesque, l'exploitation des pauvres et la misère des expulsés, le racisme au quotidien, la haine ordinaire, la xénophobie, la barbarie sous toutes ses formes, le mépris des femmes jadis avortées clandestinement, les ouvriers victimes des accidents du travail, un homosexuel assassiné dans un terrain vague, un poète communiste haï par un gouvernement fasciste. Autant de matériaux païens, de sujets immanents qui donnent lieu à des traitements classiques dans lesquels se retrouvent des crucifixions de victimes émissaires, des pietàs sud-africaines, des martyrs communards ou des militants christiques du FLN...

Ernest Pignon-Ernest est un homme fidèle, un artiste fidèle. Fidèle à ses idées, ses sujets, ses traitements, ses techniques, ses méthodes. Fidèle à ses visions du monde, ses combats et à ce que j'appelle sa mystique de gauche qui l'installe aux côtés des victimes, systématiquement, et ne le fait jamais pactiser avec les bourreaux - princes et cardinaux réels ou métaphoriques d'aujourd'hui, ces déchets de l'humanité, forts avec les faibles, faibles avec les forts. Son œuvre montre le caché, le dissimulé, le refoulé de la civilisation judéo-chrétienne, blanche, raciste, coloniale, vichyste, capitaliste, libérale. Elle exprime en même temps un tempérament : celui du résistant.

Deux des derniers moments de son travail - le Sida en Afrique du Sud et la mémoire de Maurice Audin - témoignent en ce sens : Afrique du Maghreb et Afrique noire; Afrique blanche des Arabes, des Musulmans, des Algériens, Afrique Black des Zoulous, des victimes de l'Afrikaner; le Nord et le Sud; un même continent blessé, massacré, exploité, ravagé en partie à cause d'une guerre conduite par des Français jadis et par un gouvernement blanc, soutenu naguère par les Européens pendant longtemps, si longtemps. Ernest Pignon-Ernest effectue des variations esthétiques sur son thème ontologique

récurrent : la fidélité aux innommés et innommables de l'histoire.

Fidélité algérienne d'abord. Dès 1971, lors du centenaire de la Commune, Ernest Pignon-Ernest s'engage aux côtés des Maghrébins. D'un côté, les milliers de victimes des Versaillais ; de l'autre, les Algériens assassinés par la police française - à l'époque, la plupart constituaient la police de Vichy... -, lors d'une manifestation pacifique contre la guerre d'Algérie. Préfet d'alors ? Maurice Papon. Avers et revers de la même médaille : les troupes de Thiers et celles du futur ministre de Valéry Giscard d'Estaing assassinent les mêmes victimes émissaires.

Dans les escaliers du métro Charonne où la police dite républicaine entasse des cadavres - on en retrouvera dans la Seineaussi... - Ernest Pignon-Ernest déplie, déploie, installe et colle des sérigraphies qui représentent le corps d'un communard tué par la droite. En quantité. Sur les marches du Sacré-Cœur aussi : le bâtiment prétend procéder de l'expiation des crimes de la Commune ! Dans le dévalement des escaliers, les œuvres contraignent au regard et interdisent le passage à moins de fouler l'image du corps mort. Elles affirment la solidarité avec le peuple algérien. La même amitié lie aux amis de Rossel ou de Louise Michel.

Plus tard encore Ernest Pignon-Ernest manifeste sa fidélité à l'Algérie des Algériens de l'exil : et ce avec des travaux sur l'immigration (Avignon, Calais, 1975) et les expulsions (Paris et Banlieue, 1979) qui montrent les souffrances infligées par un gouvernement soucieux d'importer une main-d'œuvre peu coûteuse, taillable et corvéable à merci, à qui l'on confie d'infâmes tâches, mal payées, ponctionnées par les impôts - car ceux à qui on refuse des droits (de vote par exemple...) on leur signifie leurs devoirs... Ernest Pignon-Ernest dénonce encore et toujours ce colonialisme qui dure et persiste sous ses formes industrielles, économiques, libérales.

Et puis le travail n'évite pas l'Algérie de la guerre dite d'Algérie. Ses figures emblématiques ? Le Front de Libération National et l'Organisation de l'Armée Secrète; la gauche et la droite; le communisme et l'extrême droite; Maurice Audin d'un côté, le général Aussaresses de l'autre; de Gaulle ailleurs. Les uns veulent l'indépendance, les autres non; et le vieil homme de Colombey, contre son électorat, rend aux Algériens leur terre, leur liberté et leur destin.

Côté rimbaldien, Maurice Audin : vingt-quatre ans, beau, jeune, intelligent, brillant. Assistant de mathématiques à la faculté d'Alger, il rédige alors les dernières pages de sa thèse - que soutiendront pour lui ses amis post mortem... Trois enfants, une carte au Parti communiste, un engagement aux côtés des Algériens qui veulent vivre sur leur terre et gouverner sans la tutelle de l'Etat français. Et l'arrivée des parachutistes dans son appartement pour une rafle. On ne le reverra jamais. Torturé, martyrisé, massacré, tué, disparu, son corps disparaît. L'armée française, le gouvernement français - François Mitterrand alors ministre de l'Intérieur... -, l'Etat français donnent la version officielle : une évasion pendant le transfert. Et cet homme ne serait jamais réapparu nulle part malgré sa liberté recouvrée ?

Ernest Pignon-Ernest a dessiné cet archange de la Résistance. Toujours de la même manière : des croquis, des dessins, des ébauches, puis une formule définitive, un devenir sérigraphique, enfin un tirage à l'échelle un sur des chutes de papier journal, pour la finesse, la fragilité, la précarité, la ductilité, la souplesse, la capacité du support à épouser les anfractuosités des murs, supports et surfaces où la feuille est collée pour dénoncer, raconter, protester. Se souvenir...

La beauté d'abord, le souvenir de Rimbaud - celui du *Dormeur du val*... -, la chemisette blanche, le

pantalon à plis, le col ouvert, main droite dans la poche, un livre dans l'autre, un regard d'aigle doux qui rentre dans l'œil de celui qui regarde. Une icône de cinéma italien, un spectre revenu des enfers, un fantôme de gauche ou un Christ païen ressuscité, réincarné, redevenu chair et os après la mort, puis revenu pour témoigner. De quoi? De la mémoire. Témoigner de ce qui a été fait au peuple algérien et à ceux qui soutenaient sa cause...

Le livre dit la science, le savoir, l'intelligence, la culture, il ramasse la civilisation. Il vaut comme ce que les philosophes nomment un analogon : une quintessence, le substitut concentré de plus que lui. Contre le livre, la baignoire, les liens, la gégène, les armes à feu... Aussaresses oppose au Livre la bêtise, la brutalité, la barbarie, la sauvagerie, l'ignorance, le meurtre. Revenu parmi les vivants, l'image de Maurice Audin témoigne pour la permanence et le souvenir : elle transforme cette absence métaphysique en présence politique définitive.

A l'échelle, en noir et blanc, Maurice Audin surgit dans un monde de couleurs. Sur les murs repeints, bien que lépreux, graffités, tavelés, il pose pour l'éternité. Devant lui, les enfants d'Alger vont, viennent, avec les uniformes d'aujourd'hui : casquettes, bonnets, capuches, survêtements, habits siglés. La photographie immortalise la scène. Avec elles, plus personne ne bouge. L'immobilité du mort revenu et celle des enfants saisis par l'opérateur contribuent à une même scène - une même Cène. Un genre de portrait de groupe avec un Christ païen, communiste, juif, irradiant sereinement, loin du cliché ou du chromo : une force venue de l'intérieur et concentrée dans le dessin.

Les sérigraphies transfigurent les lieux; les lieux transfigurent les sérigraphies. Choisie pour sa charge symbolique, la topologie donne à l'image une signification nouvelle. Audin sur son lieu d'arrestation; à l'endroit où on l'a torturé; là où il donnait ses cours de mathématique; où il habitait; dans les rues qu'il empruntait au quotidien. Chaque fois une apparition, une réincarnation après résurrection de l'icône païenne. D'encre et de papier comme on dit de chair et d'os.

D'aucuns ne supportent pas le retour de ce refoulé franco-algérien. Parfois le visage a été déchiré. Griffures sur le papier comme on lacère la peau... Quelle main humaine montre ainsi sa parenté avec les griffes de la bête ? Un musulman qui ne supporte pas la figuration et la représentation du visage ? Un Arabe qui déteste les Juifs - donc le Juif? Un islamiste qui voue le communisme - donc le communiste - aux gémonies ? Un imbécile qui ignore tout cela? Toujours est-il que certains qui se souviennent soudain, pour avoir connu l'époque, voire le personnage, parlent. Parlent et pleurent.

L'œuvre est là aussi : dans l'effet produit sur les regardeurs. Les anciens qui constatent l'enfouissement de cette période, le silence, le refoulement, donc le risque du refoulé. Ils mesurent combien l'ignorance des jeunes de leur histoire, de l'histoire de leur pays, rend aujourd'hui difficile la fabrication d'une réelle identité nationale. Ce qui laisse d'autant plus de place aux identités factices offertes comme des images pieuses ou des sucreries par les musulmans intégristes. Le retour de Maurice Audin sous forme d'icône païenne force aux débats, contraint aux échanges, oblige à penser.

Fidélité africaine, disais-je. Avec les Algériens au nord, donc. Certes. Mais aussi avec les Noirs d'Afrique du Sud. Niçois d'origine, Ernest Pignon-Ernest, sidéré par le jumelage de sa ville par Jacques Médecin - alors premier magistrat - avec Le Cap, ville phare de l'apartheid, en 1975, dessine un homme et une femme et leurs deux enfants noirs derrière un grillage, des barbelés et des clôtures. Puis il sérigraphie huit cents de ces images et les colle dans la nuit sur la promenade des Anglais, un lieu de passage obligé pour les officiels le lendemain... Dire la honte, la dénoncer.

Cinq ans plus tard, en 1980, avec Jacques Derrida et Antonio Saura, il sollicite ses amis artistes et obtient d'eux des œuvres pour le musée du premier gouvernement élu démocratiquement en Afrique du Sud. Qui pariait à cette époque pour une résolution politique de ce type ? Personne... Arman, Soulages, Lichtenberg, Rauschenberg, Boltanski et d'autres sont donc exposés depuis l'arrivée de Mandela au pouvoir... Vieille histoire, donc, entre Ernest Pignon-Ernest et l'Afrique du Sud !

Pourtant, la fin de l'apartheid officiel ne signifie pas pour les Noirs un accès à la prospérité, à la richesse, à l'éducation, à la culture, à la santé, au travail. Loin de là... De la misère, de la pauvreté, des bidonvilles, de l'exclusion, encore et toujours. Et puis le Sida qui ravage le pays mais aussi le continent tout entier. Comme les anciens de l'ANC ont lutté contre la politique raciale du gouvernement, ils ont demandé à Ernest Pignon-Ernest de les accompagner dans leur combat contre le VIH.

Malheureusement, la pensée magique fonctionne à plein dans le pays. Et à tous les degrés de la société, parfois les plus élevés : le Sida invention des Blancs, maladie qui épargne les Noirs, évitée par des évocations rituelles ou des remèdes de bonne femme... Le Sida infection pour les autres... Les médicaments ? des poisons, des boniments... Etc. Et puis le coût des traitements, le blocage des pays industrialisés - Etats-Unis en tête... - qui interdisent la commercialisation des génériques : tout augmente jour après jour la catastrophe.

Le machisme africain pèse également un poids considérable. Les hommes travaillent souvent loin de leur domicile, recourent à des prostituées infectées, refusent le préservatif, rentrent chez eux, puis contaminent leurs femmes en leur infligeant une sexualité brutale et non consentie. Lorsque leurs épouses développent la maladie, elles sont rejetées par eux, certes, mais aussi par leurs familles et toute la communauté qui - comble du comble... - stigmatise leur sexualité dissolue !

Afin de lutter en artiste, avec l'art, Ernest Pignon-Ernest détourne et utilise, puis cite une icône nationale : la photographie d'Hector Pieterson abattu par une balle de la police blanche un jour de manifestation pacifique contre l'apartheid. L'enfant gît dans les bras d'un adulte qui réactive plastiquement le geste de la Pietà. Avec cette image l'artiste en fabrique une autre : une femme entre deux âges - qui peut donc être mère, soeur, épouse, infirmière, fiancée -, porte une victime du Sida de la même manière que Marie accueille le Christ dans ses bras. Christ black, martyr noir.

Sur le même principe que les Communards, les Immigrés, les Expulsés, les Avortées, les Ouvriers devenus icônes, aux côtés de Maurice Audin le Militant, le Résistant, le Communiste, le Juif, ces idées de la raison majuscule, le Séropositif ou le Sidaïque entrent dans le panthéon de l'artiste, là où déjà évoluent le Poète Rimbaud, l'Artiste Pasolini, le Peintre Rubens, les Saints de Naples, les Musiciens d'Uzès et autres convives du banquet d'Ernest Pignon-Ernest.

Dans ce monde où les subjectivités radieuses côtoient les acteurs anonymes de l'Histoire, on pointe les héros, les génies, les gens du peuple, les modestes qui, tous, résistent au monde comme il est et comme quelques-uns le détestent : violent, brutal, sauvage. L'artiste propose un contre-monde esthétique fait de compassion, de colère, de fidélité et de fraternité. De quoi nourrir, mener et poursuivre le combat...

CONDAMNÉS À L'HEURE ESPAGNOLE...

L'humour passe mal auprès des gens qui se prétendent sérieux - mais qui, la plupart du temps, se prennent au sérieux sans l'être véritablement... Pour dire des choses graves, la plupart pensent qu'il faut gravement les exposer. De sorte qu'ils ajoutent du noir au noir, forcent le trait et rendent confus le propos initial : quelle part relève de ce qui est montré et laquelle pour la méthode ? Rabelais, Voltaire, Swift, mais avant eux Aristophane, Plaute et Térence - et Molière! le grand Molière... - dénoncent plus et mieux en riant qu'en pleurant. Permanence du rire de Démocrite contre les larmes d'Héraclite !

Ravel illustre en musique le versant humoristique, sinon ironique, drôle et léger. Il pratique avec une politesse qui n'empêche pas la profondeur. Sur le mouvement qui mène les hommes et les femmes, sur la libido partout présente, sur le jeu amoureux entre le masculin et le féminin, sur le marivaudage généralisé, certes, on peut lire Schopenhauer et la métaphysique de l'amour développée dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Mais pour une même leçon, on peut aussi écouter *Così fan tutte*... Mozart qui rit, Schopenhauer qui pleure...

En écrivant *L'Heure espagnole*, Ravel choisit moins l'*opera seria*, l'œuvre lourde, longue et interminable, le pensum musical que l'opéra bouffe, la pièce brève - moins de soixante minutes... -, l'allégresse, quelque chose qui tient sa définition de l'esprit mozartien, mais dans l'esprit d'un xx^e siècle qui ignore encore le pire. Pas de lourdes Walkyries aux seins énormes, aux hanches larges, aux crinières interminables, mais une Espagnole qu'on imagine brune, brûlante, piquante, une Carmen échappée, les cheveux défaits, du côté de Ciboure...

Pas de démonstration chez Maurice Ravel, il incarne le contraire de cette sensibilité - plutôt teutonne d'ailleurs... -, mais plutôt des allusions, une manière française de procéder qui rappelle la façon ciselée, économe et subtile des moralistes des XVII^e et XVIII^e siècles qui pratiquent l'humour et, faussement désinvoltés, pensent le sourire aux lèvres. Disons que Ravel ne musique pas le monde comme Kant mais comme La Bruyère ou Vauvenargues... *L'Heure espagnole* danse, plaisante, virevolte, joue, elle amuse et s'amuse, elle chante et parle, murmure et susurre, chuchote - à la manière d'un Feydeau qui, finalement, raconte la même chose que Racine, le stuc, les toges et les colonnes corinthiennes en moins.

L'œuvre musicale dit, sans en avoir l'air, en donnant l'impression de ne pas y toucher - mieux : en distrayant, en amusant -, que dans la banalité du quotidien se ramasse le mouvement du monde. Tranche de vie, cadrage dans le réel, fenêtre découpée dans le trivial d'un jour sans importance, *L'Heure espagnole* raconte en surface une anecdote entre un couple et les amants de la femme. En fait, l'œuvre détaille le mouvement du monde en le montrant dans son mécanisme intime. Avec une précision... d'horloger.

Ainsi, l'heure dite espagnole, c'est l'heure planétaire, cosmique, de toujours, pour toujours. En plein siècle des Lumières, le cadran des horloges comtoises de l'artisan de Tolède mesure l'écoulement de l'éternel retour, la réitération, la répétition. L'Autre? Le Même... Conception (!) et Torquemada (!) - le

Ventre et l'Inquisition, la Femme et le Prêtre, le Désir et la Loi, la Libido et l'Eglise, etc. - connaissent une histoire singulière, certes, mais, de fait, c'est celle de tout le monde ! Souvenons-nous de Ferrando et Dorabella, de Guglielmo et Fiordiligi. Sauf que chez Rave Don Alfonso n'existe pas. Ou alors sous la forme du spectateur, de l'auditeur - pourvu qu'il montre un peu de sagacité...

Un horloger scrupuleux, pointilleux, vétéilleux, à cheval sur les horaires - le moins qu'on puisse lui demander...; une femme, son épouse, excitée comme une puce, attendant l'heure venue des réglages de pendules pour son mari afin pour elle de consentir aux dérèglements sensuels; un muletier puissant, fort, un peu sot et surtout qui arrive au mauvais moment avec sa montre en panne; un poète chanteur vaguement niais; un banquier, gros, vieux, mais riche, évidemment; des horloges comtoises trop étroites pour le bedaine du marchand d'argent; rien que de très banal : nous avons tous été horloger, muletier, banquier, poète, tour à tour ou simultanément; toutes les femmes n'ont pas toujours été mariées à un spécialiste des pendules, mais, bon... Qui a échappé, échappe ou échappera à *L'Heure espagnole* ?

En fait, peu importent les détails... Laisser sa femme pour son travail pendant que d'autres attendent le moment de la besogner; se retrouver dans l'armoire en ayant cru son heure venue; entrer en compétition, bien que fort comme un conducteur de mule, avec un trousseur de vers de mirliton un peu pâlot; cesser de compter sur ses charmes à cause du temps, mais effacer son ventre par le miracle d'une liasse de billets; voilà matière à comédie de boulevard, certes, mais à tragédie aussi. La tragédie montre au public ce qu'il ne verra jamais - ou très rarement; la comédie, ce qu'il vit toujours. Mais ce sont avers et revers de la même médaille, seuls le style et le ton changent...

L'œuvre de Maurice Ravel prend prétexte de ces vérités d'évidence pour jouer avec les personnages, les situations, avec les voix, les déplacements, les quiproquos aussi, elle joue également avec les sentiments associés : la peur, la crainte, la joie, l'envie, de même avec le rire, le sourire, la moquerie, l'ironie, l'humour. Elle joue enfin avec l'Espagne, du moins avec l'idée fautive des syndicats d'initiative : habanera, fandango, moucharabiehs... - et surtout avec cette évidence de carte postale : Carmen vient bien de là-bas ! Tolède, variation sur le thème de Séville...

Loin du sérieux, aux antipodes du tragique, Maurice Ravel ne donne pas de leçon, il n'assène jamais. Pas de morale, encore moins de moraline pour le dire dans le mot de Nietzsche. Par-delà le bien et le mal, en horloger des passions humaines qui se moque de l'éternel retour du même, le musicien prend prétexte du réel pour une musique qui le transfigure, le dépasse, l'efface : légère, aérienne, subtile, délicate, évanescence, éthérée, musique d'air et d'eau, ignorante des musiques de feu et de terre, l'écriture de Ravel joue quand le monde désespère. Elle sourit ou rit pendant que certains pleurent. Elle guérit quand d'autres accablent, fatiguent et augmentent la négativité. Quelle trouvaille relevant du gai savoir cette Conception ! L'avers ludique de Carmen, sa version solaire... *L'Heure espagnole* aurait probablement ravi Nietzsche soucieux de se débarrasser des brumes germaniques grâce à un antidote confectionné avec une dose maximale de pulsion de vie...

CARPE CHRÉTIENNE, LAPIN ÉPICURIEN...

Erasme? L'Humaniste emblématique, oui, bien sûr, l'historiographie classique confirme. Mais encore? L'auteur de l'*Eloge de la folie*. Bien sûr. Mais qu'y a-t-il dans ce livre ? Un éloge de la folie, tout bêtement? Ou alors ce titre fonctionne par antiphrase? Les embarras sur son identité véritable commencent dès qu'on avance un peu. Et cet Humanisme, en quoi consiste-t-il ? Que connaît-on d'Erasme au-delà de cette réputation ?

On peut ajouter également aux images d'Epinal avec les portraits d'Holbein, Dürer ou Quentin Metsys, excusez du peu : le sage de Rotterdam emmitouflé dans des riches pelisses fourrées aux mains et au col, un couvre-chef en feutre, chaud et confortable. Le visage aigu, les angles plus vifs et osseux encore avec l'âge, l'œil vif et pétillant, le regard bien au-delà des contingences matérielles. Des livres à proximité, évidemment, une écritoire, la plume à la main, une intaille au doigt. Un corps presque absent, malgré tout, chétif, malingre, une intelligence souveraine. Autant de portraits d'âme...

Cet homme est un philosophe de haute volée, un sage incontestable, l'inventeur de l'intellectuel au sens moderne du terme; mieux : de l'intellectuel européen. A l'époque, tous attendent avec impatience la moindre ligne de lui. Les puissants sollicitent ses avis et ses conseils. Le premier à vivre de sa plume. Sa fréquentation des importants et des puissants - François I^{er}, Charles Quint, Henri VIII, Léon X, et quelques autres... - ne l'éloigne pas pour autant des petits, des sans-grade, des modestes présents dans son œuvre. Familier des Rois, des Princes et des Papes, il ne tourne pas le dos pour autant aux paysans, aux gens du commun, à l'homme ou à la femme ordinaires.

Et l'historiographie, que dit-elle de lui ? Comme d'habitude, elle se contente de recycler le propos du premier qui a parlé : l'étiquette humaniste sert à toutes les occasions. Le père de la Renaissance, le pacifiste, le chrétien militant frotté de lettres antiques, le lecteur des Evangiles et des auteurs païens, Erasme habite un genre d'antichambre de notre modernité; pédagogue hors pair, il sert de référence éducative au père d'un certain Michel de Montaigne - tout de même ; épistolier brillant, prosateur ironique, il semble un Lucien de Samosate moderne, incisif, mordant et drôle ; ami à l'image des meilleurs Romains, il dédicace à son cher Thomas More l'*Eloge de la folie*; amateur d'art très éclairé - Ockeghem le musicien, Dürer le peintre et le graveur...; mais surtout quintessence d'homme libre, Erasme brille en comète absolue.

Pour les philosophes de profession, il ne jargonne pas assez. On cherche effectivement en vain des néologismes ou des constructions fumeuses dans son œuvre complète. Quand d'aucuns à la même époque s'emberlificotent encore dans les tournures scolastiques ou s'immobilisent dans les glues de la rhétorique médiévale, il écrit un latin nerveux, direct, imagé, vif, il pense rapidement, directement, sans fioritures, dans la langue commune et banale du quotidien. Une révolution - hier comme aujourd'hui. Voilà beaucoup de défauts pour les sorbonagres et sorbonicoles de toujours...

Pour les littéraires, il ne raconte pas d'histoire, il ne fictionne pas, il n'amuse pas. Trop d'idées, trop de pensées. On réfléchit trop chez lui, l'analyse encombre la cervelle. Même punition qu'avec

Montaigne : les philosophes se tiennent la tête entre les mains, grommellent, jargonnent, examinent, jugent, puis refusent l'entrée d'Erasme à leur banquet (où l'on s'ennuie) : trop populaire, trop public, trop lu, et par d'autres que les professionnels de la profession. On dirait aujourd'hui : trop médiatique, donc démagogue...

Ainsi traverse-t-on les cinq siècles philosophiques qui nous séparent de lui sans que sa pensée soit citée, commentée, analysée par les peintures de l'histoire des idées. Pourtant elle infuse partout. Comme toujours en pareil cas, on le lit, on tait sa lecture, on le pille, on recycle ses idées, on évite scrupuleusement son nom. Et l'on passe à peu de frais pour un penseur original. Or de son vivant, tout le monde le lit et l'a lu, son œuvre fait l'objet de rééditions innombrables et d'éditions pirates. On attend ses positions : sur Luther et l'effondrement du catholicisme officiel; sur les guerres menées par les Papes - il en a connu cinq...; sur la politique européenne et de conquête des grands; sur la condamnation des nationalismes, auteurs de troubles ; sur la pauvreté et la misère des humbles en regard des richesses de l'Eglise et de ses gens. Sa voix porte haut et clair sur l'ensemble du continent européen.

Quand il meurt, que reste-t-il de sa pensée? Où est son œuvre ? A quoi se résume-t-elle ? Quels livres concentrent ses idées-forces ? Erasme ne laisse pas de doctrine. Il se moque trop des ismes pour créer une religion du concept à même de générer prosternations, genuflexions et dévotions. Sa production fragmentée va des poèmes au manuel de conversation courante en latin en passant par des collections d'Adages, le fameux *Eloge de la folie* (un genre de pochade dans son esprit à l'époque, écrite en guise de délasserment entre l'Italie et l'Angleterre...), une traduction du Nouveau Testament, des éditions critiques de presque tous les textes de la Patrologie, des lettres, beaucoup de lettres, etc.

L'historiographie traditionnelle a du mal à le classer - à le penser donc... - parce qu'il n'entre dans aucune catégorie habituellement répertoriée par l'institution : chrétien, oui, mais alors que faire de son anticléricalisme ? De son attaque des moines dont il fustige la vie dissolue ? De ses foudres lancées contre les Papes coupables d'aimer la guerre, l'argent, le luxe, le pouvoir, et tout ce qui, pour trop baigner dans le temporel, éloigne singulièrement du spirituel ? Comment comprendre sa véhémence à l'endroit des dépenses somptuaires engagées par le Pape pour construire des églises, des monastères parés de marbre ou le Vatican, un mausolée tellement païen de fait...

Philosophe ? Trop rieur, trop ironique. Il justifie le mariage des prêtres avec des arguments mis en scène dans des *Colloques*- ses chefs-d'œuvre... - où l'on mange, boit, rit sans vergogne, en ignorant le péché de gourmandise et en passant outre l'interdit séculaire de la caste philosophique et théologique sur le rire : de Démocrite à Foucault en passant par Erasme, donc, mais aussi Epicure, Montaigne, Nietzsche, Bataille, les penseurs libres ébranlent les certitudes admirables des imbéciles avec leurs éclats de rire et leur ardeur ludique à déconstruire le monde.

Pourtant, Erasme est sans conteste chrétien et philosophe. Mieux, quand il célèbre un philosophe païen, ça n'est pas Platon ni Aristote, ces parvenus devenus auxiliaires du christianisme, mais Socrate, un rieur lui aussi, et... Epicure ! D'où cette étrange alchimie : le Christ lui semble un philosophe, et pourquoi pas en effet, à quoi il ajoute Socrate, maître en sagesse ironique et en vie philosophique tout autant qu'Epicure, plus inattendu dans cette synthèse extravagante, mais extrêmement efficace. Le Crucifié, l'Ironiste et le Voluptueux... Erasme illustre en effet un authentique christianisme épicurien, inattendu dans l'historiographie, inhabituel, donc doctement négligé...

Christianisme épicurien ! Et puis quoi encore, s'esclafferont les gardiens du temple académique ! Ce clone de carpe et de lapin, cette chimère conceptuelle s'anéantit dans les termes mêmes ! Un chrétien ne

peut être épicurien, et *vice versa* ! Officiellement, oui, bien sûr. Le chrétien combat le désir, déteste les plaisirs, a jeté le discrédit sur le corps ; l'épicurien joue avec les passions, construit son plaisir avec le corps, et non contre lui, il aime la jubilation et fait de la volupté le souverain bien : ces deux-là paraissent irréconciliables...

L'Eglise officielle tient ce discours et avec elle la philosophie officielle, prompte à emboîter le pas, quand elle ne précède pas en donnant des gages de servilité... Les pourceaux d'Epicure inventés en grande partie par le stoïcisme, ce compagnon de route du christianisme, procèdent d'un intérêt idéologique et politique évidents. Cicéron a de grands intérêts à discréditer les épicuriens vertueux et à les faire passer pour des débauchés, irresponsables, vomissant pour s'empiffrer à nouveau, incapable de s'engager dans les affaires de la cité, tout entiers préoccupés par leur seul (gros) ventre.

Ainsi les Pères de l'Eglise, qui aiment les affidés du Portique, déclinent cette idée *ad nauseam* pendant des siècles : Epicure ? Un débauché, un égoïste, un bâfreur, un libertin, un individu immoral... Qui plus est un matérialiste, un atomiste moniste, presque un athée - car il croit à l'existence de dieux matériels confortablement installés dans les intermondes, mais totalement insoucieux du sort des hommes... Autant dire, un adversaire forcené des chrétiens : comment composer avec un philosophe pour lequel il n'existe que de la matière, pas d'âme immatérielle, pas d'esprit immortel et qui, de surcroît, construit son éthique sur le plaisir !

Le premier à récuser cette caricature de l'épicurisme et à renverser la figure d'un Epicure immonde, c'est Lorenzo Valla (1407-1457) - un autre inconnu, et pour cause ! Il suffit de voir son rôle essentiel dans l'économie d'une pensée alternative à l'idéologie dominante pour comprendre les raisons qui justifient le silence sur cette figure majeure dans l'histoire des idées. Valla affirme en plein *Quattrocento* la compatibilité entre l'épicurisme et le christianisme. Mieux : il pense que l'un bien compris réalise l'autre. Que pour être un bon chrétien, il faut composer avec le plaisir. Dans son *De voluptate* (1431) il affirme sans ambages que la vertu ne doit pas se vouloir pour elle-même, comme le croient les stoïciens, mais parce qu'elle donne du plaisir... Et que l'ataraxie du Grec est parente de la jubilation du chrétien qui pratique les vertus théologiques : foi, espérance et charité.

Or Erasme connaît Lorenzo Valla - et très bien même. Dans sa correspondance, le premier reconnaît sa dette envers le second qui, avec *La Donation de Constantin*, établit que le document sur lequel s'appuie l'Eglise pour justifier son pouvoir temporel est un faux. Les deux hommes partagent une même passion pour le latin et la philologie comme moyen d'établir la vérité historique. L'un et l'autre optent donc pour la réflexion avant l'obéissance dogmatique. Erasme annote le Nouveau Testament de Valla, rédige deux paraphrases des *Éléances de la langue latine* du même, puis en 1522 un *Essai sur le libre arbitre* qui doit beaucoup au travail de l'Italien sur ce sujet.

Erasme sait donc qu'on peut cloner la carpe chrétienne et le lapin épicurien pour obtenir une chimère - au sens premier du mot : un être nouveau, inconnu jusqu'alors... - et viable. Marsile Ficin qu'on prend habituellement pour le parangon du platonicien (traducteur de Platon, Plotin et du Pseudo-Denys, auteur fameux d'un *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1488)) lui aussi relève de cette sensibilité chrétienne épicurienne : en 1457, il rédige un commentaire de Lucrèce brûlé par ses soins vraisemblablement pour des raisons carriéristes - l'année suivante il devient Chanoine de Florence... Pendant qu'il écrit sur Lucrèce, sa correspondance témoigne, il cite Lucrèce et Epicure avec sympathie (dans l'édition des œuvres complètes, Kristeller supprime ces pages qui contrarient la fiction habituelle d'un Ficin platonicien...). C'est également le moment - 1457 - où Ficin compose lui aussi un *De voluptate* dans lequel il examine la question du plaisir dans la philosophie antique. Le futur Chanoine - il a vingt-quatre ans... - ne fait pas d'Epicure un démon, comme habituellement chez les

chrétiens orthodoxes. Pas plus le vieil homme qui, trois ans avant sa mort, en 1497, publie *Des mystères de Jamblique* à Venise à quoi il ajoute son *De voluptate*. Quarante années plus tard, Marsile Ficin persiste et signe : chrétien et épicurien...

Sans conteste, il existe donc une tradition chrétienne et épicurienne cohérente. Elle part de Lorenzo Valla, passe par Marsile Ficin, s'incarne chez Erasme et poursuit sa route jusqu'à Gassendi, via Montaigne. Lorsque le Chanoine de Digne publie en effet son *Vie et moeurs d'Epicure* (1649) et la même année son *Système de la philosophie d'Epicure*, il illustre cette tradition. Les *Essais* eux-mêmes ne se saisissent vraiment dans leur économie profonde qu'à partir de cette option philosophique...

Le christianisme épicurien d'Erasme se manifeste clairement dans cinquante-six *Colloques* qui représentent le summum de l'art du philosophe. On y voit en effet toutes ses vertus et qualités : vitesse, rapidité, concision, efficacité, simplicité et profondeur, ironie, humour, engagement, talent pour la polémique, goût pour l'édification, perspective immanente et pragmatique, prouesses dialectiques et socratiques. Ces formes inventées par lui au départ pour apprendre le latin grâce à la théâtralisation et la scénographie de la pensée abordent les sujets les plus divers : la vie philosophique, les avantages et inconvénients comparés du mariage et de la vie monastique, le mensonge, l'éducation des enfants, l'injustice de toutes les guerres. Certains colloques sont légers, d'autres plus denses, les uns brefs, les autres longs, tel met en scène deux personnages, tel autre une presque dizaine. Dans l'un on rit, dans l'autre non, ici l'ironie cingle, là fleure un dilettantisme de bon aloi, ailleurs brille la maïeutique socratique la plus pure...

L'Epicurien (1533) met en scène Hédon - qui recherche le plaisir, l'étymologie des patronymes témoigne toujours chez Erasme - et Spudée - le stoïcien, l'homme sérieux. Pour le premier, la vie heureuse suppose le moins de tristesse et le plus de volupté possible. Le plaisir coïncide très exactement pour lui avec le souverain bien et Dieu... Le plus chrétien, c'est l'épicurien qui vise la seule satisfaction de ses désirs naturels et nécessaires, cause unique de l'ataraxie, cette absence de trouble identifiable au souverain bien.

Le comble de la félicité ? La conscience tranquille... L'homme le plus misérable ? L'impie... La Faute ? Ce qui trouble l'âme, rien d'autre. L'ataraxie chrétienne, voilà ce qu'il s'agit de réaliser : seule l'imitation de la vie du Christ débouche sur le plaisir. Le franciscain dépouillé de tout, voilà le prototype de l'épicurien réalisé : esclave de rien ni de personne, surtout pas de ses désirs, ayant renoncé à toutes les attaches fictives et aux plaisirs coûteux en sérénité - mariage, famille, argent, honneurs, richesses -, informé que l'éternel retour du désir est un problème résolu non par le consentement mais par l'arrêt du cycle grâce à une volonté déterminée, le chrétien épicurien ne s'use pas la santé, n'amointrit pas sa force et sa vigueur, ne risque pas les maladies du corps, n'accroît pas sa pauvreté, ne joue pas sa sérénité, évite la culpabilité en optant pour une vie sobre, chaste et libérée de ce qui génère douleur et souffrance.

Erasme ne sacrifie pas au dolorisme chrétien. Il ne trouve pas payante ni défendable la stratégie masochiste du christianisme paulinien. Pour quelles raisons faudrait-il haïr la chair ? Au nom de quoi faudrait-il condamner dans l'absolu, en soi, les désirs et les pulsions, les passions et les plaisirs ? Le Christ l'a-t-il demandé ? Non... Alors... Seule une arithmétique des plaisirs, un calcul des jubilatons et des peines permet une vie chrétienne utile pour déboucher sur un plaisir vrai, réel et libérateur.

L'abstinence sexuelle n'est pas nécessaire, la chasteté suffit, à savoir une sexualité mesurée avec une épouse aimée pour autre chose que pour des raisons sensuelles et sexuelles. La vie de plaisir et d'amour passe par le partage harmonieux des mêmes valeurs et non par la complicité érotique. Plus

l'amour sensuel diminue, plus l'amour véritable croît. Où l'on retrouve ce qu'à partir des derniers vers du quatrième livre du *De la nature des choses* de Lucrèce j'appelle le couple ataraxique...

Erasme consacre un autre colloque à montrer la pertinence du compagnonnage entre le Christ et Epicure : *Le Banquet religieux* (1522). Erasme aime tout particulièrement la forme et l'occasion du Banquet. Dans ses *Colloques*, il n'en propose pas moins de six. Dont un *Banquet profane* où il disserte plus en épicurien qu'en chrétien - en tout cas en philosophe insoucieux du péché de gourmandise... - sur les mérites comparés des vins blancs et rouges - Erasme adorait le bourgogne... -, du bœuf et du mouton, du bouilli et du rôti - avant Lévi-Strauss... -, du lapin, de l'oie, de la poule, du chapon, du foie gras... Il rédige aussi un *Banquet des conteurs*, un *Banquet poétique* ou encore un *Banquet sobre* - pour les tristes figures exclusivement chrétiennes probablement... -, avec eau plate et salade sans assaisonnement ou bien un *Banquet disparate* dans lequel Spudus et le génial Apicius dialoguent sur la meilleure façon de faire grande chère...

Le *Banquet religieux* propose un Jardin d'Epicure chrétien. A Athènes, le père fondateur a créé son école dans un lieu de rêve où l'on pense, réfléchit, discute, commente la pensée du Maître, certes, mais où l'on mène aussi et surtout une vie philosophique. Deux siècles plus tard, à Herculaneum, dans la Villa des Pisons, Philodème de Gadara vit lui aussi dans une réplique du Jardin : un complexe architectural et philosophique de bibliothèques, lieux de travail ou de méditation, de repos et de repas, de conversation et d'amitié dans le golfe de Naples face à une Méditerranée mythique, sous la menace du Vésuve qui pétrifie l'endroit le jour de l'éruption que l'on sait...

D'aucuns cherchent un modèle à la maison du banquet religieux : celle de Froben l'imprimeur à Bâle ? De Jean Botzheim chanoine à Constance ? Ou d'Erasme lui-même à Anderlecht ? Toutes et aucunes, car je tiens plus pour un Jardin assimilable à ce que Deleuze nomme un personnage conceptuel : un objet de papier, une créature philosophique, une trace non empirique, un jardin transcendantal. En 1522, quand Erasme pense son idée de la raison chrétienne épicurienne, le mot utopie - inventé par son ami More - a six ans....

Le jardin parle à qui sait l'entendre : tout en lui fonctionne en rébus - fleurs et peintures en trompe-l'œil, objets et agencement des bâtiments, sculptures et sujets figurés. Il s'agit de travailler à l'édification des personnes qui s'y trouvent, d'inviter à la sérénité et au plaisir *via* la pratique des vertus évangéliques et l'imitation du mode d'existence de Jésus. Certes, le jardin érasmien procède de celui d'Epicure, la référence est d'ailleurs nettement donnée par l'un des interlocuteurs du dialogue. Mais il renvoie aussi bien sûr au Jardin d'Eden - en hébreu Eden signifie délice, jouissance.

La fontaine, l'eau purificatrice, le passage d'une eau courante nettoie le jardin et le purifie; le jardin comestible permet la vie frugale et sobre, mais aussi les productions parfaites issues du lieu parfait, ou encore les économies disponibles dès lors pour exercer la charité ; le carré des simples avec les plantes médicinales témoigne du souci apporté par Erasme au corps sain, fort, vigoureux, prêt dès lors pour pratiquer les exercices philosophiques chrétiens; les panneaux avec adages, vertus et noms des plantes ; le verger comme conservatoire et raccourci des merveilles de la nature ; la volière agencée sur le même principe ; le pré vert entouré de haies de ronces - métaphores à l'envi : la vie et la chlorophylle, les épines et la déchirure...; les peintures sacrées mais aussi profanes pour édifier, certes, mais aussi pour assurer du nécessaire équilibre entre le spirituel et le temporel; l'usage édifiant de trompe-l'œil de fleurs - perfection de l'artifice, mais supériorité du modèle à proximité immédiate; l'invisibilité de l'Architecte mais sa présence partout; l'agencement très moderne des portes et fenêtres coulissantes, les volets intérieurs et extérieurs mobiles, les baies vitrées qui autorisent le jeu avec l'ombre et la lumière - variations sur les ténèbres infernales et le jour éternel des élus; la

complémentarité de la recherche intellectuelle du philosophe et de la pratique spirituelle du croyant justifiant la bibliothèque avec peu de livres, mais les bons, et la chapelle attenante ; une salle des cartes avec globes et mappemondes pour souligner la mission civilisatrice et planétaire du christianisme non par la guerre et les armes, mais par la propagation de la foi *via* la pratique des vertus évangéliques ; un hôpital dans l'ensemble du dispositif, mais à l'écart, pour recouvrer la santé avant retour au jardin : tout manifeste la perfection du lieu et l'excellence de la vie qu'il permet.

Les neuf convives - autant que les Muses... - discutent de la vie philosophique, de la sainteté de Socrate, des dépenses somptuaires de l'Eglise, de la fonction des rites et des sacrements, des mérites comparés de Paul et de Plutarque, des qualités d'un bon roi, sans se laisser abattre puisqu'à table se succèdent : vins et légumes du jardin - on ingère donc de la perfection... -, du chapon, de l'épaule de mouton premier choix - dixit Erasme... -, quatre perdrix, une coupe de fruits - pastèques, melons, figues, poires, noix, pommes -, laitue et œufs... A l'évidence, le philosophe de Rotterdam ne célèbre pas le corps chrétien mutilé avec une âme vénérable d'un côté, une chair détestable de l'autre, une partie éternelle, une autre mortelle. Le corps érasmien est un : aimé sans ostentation, considéré en ami et non en ennemi, bien loin, donc, du christianisme officiel...

Eusèbe, le maître de maison, invite ses hôtes à rester autant de temps qu'ils voudront dans le jardin. Lui sait qu'on ne vit pas dans une idée de la raison pure sans jamais se colleter au réel : il quitte l'enceinte hédoniste pour aider un malade à aborder la mort, réconcilier deux ennemis et régler un différend entre deux individus. Amour du prochain chrétien, amitié épicurienne, douceur chrétienne épicurienne : Epicure n'aurait pas renié les principes évangéliques de Jésus. Epikouros, précise Erasme, signifie d'ailleurs celui qui sauve. Deux Sauveurs, donc, valent mieux qu'un - ou aucun... Un Christ épicurien - un Epicure christique : la trouvaille philosophique vaut la peine...

Dans l'histoire de l'hédonisme, la résistance au christianisme est longtemps chrétienne. Authentiquement chrétienne. Lorsque Valla, Ficin, Erasme, Montaigne, Gassendi pensent, ils ne le font pas contre le Christ mais à partir de lui et de l'esprit des Evangiles. Et c'est au nom de l'idéal de Jésus qu'ils critiquent les excès de l'Eglise officielle, ses pratiques iniques ou ses prescriptions imbéciles : les guerres fomentées par les papes, les prêtres et les moines luxurieux, le scandale des indulgences, le paganisme du culte des reliques, des pèlerinages ou de la virginité de Marie, le ridicule de la confession auriculaire, les vœux comme propédeutique au vice - pauvreté et parasitisme, chasteté et vices contre nature, obéissance et servitude...

Erasme propose de retrouver la foi des origines, l'esprit des Evangiles, la pratique de la philosophie du Christ. S'il pointe les défauts de l'Eglise, ça n'est pas pour la condamner, mais pour la sauver et l'empêcher de sombrer. Son magistère, il ne l'exerce pas contre le Christ, mais en son nom. Il faut économiser les prêtres, les intermédiaires, laisser de côté les théologiens, aller directement au texte, lire les récits de la vie de Jésus. D'où sa traduction des Ecritures en langue vernaculaire - un scandale pour l'Eglise...

Les papes n'écoutent pas Erasme qui propose une réforme catholique du catholicisme. D'où la montée en puissance de Luther. L'Eglise passe à côté de cette magnifique occasion proposée par le christianisme épicurien : moins de pulsion de mort, plus de pulsion de vie; moins de goût pour la souffrance, la douleur et la transformation de toute existence en vallée de larmes, plus de volupté, de plaisir et de jubilation à vivre une authentique vie philosophique ; moins de guerres, de haine, de famines, de tortures, de violences, de misère, de pauvreté avec la complicité ou le silence de l'Eglise, plus de proximité avec ceux que célèbrent les Béatitudes - le petit peuple du christianisme des origines...

Erasme propose une synthèse entre sagesse païenne et sagesse chrétienne, un jardin d'Athènes en écho au jardin des Oliviers, une ataraxie grecque couplée à une espérance catholique, une volupté dans l'ascèse et une ascèse pour la volupté. Trop d'amour de la vie, et du prochain pour le christianisme officiel... Il refuse ces occasions d'humaniser la religion et de la mettre au service des hommes, et non le contraire. Avec Luther, le protestantisme prend en charge une partie de cette révolution devenue inévitable; toujours à côté de l'histoire, l'Eglise opte quant à elle pour un durcissement, d'où les folies massacruses de la Contre-Réforme. Bientôt la Saint-Barthélemy...

De manière réactive, ce christianisme épicurien négligé par l'Eglise modifie sa consistance en devenant un épéurisme chrétien - moins de christianisme et plus d'épéurisme. Voir Montaigne... Jusqu'à ce qu'il ne reste que la philosophie d'Epicure et plus rien du christianisme. Aveugle, le Vatican passe à côté d'une occasion dialectique de persister plus durablement et surtout plus humainement : en demeurant sourd aux propositions de ces philosophes singuliers, oubliés par l'histoire, le christianisme prépare les verges avec lesquelles les épéuriens plus du tout chrétiens vont bientôt le fouetter : il ne voulait pas de Lorenzo Valla ou d'Erasme ? Il aura bientôt La Mettrie le matérialiste radical, d'Holbach l'antichrétien forcené et Sade l'athée viscéral... Puis la Révolution française. Et la déchristianisation... Après, la messe est dite...

DU NUCLÉAIRE AU MOLÉCULAIRE...

Quand le maréchal Pétain assassine la République française cette sinistre année 1940, il jette à terre la devise héritée de la Révolution française - Liberté, Egalité, Fraternité - pour lui préférer une nouvelle trilogie : Travail, Famille, Patrie. Je pose qu'on reconnaît peu ou prou droite et gauche - quand elles ne se font pas passer l'une pour l'autre comme souvent depuis mai 1981.. - à leurs fidélités respectives chacune à leur conception du monde antinomique. Aujourd'hui encore...

Cette famille qu'aimait le Maréchal - qui n'appréciait comme on le sait ni les Juifs, ni les communistes, ni les homosexuels, ni les intellectuels... -, dispose d'une date de naissance et, fort heureusement, d'une date de décès. Sa généalogie est judéo-chrétienne, précisément au I^{er} siècle de l'ère commune avec Paul de Tarse - lire l'épouvantable série d'Epîtres pour s'en convaincre; en France, son enterrement est parisien, en mai 68, sur les barricades - voir pour comprendre le détail *L'Anti-Edipe* de Deleuze et Guattari.

Certes, il faut affiner : Paul n'accomplit pas tout en solitaire, il a, avec et après lui, des philosophes qui, de Tertullien à Augustin, en passant par Grégoire de Nysse et autres Pères de l'Eglise, dissertent, *ad nauseam*, sur les mérites comparés du célibat et de la chasteté, du mariage et de la virginité. Quantité de livres ont paru sur ce sujet... De même, le joli mois de mai précipite et cristallise - au sens chimique - des idées qui préexistent, par exemple dans les travaux de l'Ecole de Francfort - Adorno et Horkheimer entre autres - sur l'autorité et la Famille dans les années 1930. Mais les zones historiques de généalogie et de trépas gravitent autour de ces deux pôles : I^{er} et XX^e.

Le christianisme des origines pose l'idéal : virginité et célibat. Le renoncement au monde, donc à la chair, vaut mieux que tout. Mais il faut compter avec le réel. Non pas à cause du risque de voir disparaître la civilisation avec cette proposition d'extinction de la sexualité - une perspective plutôt fascinante pour le christianisme obsédé par la haine de soi, du corps et du monde -, mais, les hommes étant ce qu'ils sont, en regard de la probabilité que ce projet d'ascèse libidinale définitive ne génère pas d'adeptes en masse ! Juste quelques individus névrosés et les communautés construites par leurs soins sur le principe de la pulsion de mort - moines anachorètes ou cénobites.

La machine inventée par le judéo-christianisme pour parvenir à ses fins se nomme plutôt la Famille. Paul le dit : si on ne peut tenir l'idéal - abstinence totale (I,7-1) -, alors qu'on se marie - mieux vaut se marier que brûler (*Corinthiens* 1,7-9). Le mariage, c'est-à-dire la fidélité, la monogamie, le partage du même toit, la sexualité indexée sur la seule procréation. Depuis, le mariage classique, celui qui plaît au Vatican, aux conservateurs, à la droite, à Pétain, aux homophobes, s'inspire de cette logique et associe sévèrement toutes ces instances pour fabriquer une famille : une femme pour l'homme et pas deux, un homme pour la femme, pas d'homosexualité - abomination des abominations! -, un partage du quotidien dans le moindre détail, une limitation des relations sexuelles au projet d'une descendance. En dehors de tout cela, péchés de fornication, de luxure et de bestialité, d'où une damnation perpétuelle - ce qui, à certaines époques, conduit directement au bûcher.

Bon an mal an, ce modèle perdure deux millénaires. Certes, les imprécations catéchétiques de l'Eglise qui dispose du monopole éducatif, la réitération des prêches menaçants d'Enfer à chaque office, la logique de l'aveu pénitentiel en confession auriculaire, et autres rouages de la machine chrétienne, empêchent une sexualité libre en la culpabilisant. Mais la libido fraye sa route malgré tout : de Plaute à Labiche en passant par Molière, les cocus des deux sexes occupent le terrain sans discontinuer et prouvent qu'en dehors de la Famille, le corps existe aussi - voire : surtout.

Grâce à la déchristianisation, la Révolution française permet des avancées sur le terrain d'une définition laïque de la Famille : création d'une société fraternelle des deux sexes (1790), Déclaration des droits de la femme (1791), laïcisation de l'état civil et loi sur le divorce par consentement mutuel (1792), loi sur le mariage réduit au contrat civil (1793), séparation de l'Eglise et de l'Etat (1794), autant de réformes qui arrachent la Famille à la tutelle de l'Eglise. On connaît l'histoire : Thermidor, Bonaparte, l'Empire, etc. Fin de cet espoir, avènement de la révolution industrielle. La Famille retourne dans le giron de l'Eglise, elle permet aux propriétaires de marier leurs enfants, donc leurs noms, leurs fortunes et leurs capitaux.

Retour de la déchristianisation avec la révolution métaphysique de mai 68 qui avalise l'abandon de toute autorité de droit divin : fin du Patron, du Professeur, du Maître, du Contremaître, mais aussi du Père, de l'Epoux, du Chef de Famille héritant son pouvoir - relire saint Paul... - du Ciel où la puissance se concentre dans les mains d'un seul. Avènement, dès lors, de logiques égalitaires et contractuelles.

La fin du mâle biologique de droit divin et de la Famille, son territoire éthologique de prédilection, s'accompagne de révolutions moléculaires - pour le dire dans les mots de Félix Guattari, pendant que Jean-François Lyotard parle d'économie libidinale et de dispositifs pulsionnels, Gilles Deleuze de machines désirantes et de rébellion des flux, René Schérer d'attraction passionnée, Raoul Vaneigem de construction d'une vie passionnante, et le dernier Foucault du souci de soi et d'usage des plaisirs. Génie et fécondité de la Pensée 68 indispensable pour concevoir la Famille postmoderne !

Le point commun à toutes ces pensées ? La dissociation radicale de ce que Paul et le christianisme associent : sexualité, fidélité, monogamie, cohabitation et procréation. Chacun de ces domaines devient indépendant et autonome : la Famille classique explose. Naissance de sa version postmoderne caractérisée par : la pratique nomade de la sexualité, la possibilité d'agencements multisexuels, l'usage fouriériste de la passion pivotale et de la passion papillonnante (qui donnent chez Sartre et Beauvoir les amours contingentes et les amours nécessaires, vieille opposition entre un jour et toujours), la polygamie successive ou simultanée, l'agencement célibataire, et la métaphysique de la stérilité ou la maternité différée.

Le progrès éthique va de pair avec le progrès scientifique. Les deux génèrent un jour de nouvelles lois : les molécules qui permettent les pilules anticonceptionnelles deviennent, grâce à Lucien Neuwirth - gloire lui soit rendue, ainsi qu'à Simone Veil, qui ont travaillé contre leur électorat, mais pour l'Histoire -, l'occasion d'une révolution ontologique : dissocier la sexualité du déterminisme de la nature, puis l'arraisonner au volontarisme de la culture. La loi sur la contraception rend possible une sexualité ludique, joyeuse, libre, contractuelle, sans crainte de la punition d'une grossesse non désirée. Voilà pourquoi Tante Yvonne n'en voulait pas...

L'amour et la sexualité n'ont plus rien à voir avec l'engagement pour une vie, l'obligation de fonder un foyer, de se marier et d'habiter ensemble : ils deviennent les modalités d'une intersubjectivité possiblement joyeuse du corps et de l'être de l'autre. Dès lors, l'homosexualité propose une variation possible sur ce thème. Longtemps elle a signifié la sexualité pure, la pure sexualité, parce que

naturellement dissociée de la procréation. Désormais, le génie génétique et/ou la législation permettant l'adoption, rendent possible la construction culturelle d'une famille homoparentale. Le mariage hétérosexuel n'étant pas plus naturel - vous connaissez des mariages entre animaux ? - que sa modalité homosexuelle, les grincheux devront trouver d'autres raisons pour s'y opposer...

Pourquoi refuser aux homos ce qu'on autorise aux hétéros ? La possibilité d'avoir, puis d'éduquer des enfants. Car les clergés, certains psychanalystes, les monothéistes de base, une grande partie de l'électorat de droite - Lionel Jospin et quelques-uns des siens en renfort... -, les homophobes, refusent de considérer que la transgenèse permette désormais de transformer la Famille en lieu de contrats clairs et lucides où le désir, le sentiment et l'aspiration à construire des existences heureuses priment toute autre considération religieuse ou de morale infectée par la moraline.

Postmoderne, non plus nucléaire, mais moléculaire, la Famille qui s'invente et expérimente sous nos yeux - parfois maladroitement...- dispose désormais de la FIVETE, du don de sperme ou d'ovules, de mères porteuses, de maternités postménopause, de contraceptions efficaces, d'avortements médicalisés qui lui permettent de maîtriser absolument son destin. Reste à inventer la forme de vie - la nouvelle Famille - qui va avec toutes ces potentialités pour que l'intersubjectivité s'écrive moins sous le signe du religieux et du social, mais plus sur celui des seules affinités électives.

Ce véritable chantier existentiel fut jadis ouvert à la machette par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir - lire ou relire *La Cérémonie des adieux* de la seconde -, puis Jean Toussaint et Dominique Desanti - lire ou relire *La liberté nous aime encore* - dont les vies de couple furent des constructions philosophiques existentielles ! Qu'après ces explorateurs viennent le temps des expérimentateurs, le règne du tout un chacun : car le contenu de la vie n'est pas donné par une puissance tierce - la Tribu, la Communauté, la Coutume, l'Eglise, l'Etat -, mais à construire par ses soins. Avis aux amateurs, les plats ne passent qu'une fois.

LE PORTRAIT DELEUZIEN

Je suis dans l'atelier de Gérard Fromanger. Lieu de vie, d'habitation, de réflexion, de lecture et de peinture. Rien n'y trahit l'activité ébouriffée d'un Francis Bacon par exemple avec tubes écrasés, coulures, salissures partout, crasse généralisée, saleté accumulée. Tout est rangé, étiqueté, préparé, net. Courrier, catalogues, journaux en pile. Bureau au cordeau avec petites fiches classées. Les peintures sont emballées, motifs face au mur, l'ensemble correctement disposé. Une ou deux toiles en cours, accrochées au mur, mais sont-elles inachevées? Peut-être. Ou bien en attente du coup d'œil qui clôt un jour et permet de mettre un point final comme à la fin d'un livre. Voire en attente de repentirs ?

A deux, Gérard Fromanger a le charme des amis qui ronronnent. A trois, ou avec des tiers, les griffes sortent facilement des pelotes. L'humour laisse place à l'ironie, au cynisme parfois, voire à la causticité. Et, sans raison, après la pluie d'orage, retour à la paix des âmes avant rires nouveaux et sourires complices. Gérard Fromanger fut probablement chat chez Lewis Carroll et c'est probablement là, de l'autre côté du miroir, qu'il a rencontré Gilles Deleuze aux ongles de félin, au rire nietzschéen et, la chose fut écrite récemment, aux yeux jaunes...

J'ai su sa relation avec Deleuze, Guattari, Foucault, mais aussi Sartre et Prévert - autant de mes lectures nourricières... - bien après l'avoir rencontré plusieurs années en amont tonitruant, lyrique et drôle, mais aussi farcesque, joyeux, séducteur, à moins que ce ne fût sombre, ombrageux et préoccupé, ou le tout ensemble, chez un ami compositeur qui bruissait de papillonner. J'étais curieux de voir les portraits de ces philosophes dont il meparla après avoir feint (?) de me reprocher (?) avec une mimique sévère (?) d'avoir utilisé dans un de mes livres une expression de Deleuze sans en avoir précisé la source.

A quoi pouvait bien ressembler un portrait de Deleuze ? Ou de Foucault ? Surtout en nos temps où, dit-on, la peinture porte mal, et où parfois, même dans le milieu, la figuration passe pour un gros mot... Je me trouvais donc dans son atelier, découvrant ces fameuses toiles ouvertes, dépliées, offertes, chiffonnant un murmure de papier bulle qui livrait à la lumière le rire de Foucault, le sourire de Deleuze, le visage rhizomique de Guattari. Gérard Fromanger se mit à parler.

J'allais donc peut-être savoir ce que peut vouloir dire effectuer un portrait de Deleuze, mais aussi un portrait deleuzien de Deleuze, mieux : un portrait deleuzien tout court... On sait que Foucault rendant compte de *Différence et répétition* écrivit en novembre 1970 qu' « un jour peut-être le siècle sera deleuzien ». A défaut du bloc d'un siècle, je courais après le signe infime d'un temps où la philosophie française brillait de mille feux noirs et rouges, pétillants et scintillants, radicaux et soufrés. Vapeurs d'alcools forts mêlés à la térébenthine...

Avant de répondre directement à cette question - qu'est-ce qu'un portrait deleuzien ? -, commençons donc par un genre de dérive situationniste - chère au cœur de l'artiste... - et passons par deux ou trois stations utiles pour : traquer une fois encore la vérité en peinture, chercher ce que signifie *ressembler* dans l'univers de l'art, débusquer le moment où l'erreur exprime au mieux la vérité, tâcher d'établir la

généalogie du portrait, interroger pour ce faire la relation entre point et ligne, dire le rôle joué par la philosophie dans la peinture - et non l'inverse comme si souvent -, tout ceci pour escompter résoudre ainsi l'interrogation.

La chose relève désormais du lieu commun : la naissance de la photographie au XIX^e siècle contraint la peinture à révolutionner son identité, à labourer des terres nouvelles et en friche. De fait, comment continuer à peindre comme Ingres alors que Nadar réalise aussi bien, voire mieux que le peintre, un portrait de bourgeois sanglé dans ses atours ou d'une beauté nue alanguie sur destissus précieux? Mieux? Oui, si l'on élit *la fidélité* comme critère de sélection. « La photographie, elle, ne ment pas », pourraient s'esclaffer ses défenseurs ...

Voire. Car parfois l'infidélité est plus fidèle que la fidélité... En effet, ce qui ne représente pas exactement produit un écart intéressant. Ce léger décalage révèle une épiphanie toujours édifiante à interroger. Cette apparition inopinée, inattendue, pourrait bien celer et receler le mystère de ce que l'on voit. Entre le réel et sa figuration, l'écartement infime génère une erreur singulière qui n'est pas sans entretenir de relation avec ce que Cézanne nomme « la vérité en peinture » ! Dès lors, paradoxalement, la vérité en peinture se déploierait dans l'erreur de représentation, dans l'infidélité, au lieu même du décalage.

Or les peintres ont-ils jamais souhaité la représentation fidèle ? Ou représenter tout bonnement ? Leur génie se loge-t-il dans la représentation fidèle ou dans tout ce qui la déborde, même sous l'allure d'une parfaite coïncidence? Disons-le autrement : la vérité des raisins peints par Zeuxis est-elle dans la surface peinte, indépendamment de ce qu'elle dit, ou dans le fait que les oiseaux s'y trompent et, si l'on en croit la légende, viennent en picorer les grains ? Les critiques d'art sont des oiseaux, les artistes des pinceaux, seuls les oiseaux se laissent prendre au piège de l'art.

Qu'est-ce que la ressemblance ? Le moindre écart entre l'objet et sa représentation. Certes. Mais qui nous dit l'être de l'objet? Qui peut témoigner de son essence en dehors de toute représentation ? Car dire l'être en se prétendant objectif, c'est manifester une subjectivité qui assure moins de l'être de l'être que de la subjectivité du personnage qui la dit. Je suis une partie de l'être que je dis, si ce n'est sa totalité... De fait, les deux termes de la comparaison n'en forment qu'un : l'être est sa représentation, et rien d'autre. Le peintre présente donc une représentation.

Que dit-on dès lors en affirmant qu'une chose ne ressemble à rien? Une peinture par exemple... A rien de connu, rien d'habituel, rien de déjà répertorié ? Rien de beau, rien de vrai, rien de juste ? Rien de bien ressemblant ? Mais *ressemblant* à quoi donc ? Sinon à ce que nous nommons vérité d'une figuration, d'une reproduction. (Se) reproduire, c'est produire un même autre -un autre même. Dans la contrainte de cette indétermination ontologique se joue l'art de l'artiste.

Longtemps l'habileté à représenter définissait la grandeur de l'œuvre d'art, donc de l'artiste. Ah ! cette fameuse Joconde qu'on croyait voir sourire ! Ce sourire dans lequel on a tout vu - autrement dit, dans lequel on a projeté tous les phantasmes ! Cette bouche qu'on dit l'origine du mystère alors que seule la sociologie rend compte de la légende ! Cet avatar de la ressemblance comme critère total en art s'effondre avec la peinture moderne contrainte à peindre *autrement*, et non pas autre chose, les vieux objets, les corps anciens, les visages millénaires. Cet autrement signe le changement de monde.

Le nouveau monde de l'art se soucie donc plus de l'écart que de la ressemblance, de la dissemblance plus que de la coïncidence. Si la ressemblance persiste, ça n'est plus avec la réalité ou la vérité d'une

chose. Car, sauf les kantien, ces chrétiens sans eau bénite, chacun sait la vanité d'une pareille croyance depuis l'évidence *vraie* du relativisme : seuls existent les points de vue, les interprétations. Nietzsche (que j'aime) le dit en philosophe Einstein (que Gérard Fromanger aime) le répète en physicien... La vérité ? L'erreur de chacun... Le peintre dit la vérité quand il montre son erreur, la peint et l'expose.

Il peint donc l'idée. Non pas l'idée platonicienne, éthérée, intelligible, déconnectée du sensible, hors le temps et l'histoire, mais l'idée matérialiste, réaliste, sensible, incarnée et temporelle. Autrement dit, sa perception subjective, sa vision, sa façon de dévisager, puis d'envisager le visage afin de le figurer et d'en dire non pas son inexistant vérité objective, mais son appréhension personnelle et relative. Le cogito du peintre ? Je te pense, donc tu es.

Que peint-on, donc, quand on peint ? Mieux, ou plus précisément : que peint-on quand on effectue explicitement un portrait ? Représenter, figurer, que signifient ces deux opérations, ces deux mots ? Après l'abstraction - disons plutôt les abstractions -, après la disparition du sujet, la fin de la représentation, après la célébration du geste, la religion du pur chromatisme, après le règne de *l'impression*, des impressions, comment continuer dans la peinture et, plus étonnant encore, dans le portrait, la figuration du visage ? Comment, dans ce dernier demi-siècle, après le long règne d'un structuralisme élargi - qui nie la biographie et évacue l'histoire -, prendre à nouveau le pari de la biographie, de l'histoire, voire de toute biographie historique ou de toute histoire biographique qu'est toujours un portrait ? Comment donc ?

Revenons à Gérard Fromanger. Il entre dans l'histoire de l'art sous la rubrique *Figuration narrative*. Certes, je le dis souvent, la réputation cristallise toujours la somme des malentendus accumulés sur son compte... Figurer ? Et narrer en même temps ? Figurer quoi, raconter quoi ? Et comment ? L'œuvre du peintre se réduit et ne se réduit pas à cette étiquette - affaire d'oiseaux, voir plus haut...

Même si, bien sûr, au sens large du terme, ses peintures, toutes ses peintures, racontent : Paris, la Ville, la Vie, les Hommes, la Rue, l'Amitié, la Politique, autant d'idoles majuscules qui compliquent plus qu'elles ne simplifient... La vie dans la ville de Paris, l'amitié dans la rue, les rues de la ville, la rue politique, la politique de l'amitié, les hommes dans la rue, la vie des hommes, l'amitié des hommes dans la ville, la ville de l'amitié des hommes en vie, la vie des amis, les amis de Paris, la politique dans la rue, la vie de la politique, la politique de la vie, etc.

Prélevons dans toutes les toiles de Gérard Fromanger celles qui relèvent du portrait. Laissons de côté l'autoportrait, genre à part. Dans cette galerie constituée arrêtons-nous sur deux ou trois qui disent leurs sujets, certes, mais aussi et surtout leur auteur, et qui, plus loin, plus haut, racontent également leur époque. Effectuons donc une station dans le couloir qui permet l'accrochage : voir les philosophes en peinture, les voir comme d'aucuns ne les supportent pas en peinture... Comme L'École d'Athènes de Raphaël qui offre une magnifique leçon peinte d'histoire de la philosophie de l'Antiquité à la Renaissance sur une seule et même surface, Gérard Fromanger donne à voir son siècle, celui de ses amis, mais jamais dans une seule et même toile, à la manière d'un Fantin-Latour des penseurs. Or ses amis philosophes ne sont pas rien...

Avant-hier, le premier dans l'histoire, le plus ancien, leur maître à tous quoi qu'ils en disent, Jean-Paul Sartre; puis Gilles Deleuze, Félix Guattari, les deux doigts d'une même main eux aussi sur des

œuvres séparées - ou séparés sur les œuvres picturales quand les livres de philosophie les réunissent (pourquoi pas, cher Gérard, un *Deleuze et Guattari*, *Deleuze/Guattari*, tu dirais probablement Félix & Gilles, ou bien Gilles & Félix?); ensuite Michel Foucault, bonze occidental et sage dérégulé, philosophe rieur et corps glorieux... Retenons ces quatre piliers de la philosophie française que le monde a consacrés, même s'il faudrait dire aussi Toni Negri et Giorgio Agamben, puis d'autres.

Gérard Fromanger inscrit donc une partie de son travail dans la riche et souvent méconnue salle de musée que j'apprécie par-dessus tout et qui raconte la philosophie en peinture, qui peint la philosophie. Par d'autres moyens que l'illustration bête et méchante, cette peinture donne une vision philosophique de la philosophie - ce qui aurait ravi Deleuze pour qui l'habituelle façon de faire de l'histoire de la philosophie (répéter les légendes, réitérer la mythologie, rabâcher les fictions) constitue l'œdipe de la philosophie. Ou : l'histoire de la philosophie comme façon de ne pas faire de philosophie, comme certitude de ne pas philosopher. En ce sens, Gérard Fromanger est deleuzien : quand il peint des philosophes, il ne les représente pas, il figure leur pensée, au sens étymologique, il leur donne un corps, il la rend visible. Un genre de corps sans organes charnel...

Comment s'y prend-il ? Pour répondre à cette question, faisons le détour par le genre et examinons brièvement deux œuvres qui s'inscrivent dans cette perspective. Le *Portrait de Descartes* attribué à Franz Hals et *Diogène jetant son écuelle* de Poussin. Voici deux grands moments de l'histoire des idées, deux courants, deux logiques, deux mondes, deux idées peintes, deux anecdotes comme autant de voies d'accès à l'essentiel. Leçon, une fois de plus, d'un Deleuze qui, dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, donne une réelle consistance philosophique à l'anecdote.

Première anecdote : un visage sévère sur un fond sombre, costume noir fondu dans l'arrière de la toile, un col très blanc, très haut, comme un reposoir pour la tête, un écrin pour l'écrin du cerveau de Descartes, en bas de la toile, à droite, une main qui tient un chapeau, la main qui a écrit le *Discours de la méthode*. Celle aussi qui tenait bien le pommeau de l'épée, caressait volontiers les jolies filles, empoignait sans complexe l'anse des bocks de bière, et tenait le scalpel dans les arrière-boutiques des boucheries où il effectue les dissections utiles au *Traité de l'homme*. Il regarde bien en face le regardeur au point que le sujet est parfois moins lui que nous qui l'envisageons.

Où est l'anecdote ? La réduction de la toile à ce visage et la réduction de ce visage à la pureté du *cogito*. Le peintre peint le *cogito*. Descartes peint ici pense, Descartes ici peint est; parce qu'il pense il est; puis, parce qu'il est, il pense. Ce que raconte l'œuvre résume les livres eux-mêmes réduits à la quintessence - du moins ce qui passe pour tel aux yeux de la postérité qui, elle aussi, elle surtout, est une légende. Le portrait donne ses traits et sa couleur à la légende. Hals dit l'individu naissant et né dans l'Europe marchande. Il figure aussi l'avenir du sujet séparé, autonome. Il peint enfin, pour toujours, la *personne* dont l'étymologie rappelle aux étourdis le masque de théâtre qui dit le visage comme vérité du rôle que chacun joue. Là encore, vérité de la fiction, d'où fiction de toute vérité.

Deuxième anecdote : *Diogène jetant son écuelle* par Nicolas Poussin. Le philosophe cynique, antithèse de Platon et des platoniciens de l'époque et de toujours, pratique une ascèse radicale. Il s'est dépouillé de tout ce qui lui semble inutile et accessoire pour mener une vie philosophique. Restent : un manteau pour le protéger du froid l'hiver, du chaud l'été, de la pudeur en tout temps, un bâton pour écarter les fâcheux, si nombreux, une besace et, dedans, une écuelle pour boire aux points d'eau.

Le philosophe voit un jour un enfant utiliser ses mains pour éteindre sa soif à genoux près d'une fontaine. Leçon radicale : il se sépare de son écuelle reléguée illico au rang des accessoires, des objets encombrants, au même titre qu'une femme et des enfants, les honneurs et les richesses, la gloire

et la réputation. L'ensemble se joue dans une nature toute-puissante, Poussin raconte la petite histoire dans une grande nature, envahissante, très peu grecque et bien plutôt normande par l'abondance d'herbe et de forêt. Autre leçon : la nature est tout, nous n'en sommes qu'un fragment, prenons des leçons sur elle. Les enfants, comme les animaux, restés si proches d'elle, nous indiquent la voie à suivre.

Dans les deux cas, le peintre philosophe. Non pas avec des mots, des idées, ni avec des concepts, mais avec des images, des figurations, des mises en scène, des théâtralisations, des anecdotes. Car le philosophe déborde le petit monde de la philosophie institutionnelle jaloux de ses prérogatives policières qui supposent la discipline amarrée au dictionnaire de néologismes, la passion des publicitaires... Philosopher en portraiturant, faire le portrait de la philosophie en réalisant accessoirement le portrait de l'un des philosophes, ou d'une scène où se joue la philosophie - Gérard Fromanger peint une toile intitulée *Le désir est partout*, fait-on peinture plus... spinoziste (donc deleuzienne..) ! - voilà le propos.

Retour à Gérard Fromanger que nous n'avons pas quitté puisqu'il hante la galerie des peintures philosophiques aux côtés du Raphaël que nous savons, du Rubens d'Héraclite qui pleure et de Démocrite qui rit, un classique du genre - voir aussi Jordaens, Vélasquez, Rembrandt -, du David des dernières heures du Socrate, de notre fameux Descartes, de l'Erasmus d'Holbein, du Diderot de Van Loo, ou d'autres tableaux représentant le suicide de Sénèque, la mort de Montaigne ou un portrait de Rousseau en Arménien... Edifications existentielles à chaque fois.

Gérard Fromanger peint des philosophes majeurs du XX^e siècle et ce sont ses amis. Laissons Sartre de côté parce que l'artiste n'a pas compté dans l'élaboration de l'œuvre du philosophe au contraire de Deleuze et Guattari. En effet, les deux auteurs de *Mille plateaux* revendiquèrent de nombreux coauteurs à cette œuvre polymorphe. (Triste aujourd'hui que ce maître ouvrage du siècle dernier passe pour un livre du seul Deleuze aux yeux de beaucoup - y compris de professionnels !). Et parmi la pléiade de cosignataires potentiels, Gérard Fromanger.

L'écriture de ce livre fut à quatre mains comme le raconte Deleuze dans des entretiens contemporains de la parution, mais aussi dans de belles pages de *Qu'est-ce que la philosophie?* : la forgerie furieuse de concepts et de néologismes, la truculence verbale et l'inventivité tous azimuts, la pétulance mentale pour Guattari, l'écriture ordonnée et l'enchaînement, les raisonnements et les architectures pour Deleuze, la vitalité de Dionysos et le goût de la forme d'Apollon réunis dans un même couple qui se vouvoyait. Mais cette œuvre protéiforme fut plus qu'à quatre mains. A dix, cent, mille. Dont celle de Gérard Fromanger.

Des séances de travail précédaient l'écriture. Paroles échangées, dérives, liaisons et déliaisons intellectuelles, forages, furetages, fouissages, idées brassées, l'ensemble produisant un immense capharnaüm qui donnait un jour naissance à un plateau, un bout, un morceau, un fragment de plateau, un avant-plateau, un après-plateau. L'artiste assistait à ces séances. Où y a-t-il trace de lui ? Quand et comment ? Sous quelle forme ? Peu importe le lieu de la trace, la preuve de la trace, elle a historiquement eu lieu. Fromanger connaissait donc la mécanique Deleuze Guattari de l'intérieur.

Quand, donc, il peint *Félix et Gilles* - ce sont les titres, comme *Jean-Paul* pour Sartre, *Michel* pour Foucault et *Jacques* pour Prévert -, il peint moins des identités d'état civil que des créateurs d'univers philosophiques détachés et liés à leurs mondes comme leurs démiurges. Avec ces portraits d'individus, il peint d'abord et surtout un fragment de *Mille plateaux*, il est lui-même un fragment de *Mille plateaux*. Autoportrait, autoportrait aux portraits...

Avec ces toiles, Gérard Fromanger peint aussi le *deleuzisme*, cette immense cartographie sauvage dans laquelle se meuvent des monades activées en tourbillons libres, des nomades amoureux de voies lactées, des énergies liées par des flux, des figures d'une même famille que caractérise le partage d'une même langue, pour ceux qui parlent ou écrivent, d'un même sourire pour ceux qui se taisent et peignent... Le Verbe des uns, le Rire des autres, nouvelles légendes pour de nouvelles peintures.

Ce rire anime Gérard Fromanger qui raconte superbement les histoires. Pas seulement les histoires de tables et d'alcôves, de militantisme et d'écriture, les petites et les grandes histoires de ses amis philosophes, ou des autres, le dernier médecin d'un président de la république, l'autre Gérard - Depardieu, son ami échappé du *Quart Livre...* -, mais aussi celles qui agissent comme le fil d'Ariane utile pour se mouvoir dans le labyrinthe de sa peinture. Dans ses narrations figurées, il y a un dîner avec Gilles Deleuze et sa famille, le philosophe est endimanché, il déchire un gros chèque ; il y a Michel Foucault, s'époumonant devant les murs d'une prison et souhaitant « bonne année » au mégaphone à des prisonniers un soir de réveillon; il y a Félix Guattari racontant son entrée dans un hiver qui le congèlera bientôt et lui mangera le cœur ; il y a Prévert et un camion de pompier, qui passe pendant leur déjeuner, camion qui va éteindre l'incendie d'un atelier d'artiste... celui de Gérard; il y a Sartre attablé au café, devant sa bière, devenue par la magie phénoménologique de *L'Etre et le néant* et la grâce du petit grand homme un objet philosophique définitif; et il y a des rires, des exclamations, des musiques - celles de Gérard Fromanger.

Qui raconte par exemple l'étymologie de portrait.. On dirait une farce, c'est en fait vérifiable chez Littré : *portrait* et *traire* sont parents... *Portraire* se conjugue comme *traire*... Sauf qu'on *trait* de moins en moins, politique agricole commune oblige, pendant qu'on *portraire* autrement. Car désormais, on *portraiture*... Au Moyen Âge, *portraire* signifie, dicit Littré : « faire la représentation, tirer la ressemblance, à l'aide de quelqu'un des arts du dessin ». Le portrait procède d'un « tirer en avant », donc d'un tirer au trait. Dessiner donc.

Mais d'où tire-t-on le trait? Gérard Fromanger, les yeux grands ouverts, le doigt en l'air, Zeus dans son atelier, interroge avec une onomatopée répétée, et assène :

« Il n'y a pas de ligne dans la nature. »

Je rétorque :

« Et la ligne d'horizon sur la mer ? Ou bien celle d'une montagne dessinée sur l'éther un jour de froid qui épure les lignes, justement? »

« Non non, ce ne sont pas des lignes... »

« Quoi alors? Des effets de jonctions de couleurs peut-être, des illusions d'optique consécutives aux juxtapositions chromatiques ? »

« Non, il n'y a pas de ligne dans la nature. »

Alors?

Alors la ligne est une invention des hommes, le dessin une affaire *d'Homo sapiens*. Et la ligne ? La ligne, c'est d'abord la potentialité du dépliage contenue dans un point. Le point ramasse toutes les lignes virtuelles. Dans le silence du point qu'on n'écoute pas mouronnent toutes les lignes à venir. Le point ? Un genre de moteur qui tourne au ralenti, dans le silence, du moins dans un bruit seulement audible par l'oreille affinée de l'artiste. Le point ? De pures potentialités de lignes. La ligne ? Une pure

collection de points.

L'artiste transforme ces potentialités en réalités. D'abord sur le mode aléatoire, puis sur le mode volontaire, à parts inégales et souvent indistinctes. Car, soyons prudents, il entre une part d'aléatoire dans la constitution du volontaire, et *vice versa*. L'inconscient et le conscient ne se séparent pas sur le principe de l'huile et de l'eau. Les deux diffusent, s'infusent et se nourrissent, parfois se détruisent, de temps en temps se constituent. Mais gardons cette opposition, elle facilite la démonstration.

Donc, l'aléatoire : le trait part, sans raison, pour partir, car il le faut bien; rien ne motive apparemment ce début qui va bientôt devenir le passé d'un processus qui avance; l'avant du trait génère son pendant qui induit l'après; pourquoi? on ne sait; le point se déplie, se déploie, le trait naît, est, avance, la ligne court, lente et longue, courte et brisée, puis lente et brisée, courte et longue; rythmes dépourvus de sens visible; jeu de l'art; travail de l'inconscient du corps d'ombre. Sous ce désordre, un ordre caché et qui le demeurera.

Puis le volontaire : un sujet, un portrait, un tracé précis, une route tenue dans les limites; un geste maîtrisé, un muscle tendu pour conduire un arc dans l'idée qu'on avait de lui, avant lui, d'une courbe ou d'une droite ; un *rendu*, dit-on - on rend quoi ? à qui? et comment? -; une couleur, chaude ou froide; un ordre d'apparition chromatique; l'organisation de l'occupation de l'espace sur la toile ; un sens à produire ; un métier, des ficelles d'artisan qui aident l'artiste; la résolution artiste qui transcende l'artisan . Sous cet ordre, un désordre visible et qui se cachera.

Gérard Fromanger résout les contradictions et pulvérise les vieilles apories : la peinture impossible depuis la photographie ? Sûrement pas... La peinture à nouveau possible *avec* la photographie. Pas en ennemie, mais en amie. Pas en adversaire, mais en complice asservie. L'artiste se sert de la photographie pour *sa* peinture. Pour *la* peinture. Et depuis toujours : les silhouettes, les ombres, les corps et, reprenons, Paris, la vie, les hommes, la rue, l'amitié, la politique, on connaît maintenant cette grammaire des objets, tout cela entre dessiné par la photographie - l'écriture de la lumière dit l'étymologie... -, et *transfiguré* par la peinture. Je tiens là aussi au sens littéral de *transfiguré*.

Avant l'acte : d'abord se procurer une photographie, en faire une diapositive; puis fixer sur le mur un support - toile ou papier; ensuite projeter l'image lumineuse sur la surface blanche, là se termine le recours à l'écriture photographique. Commence alors l'opération de transfiguration à proprement parler : saisir les forces qui viennent du monde, capter les énergies qui traversent le réel, puisqu'elles le constituent, autrement dit, intercepter ces flux, ces énergies qui bruissent, notamment à proximité de la toile ou du papier; les faire entrer dans le cadre comme on fait entrer une force sauvage dans l'arène d'un cirque ; les dompter, les contraindre.

Dedans la toile : un point, un atome bouge dans la pièce, il ressemble aux particules épicuriennes qui constituent les *simulacres* - qui hantent la *Logique du sens* de Deleuze -, le voilà entrant n'importe où, par n'importe quel bord; dynamique, mobile, Gérard Fromanger trace sur le plan un sillon lumineux; d'abord les couleurs chaudes, puis les froides; chacun son tour; « toutes ont leur chance », dit-il; chacune y trouve son compte ; des flux, des lignes, des forces, des traces, des énergies chromatiques; elles épargnent le sujet, disons le autrement : le visage.

Dans le visage : dès le bord des traits du visage, la ligne entre autrement, pur caprice avant, pure dérive après : à la manière des situationnistes découvrant Paris par le métro qui élisent l'aléatoire et se retrouvent ici, là ou ailleurs, Gérard Fromanger entre dans le visage comme dans une histoire, la ligne

suit, va, vient, tourne, évite, joue, s'accélère, se ralentit, épargne, souligne, contourne, crée donc des volumes avec du plat, des formes avec du plan, et finit par sortir du visage, entrer dans la zone de toile puis quitter la surface même pour rejoindre le jeu des simulacres, ailleurs dans la pièce et plus loin encore.

Sur la toile : reste un portrait. Même s'il n'est pas de Deleuze - il y a tant de portraits -, c'est un portrait deleuzien. Pourquoi? Parce qu'il exploite picturalement, plastiquement, les concepts de Deleuze : la *machine désirante*, les *flux*, les *agencements*, les *corps sans organes* (emprunté à Artaud), les *simulacres* (empruntés à Lucrèce), le *rhizome*, le *plan d'immanence*, les séries (emprunté à Fourier), le *pli*, la *différence* et la *répétition*, la *ritournelle*, etc. Non pas en citant - rappelons que Fromanger ne partage pas la langue de Deleuze, mais son rire... Comment notre artiste est-il deleuzien ?

Le portrait construit par des lignes qui sont des flux, des énergies, des pliages, des poussés rhizomatiques, dessine de l'intérieur, mais sur un strict plan d'immanence, une machine désirante qui est aussi un corps d'autant plus sans organes qu'il s'anime des potentialités virtuelles des simulacres. Un, deux, trois, dix portraits, voilà une série, autant de variations qui expriment le même et l'autre, l'éternel retour d'un semblable qui se différencie, visages dissemblables finissant par faire un même visage, un style, un ton : la marque de fabrique de l'artiste.

Certains gardiens du temple deleuzien figent ses concepts (bien vivants pourtant) dans le marbre des vocabulaires présentés en dictionnaires. Les dictionnaires de ce genre sont la plupart du temps les cimetières des mots, le conservatoire des cadavres et des dépouilles. Le verbe deleuzien ne vise pas la reproduction du verbe, les livres de Deleuze ne se proposent pas les gloses, des faux livres qui ajoutent aux livres et dispensent de lire les vrais livres, mais ils invitent à la *boîte à outils*. Lire et relire le *Dialogue avec Claire Parnet* et *Pourparlers*.

Drôle, du moins non, pas drôle, mais étonnant : cette dernière expression - *boîte à outils* - ne se trouve dans aucun des dictionnaires deleuziens posés sur le ventre du philosophe comme une pierre tombale. *Rire* non plus d'ailleurs... Entre les livres, les cours, les photocopiés, les cassettes audio, les CD de son *Gilles*, Gérard Fromanger a toujours à portée de la main dans son atelier bien rangé cette boîte à outils mentale qu'il a d'ailleurs contribué à remplir et toujours au coin de son oeil qui frise la ride d'un rire près de fuser. Comment peut-on mieux montrer que le véritable deleuzisme se fait bien souvent sans les deleuziens? Pour ne pas dire contre eux...

D'UNE INFAMIE : L'OUBLI DU PEUPLE

L'usage de certains mots comme d'insultes empêche leur utilisation à bon escient. Double perte : d'abord parce qu'invectiver ne constitue pas le meilleur moyen d'échanger ou de penser, ensuite car on ne peut recourir au signifié quand il signifie vraiment ! Ainsi avec *fasciste*, *stalinien*, *antisémite*, *bourgeois*, *nazi* et plus récemment avec *démagogue* et *populiste*.

Une personne déplore que le manque d'ordre rende dangereuses les sorties tardives le soir dans certains quartiers ? *Fasciste*... Un autre déplore que le socialisme libéral fasse le jeu de la droite et aspire à une gauche radicale, musclée, décomplexée ? *Stalinien*... Un troisième critique la politique d'un Premier ministre israélien ? *Antisémite*... Un quidam, fût-il modeste, jouit de son téléviseur haut de gamme récemment acquis ? *Bourgeois*... Un militant prend sa carte à un parti d'extrême droite ? *Nazi*...

Je fus en mon temps, et plus qu'à mon tour, traité de tous ces noms-là... *Nazi* pour avoir célébré l'hédonisme : « L'hédonisme ? Une sonate de Mozart le matin et l'après-midi, on fait fonctionner le camp de concentration » ou, un autre : L'hédonisme ? C'est le nazi qui jette un enfant juif la tête contre un mur », deux journalistes de France Culture dans deux émissions différentes... *Stalinien* par un plumitif appointé par un journal du soir pour avoir souligné dans ma *Contre-Histoire de la philosophie* le travers idéaliste de l'historiographie dominante -je fus dans le même article assimilé à Jdanov ! *Antisémite* pour avoir signalé dans le *Traité d'athéologie* que le monothéisme juif valait les deux autres quand il justifie comme les deux suivants qu'on passe l'ennemi par le fil de l'épée...

Même remarque avec *démagogue* et *populiste*, deux termes qui fleurissent à peu près partout, là encore en dehors du sens exact, et toujours avec les deux risques signalés : l'invective en lieu et place du débat et l'incapacité à recourir à ces deux termes pour caractériser ce qu'ils veulent vraiment dire. Car le *démagogue* existe bel et bien dans l'histoire, et ce avec une signification précise, on peut même faire l'histoire de ses figures de la Grèce antique à notre modernité postindustrielle. Même chose avec le *populiste*.

Démagogue - sous la forme *démago*... - je le fus pour un ancien ministre kantien du gouvernement Raffarin, vexé d'avoir été interrompu puis interpellé en public lors d'une émission de radio à laquelle je participais au salon du livre. *Démago* pour quelle raison ? Ici, parce que je soutenais l'initiative des étudiants opposés au CPE ! Au-delà de la vexation éternelle de l'insulteur, que signifient vraiment l'apostrophe et le fait divers ?

Je n'ai pas flatté le peuple, même dans sa formule réduite à la petite quinzaine d'étudiants venus perturber le débat, ni soutenu ou défendu des idées que je ne partageais pas dans le seul but d'obtenir le soutien utile de ces interlocuteurs que je ne connaissais pas et ne reverrais jamais. Ce qui aurait justifié le mot du kantien. Je ne cache pas mes positions politiques de gauche radicale, les choses sont dites publiquement et écrites depuis longtemps ! Je ne faisais, *moi*, que persister dans la fidélité à mes engagements politiques. Dès lors, où se trouvait la *démagogie* ?

Une autre fois, et par d'autres, je fus aussi *populiste*. Pour quelles raisons? A cause de l'Université populaire dont bon nombre de personnes ont pu, à l'époque des limbes, saluer l'initiative tout en déplorant que j'associe à cette Université le qualificatif - la qualité donc... - de populaire... (Précisons en passant que ce genre de remarque me permettait de mesurer l'inculture de mon interlocuteur qui ignorait l'existence des Universités populaires historiques, contemporaines de l'Affaire Dreyfus...)

Le directeur du Musée des Beaux-Arts de Caen alors en place à cette époque trouvait en effet le mot vulgaire et dangereux, politiquement engagé et, à ses yeux, très à même d'empêcher l'attribution de possibles subventions ou d'aides municipales, départementales ou régionales ! Comment le mot « populaire » pouvait-il générer à ce point prévenances intellectuelles, *a priori* idéologiques et condamnation sans appel ?

J'ai jadis bien vite compris que, n'étant ni nazi ni stalinien, du moins je l'espère, ces mots renseignaient plus sur leurs utilisateurs que sur moi. Si, les premières fois, j'ai douté, tremblé, frémi, si les premières attaques d'un Michel Polac faisant de moi un individu fasciné par les régimes autoritaires, au point d'avoir choisi un bronze d'Arno Breker pour couverture de la *Sculpture de soi* - en fait un ex-voto italien en terre cuite ! -, (l'ensemble martelé à la télévision, à la radio et dans un journal la même semaine, trois piges pour un même vinaigre...), si j'ai douté de moi face aux copies de journalistes qui associaient hédonisme et nazisme, j'ai bien vite cessé de me formaliser pour comprendre *enfin* que l'insulte caractérisait l'insulteur, pas l'insulté...

Remarquons que les mots dessinant l'étrange autoportrait de l'imprécauteur qualifient les monstruosité du XX^e siècle : fascisme, nazisme, stalinisme, antisémitisme... La charge émotionnelle de ce siècle de feu et de sang durera tant qu'en survivront des témoins. Pour dire son énervement au-delà de toute mesure, on prélève dans le sac à monstruosité ce qui laisse croire qu'on va faire mouche. En fait, ce qui fait mouche, c'est la vérité révélée malgré lui par l'agresseur : car dans ce cas de figure, il manie sans précaution le fiel qui l'habite, il succombe sous la tentation qui le travaille. La vilénie du fond de son inconscient le hante.

Revenons aux mots, restons à *populiste* et *démagogue*. Leur extraordinaire vent en poupe se révélera utile pour comprendre notre époque... L'usage dépréciatif du terme *démagogue* remonte à la Révolution française. La rhétorique révolutionnaire l'utilise pour fustiger le parti en face et discréditer les factions opposées, disons-le autrement : pour empêcher le débat... A l'époque, les républicains refusant d'entendre les arguments des monarchistes. Et *vice versa*...

Etonnamment, Littré définit la démagogie comme « un excès de la démocratie » ! J'aurais plutôt tendance, pour ma part, à en faire un *défaut* de démocratie, mais, bon... Excès. Soit. Où et quand? Qui peut dire les limites de la démocratie et le moment de leur outrepassement ? Par qui ? Allons voir ailleurs et regardons *démocratie*: « gouvernement où le peuple exerce la souveraineté ». D'accord.

Rapprochons les deux définitions : la démagogie suppose donc que parfois le Peuple exerce la souveraineté de manière excessive. C'est-à-dire ? Probablement nous réduisons trop vite la démocratie à sa seule version représentative. A tort, car ce système-là interdit au Peuple de parler après le seul acte civique qu'on lui permette : voter, élire des représentants.

Dès lors, la démocratie existe le seul jour du bulletin de vote. Quiconque demande hors ce jour de religion civique un droit de regard sur l'action gouvernementale, souhaite un examen des conditions d'exercice de l'exécutif ou du législatif, aspire à un pouvoir contrôleur des représentants si souvent

doués pour ne pas représenter correctement, passe pour un fauteur de troubles, un faiseur d'« excès »...

Avançons dans la compréhension de la signification de *démagogue* et *populiste*. Car, dans les deux cas, ce que reproche une certaine catégorie de citoyens à une autre, c'est de s'occuper de ce qui ne les regarde pas et de le faire en débordant le cadre de la démocratie représentative définie pour empêcher la démocratie et réaliser l'aristocratie d'une élite qui, droite et gauche confondues, pourvu qu'il s'agisse de libéraux, s'arroge le droit de dire la vérité politique au nom de ceux qui ne savent pas, ne peuvent pas ou ne sont pas légitimes : j'ai nommé le Peuple...

J'aime le mot *populicide* que l'on n'utilise pas ou plus, et qui qualifiait à l'époque de la Révolution française tous les ennemis du Peuple. La disparition d'un mot dans le dictionnaire nous laisse toujours veuf de l'idée qu'il portait... Gageons que l'augmentation des faits et gestes populicides, des gens populicides, des politiques populicides, des écrits et propos populicides, dont nos insultes, correspond de fait à l'effacement du terme et à la vérité probable d'un coup d'Etat réussi contre le Peuple.

Je pose cette série d'hypothèses : les utilisateurs les plus fréquents des mots *démagogie* et *populisme* entretiennent une relation particulière avec les populicides au travers des âges; l'insulteur renseigne beaucoup plus sur lui-même que sur l'objet de sa vindicte ; il trahit ainsi bien souvent son appartenance au camp des assassins du Peuple qui, se réclamant de lui pour mieux masquer son forfait, n'a de cesse de lui confisquer la parole ou de lui enlever les armes de la main pour l'inviter à faire confiance à ceux qui savent faire de la politique, *parce que c'est leur métier...*

Tâchons d'effectuer une vaste fresque, à grands coups de brosse - car le sujet détaillé mériterait un gros livre... -, des moments qui dans l'Histoire permettent à une poignée d'opportunistes cyniques, professionnels de la politique ou le devenant, de travailler à l'éviction du Peuple et à son remplacement par des machines populicides. Ainsi commence la bourgeoisie libérale avec les « bras nus » - les mots de Michelet - au moment de la Révolution française, un temps inaugural de cette longue litanie des populicides.

Ensuite, en ennemis du Peuple, présentés la plupart du temps comme des amis, on trouve : le socialisme marxiste, omnubilé par le *Prolétariat*, idole nouvelle, mais peu soucieux du petit peuple, voire du grand Peuple; le marxisme soviétique et les fascismes européens, dévots du *Parti*, grosse machine à broyer le Peuple ; la social-démocratie socialiste européenne, à genoux devant le Marché et domestique à merveille de la dernière mythologie à la mode, *l'Europe...* ; enfin la République française, populicide en diable avec la complicité d'un grand nombre d'intellectuels organiques, mais aussi et surtout de ses *Institutions*, vaste et pervers dispositif populicide... Le Prolétariat, le Parti, le Marché, l'Europe, les Institutions, voilà quelques-uns des outils de l'abolition du Peuple, les instruments de sa scotomisation, les appareils populicides par excellence...

Donc, le Peuple. Quel Peuple? Celui de Michelet, l'acteur incandescent de la Révolution française et des chambardements dans l'Histoire; le Peuple qui suit dans les rues de Paris le cercueil de l'auteur des *Travailleurs de la mer*, Victor Hugo; le Peuple de Zola : les cheminots de *La Bête humaine*, les vendeuses de magasin d'*Au bonheur des dames*, les mineurs de *Germinal*, les paysans de *La Terre*, les forts des halles du Ventre de Paris, les prostituées de *Nana*, les artistes de *L'Œuvre*; le Peuple de Vallès porté à bout de bras dans *La Rue* ou *Le Cri du Peuple*; le Peuple de Proudhon, présent derrière chaque page de *Philosophie de la misère*, si violemment attaqué par Marx... ; celui de Péguy, dans

L'Argent; le Peuple de Bakounine, partout dans ses œuvres; celui des anarchistes français, Jean Grave, Sébastien Faure, Emile Pouget; ou des nihilistes russes : Tchernychevski, Dobrolioubov, Pissarev; le Peuple de soleil, de lumière et de Méditerranée d'Albert Camus ou celui de Louis Guilloux, des brumes bretonnes et de *La Maison du Peuple*; le Peuple de *La Condition ouvrière* de Simone Weil gâchée par la mystique; le Peuple du Bourdieu de *La Misère du monde...* Autrement dit, une force sombre et naïve qui fait l'histoire avant de se la faire confisquer par les cyniques qui, coutumiers du fait, envoient la populace travailler pour elle afin d'en récolter les bénéfices.

Le Peuple en dehors de ces créatures de papier ? la rue révolutionnaire en 1789, bientôt trahie par la bourgeoisie; les Communards fusillés par les Versaillais ; les électeurs du Front populaire cerné par les fascismes ; les marins qui traversent la Manche avec de pitoyables barcasses pour rejoindre un obscur général appelant à la Résistance quand une bonne partie de la France semble se faire sans difficulté à l'idée de vivre sous la botte nazie; les grévistes de mai 68 qui paralysent la France gaulliste et fraternisent tous azimuts; le peuple juriconsulte lecteur du projet de Constitution libéral pour l'Europe, concocté sous la houlette d'un ancien chef d'Etat français de droite ; voilà mon peuple, celui auquel je songe.

Ce Peuple n'a pas de visage, pas de nom, pas de héros, ou si peu, ou tellement méconnus. Les Gracques ? Qui connaît leurs prénoms? Les Jacqueries? Quels meneurs? Les Pitaud, les Croquants, les Tard Visés, les Nu-pieds normands ? Qui étaient-ils ? Les Enragés? Quels patronymes? Les Egaux? Comment s'appelaient-ils ? Les Sans-Culottes ? Leur chef? Et les Communards ? En dehors d'une Louise Michel ou d'un Rossel, qui ? Je nomme *Peuple* la force généalogique de l'Histoire, avant récupération de l'énergie mise en branle par les opportunistes.

Ce peuple fait l'histoire et se trouve la plupart du temps défait par elle. Sa colère le pousse, sa fatigue le mène, son désespoir le motive. Longanime, endurant, rude à la tâche, silencieux à la peine, il dispose des vertus de patience, car les traitements qu'il subit à longueur de temps produisent rarement violences et sang versé, décapitations et carnages. Le peuple dans les rues commet moins de meurtres que l'aristocratie des grands noms dans l'histoire qui s'en réclament de manière indue et organisent les exterminations. Robespierre, Saint-Just, Lénine, Staline, Trotski, Mao, Pol Pot par exemple. Cette poignée de criminels assassine le Peuple à tour de bras, jusqu'à la dernière goutte de sang - pour son bien.

Pierre Larousse, le bon vieux Larousse du *Larousse*, écrit dans l'un de ses douze volumes : « l'histoire du peuple, c'est l'histoire de la misère ». Et plus loin il définit ainsi le peuple : « ceux qui peinent, qui produisent, qui paient, qui souffrent et qui meurent pour les parasites ». Ce Peuple-là est le mien. J'en viens, mes parents en étaient, mon frère et sa famille en sont encore, je tâche de lui être fidèle.

La généalogie de l'oubli du peuple se trouve dans la période révolutionnaire qui inaugure notre modernité. Le triomphe de la bourgeoisie libérale dès 1793 génère une historiographie de vainqueurs. Au regard de l'issue libérale de l'histoire, tout ce qui n'a pas contribué à ce succès disparaît du devant de la scène. En revanche, tout ce qui semble préparer l'heureux événement se trouve mis en exergue.

D'où la vulgate qui présente la philosophie des Lumières comme un ensemble homogène avec *l'Encyclopédie*, Voltaire, Rousseau, la prise de la Bastille, la Déclaration des droits de l'homme, la naissance de la sainte trinité républicaine - Liberté, Egalité, Fraternité. Tant pis si l'ouvrage de Diderot et d'Alembert contient des articles qui condamnent les athées à la peine de mort, Voltaire ayant ouvert

la route aux exterminateurs d'athées; ou si Rousseau veut un Dieu et une religion compatible avec les monothéismes, comme Arouet l'ami des puissants ; peu importe que la fameuse Déclaration des droits de l'homme avalise la distinction entre citoyens actifs et citoyens passifs, écartant d'un trait de plume les travailleurs qui ne disposent pas des moyens de subvenir à leurs besoins; ou si l'égalité et la fraternité ne constituent que des idoles en papier, les aphorismes d'un pieux catéchisme sans pratiquants...

L'historiographie des vainqueurs laisse de côté ce qui a poussé telle une plante luxuriante : l'athéisme des déchristianisateurs opposé au déisme des propriétaires ; le communalisme, le communisme ou le socialisme du curé Jean Meslier, de Morelly ou Morellet qu'on ne lit pas, au contraire du *Contrat social*, devenu le catéchisme républicain; l'« égalité des jouissances » du Sans-Culotte des faubourgs parisiens; le projet économique et fiscal des Enragés soucieux de taxer les produits de première nécessité pour empêcher les propriétaires d'affamer le petit peuple ; la vision d'une société réellement égalitaire chez Babeuf et les siens...

La ligne de force libérale, bourgeoise, marchande, défend la propriété, le déisme, la religion. Cet ensemble sauve du vieux monde monarchique et catholique ce qui peut encore l'être, autrement dit l'essentiel... Ne l'oublions pas, la chose se trouve rarement dite : Robespierre active la guillotine pour asseoir ce pouvoir-là ! La Terreur ne propose pas de réaliser le communisme des biens, le matérialisme athée, l'égalité parfaite, mais le règne de la propriété bourgeoise et celui de la sûreté des acquéreurs des biens du clergé. Thermidor interdit à l'Incorruptible de mener sa tâche à bien? Bonaparte le fait pour lui... Au prix d'une mise au pas du Peuple, d'un oubli organisé de son rôle et d'un quotidien resté peu ou prou le même pour lui après la Révolution française et malgré elle...

L'essor de la bourgeoisie libérale va de pair avec la révolution industrielle. Les usines, les manufactures, les mines accélèrent la fortune des propriétaires. Le règne du capitalisme industriel entraîne une paupérisation galopante : de moins en moins de riches qui le sont de plus en plus et de plus en plus de pauvres qui le sont toujours plus. Le profit, la plus-value, les bénéfices, les dividendes? Des gains empochés par le seul propriétaire au mépris d'une rémunération digne de la force de travail sans laquelle rien de tout cela ne serait.

A l'époque, Marx coupe le monde en deux : les bourgeois possèdent les moyens de production, les prolétaires non. Les premiers profitent de leurs richesses sans cesse augmentées, les seconds croupissent dans la misère, la pauvreté. Les gueux disposent de leur seule force de travail qu'ils louent pour subvenir tout juste à leurs besoins, ce qui exige de recommencer le mois suivant. Les analyses du *Capital* sur la paupérisation, la lutte des classes, la logique du salariat, la constitution du profit et autres mécanismes du capitalisme restent d'actualité.

En revanche, et contre toute attente, Marx travaille lui aussi à l'oubli du peuple qu'il n'aime pas. Les mots les plus violents lui servent à stigmatiser les paysans : incultes, abrutis, égoïstes, accrochés à leur petite propriété, contre-révolutionnaires. A ses yeux, l'artisan, comme le paysan, procèdent partiellement du monde bourgeois car ils possèdent leur champ ou leur atelier. Dès lors, ils passent pour des empêcheurs de révolution. Ne parlons pas du sous-prolétariat pour lequel Marx nourrit une véritable haine - il en parle avant l'heure comme de... « racailles » - le mot apparaissant à plusieurs endroits de son œuvre.

L'ouvrier chez Marx agit comme un genre de catégorie platonicienne. Un rouage, une structure dans le processus du *Capital*, rarement un être de chair et d'os. Le corps et l'âme soumis à la production

capitaliste définissent la forme industrielle de l'esclavage. Cette situation répète dans le fond la servitude du mode de production antique, seule change la forme... Le servage sous Aristote, c'est le servage sous Marx, ou sous le régime des actuels condominiums planétaires.

Le Peuple n'est pas le souci marxien. L'Ouvrier un peu, le Proletaire, si, mais surtout quand il appartient à l'aristocratie de la classe ouvrière et définit l'avant-garde éclairée, autrement dit l'ouvrier... marxiste. Sur le papier, la chose se trouve réglée de cette manière. Dans la réalité, le Parti cristallise l'élite prolétarienne qui forme la nomenklatura lorsque les révolutionnaires accèdent au pouvoir à l'aide du peuple qui fournit les forces vives, la puissance du flux et son génie colérique.

Une fois encore le Peuple se trouve écarté, éliminé. La dictature du prolétariat proposée dans le *Manifeste du parti communiste* contient une aporie soulevée avec raison par Bakounine dans *L'Empire knouto-germanique* : dictature, certes, mais de qui sur qui ? Dictature du prolétariat sur le prolétariat ? Ou dictature de l'avant-garde éclairée du prolétariat, autrement dit du Parti, sur le restant de la classe ouvrière, puis du peuple dans sa totalité ? Dès 1870, dans *La Science et la question vitale de la Révolution*, Bakounine prédit cette dérive au marxisme s'il parvient un jour aux affaires - la suite soviétique lui donne malheureusement raison.

Le Parti communiste soviétique (la raison pratique marxiste...) agit donc en instrument de l'éviction du Peuple des affaires du pays, en machine à le bâillonner. La bureaucratie du parti lui interdit de prendre la parole, de revendiquer les anciens mots d'ordre révolutionnaires, de rappeler que la révolution fut faite pour l'autogestion des soviets et non dans la perspective de l'Etat centralisateur et pourvoyeur de tyrannie en acte. Voir Kronstadt...

Les camps, les déportations, les exterminations, les fosses communes, la société militarisée, le stakhanovisme, les famines et autres opérations policières organisées à grande échelle pour exterminer plusieurs millions de personnes (dont les paysans rétifs à la collectivisation des terres), la société policière, les purges, tout ceci fournit dès 1917 la *matrice terroriste* bolchevique aux fascismes européens, y compris à sa formule nazie. Là encore, au nom du Peuple, on saigne le Peuple.

L'ensemble des tyrannies de cette époque illustre la façon capitaliste d'utiliser toutes les ruses pour se maintenir au pouvoir : quand la brutalité des maîtres de forges ne passe plus, on invente l'idéal révolutionnaire conservateur qui, de Mussolini à Franco en passant par Pétain et Hitler, concède quelques considérations symboliques et rhétoriques au Peuple en échange d'une soumission concrète du travailleur et de son consentement aux logiques du don de soi jusque dans la mort que les fascismes célèbrent telle la suprême hygiène de la civilisation. Une fois de plus, au nom du Peuple on égorge le Peuple.

Résultat de tout cela : le maintien du capitalisme au pouvoir. Il change de forme, s'adapte, modifie ses apparences, mais demeure. *Antique* puis *féodal*, *industriel* puis *bourgeois*, *technologique* puis *consommériste*, *libéral* puis *postmoderne* avant de fournir une nouvelle tête à la vieille Hydre, le dernier tentacule se nommant capitalisme *mondialisé* et réalisant son objectif depuis toujours : la domination planétaire. Et le Peuple dans cette affaire ? Toujours dindon de la farce...

La chute du mur de Berlin, la fin du soviétisme, la cessation de la guerre froide, la disparition du

marxisme comme mythe fournissant une idéologie de substitution à la brutalité du marché faisant la loi, le mouvement de planétarisation de toute chose à grande vitesse, tout augmente la prolifération sans résistances de la mondialisation libérale.

Une fois encore, le Peuple en subit la loi violemment. Le Peuple planétaire, constitué des Peuples de toutes les Nations, expérimente les mécanismes du capital : paupérisation, précarisation, pauvreté, misères tous azimuts (économique, morale, mentale, sexuelle, culturelle, affective, intellectuelle, financière, symbolique, etc). L'extrême brutalité de ce monde revitalise la vieille pharmacopée des arrières-mondes religieux. Dans cette perspective, l'Islam connaît une exceptionnelle croissance.

En France, le socialisme a parlé à gauche le temps de l'opposition. Mitterrand a pratiqué une langue avec laquelle il a séduit le plus grand nombre. Appelant à la rupture avec le capitalisme dans l'opposition, il s'évertue, une fois élu, à le maintenir et à lui laisser les coudées d'autant plus franches que les partis politiques de gauche (radicaux ou communistes tout autant que syndicats de même sensibilité) assurent au capitalisme une tranquillité souhaitée et obtenue par Mitterrand.

La gauche socialiste renonce à la gauche et au socialisme dès 1983 avec le tournant dit de la rigueur. La politique libérale triomphe, les marchés font la loi, la déréglementation sévit partout. Privatisations, ventes des biens nationaux et publics, bradage des médias à la publicité, aux annonceurs, à l'argent. L'ensemble s'effectue avec l'appoint des anciens gauchistes de mai 68 heureux de trouver dans le reniement du président de la République une justification aux renoncements à leurs idéaux de jeunesse. Trotskistes, maoïstes, situationnistes, anarchistes, libertaires soixante-huitards communient pour beaucoup dans lareligion libérale surenchérisant avec la droite historique rattrapée par ses anciens adversaires...

Le dernier gadget du capitalisme dans sa formule libérale a pour nom l'Europe. Mitterrand en fit son jouet après avoir renoncé à gouverner à gauche tout en laissant faire les marchés et l'argent. Dès lors, les capitaines d'industrie transformés en héros et hérauts de la modernité française donnent le ton : patrons voyous, hommes d'affaires véreux, blanchisseurs d'argent sale dans le football, repris de justice évangélisent le peuple avec mépris. Flanqués d'un chanteur de charme sur le retour d'âge, ancien stalinien reconverti aux joies de la gauche caviar - Montand pour ne pas le nommer -, ils traitent d'abrutis et d'imbéciles les Français incapables de comprendre les beautés du marché libre. A ce peuple qu'elle vomit, la gauche caviar enseigne « Vive la crise ! »

Destruction de la Nation, écroulement de l'Etat, fissures dans la République, il s'agit d'en finir avec un modèle social présenté comme archaïque, dépassé, ringard, afin de promouvoir le modèle anglo-saxon du communautarisme et du marché faisant la loi à l'école, à l'hôpital, à l'armée, dans les librairies, à la télévision, à l'université, dans le sport - dans toute la vie. Le modèle de la compétition devient celui du pays tout entier. D'où un darwinisme dans lequel le Peuple, on s'en doute, subit de plein fouet la barbarie de cette civilisation nouvelle.

Monnaie européenne, d'où baisse du pouvoir d'achat, notamment pour les plus faibles, les plus exposés; drapeau à étoiles jaunes et couleur mariale catholique, apostolique et romaine, d'où un recul de la laïcité doublée d'une avancée des droits aux sectes à pratiquer publiquement leurs rites subventionnés; travail libéré dans toute la communauté européenne, d'où marchés offerts aux mieux-disant économiques, donc aux moins-disant sociaux nouvellement arrivés, ceci expliquant cela; incroyable bureaucratie qui, au nom du principe de précaution, de l'hyperjuridicité, de la soi-disant protection du consommateur, déchaînent la réglementation, brident, retiennent, interdisent, limitent, cadrent l'action du plus grand nombre pendant que les opérations financières s'effectuent en générant

des bénéfiques obscènes pour une poignée réduite d'élites nouvelles mélangées aux mafias d'Europe...
Le Peuple? Qu'il meure...

Pour en rester aux seules cinquante dernières années françaises, les intellectuels et les philosophes contribuent eux aussi bien souvent à cet oubli du peuple. Quand entend-on parler du Peuple la dernière fois en philosophie ? Probablement en 1960 lorsque Sartre publie sa *Critique de la raison dialectique* et fait briller de ses derniers feux les grandes vagues *molaires* de l'Histoire avant que les structuralistes la délogent de l'horizon intellectuel pour lui préférer les micro-vibrations *moléculaires* de la société.

(Une parenthèse : faut-il s'étonner qu'à partir du moment où Bourdieu publie avec son équipe l'enquête sur *La Misère du monde* en février 1993 et que dans la foulée il s'engage auprès du Peuple dans la rue en 1995 pour sauver le régime de retraites et de protection sociale français, puis qu'il consigne ses réflexions sur ces sujets dans *Contre-Feux* en 1998 et 2001, il reçoive les insultes les plus violentes de la part des intellectuels et philosophes libéraux qui, évidemment, n'ont pas manqué de recourir plus que de raison aux épithètes infamantes de *démagogue* et de *populiste* ? Voilà le sort réservé aux malappris qui parlent encore de *démocratie* et se soucient toujours du *Peuple* dans la configuration libérale contemporaine...)

Donc, les structuralistes. L'histoire des idées mésestime l'éviction intellectuelle et philosophique de Sartre du devant de la scène dans les années soixante/soixante-dix. On a beaucoup glosé et daubé sur son état physique, psychique et mental. Vieux Sartre ayant fait son temps, vieillard alcoolique détruit par les amphétamines et son hygiène corporelle déplorable, animal préhistorique, bon pour la casse, figure défraîchie et craquelée, morcelée du Commandeur de la philosophie sommé de laisser sa place aux jeunes impatientes, poussé vers la sortie... Certes.

Mais intellectuellement, philosophiquement, que signifie cette mise au rancart ? La mise au rebut de l'histoire, de la politique, du marxisme, de la lutte des classes, de la révolution, du peuple donc, au profit de marges et de minoritaires actifs dans les zones micrologiques : les fous, les schizophrènes, les homosexuels, les malades mentaux, les hermaphrodites, les criminels, les prisonniers, les « anormaux » auxquels Foucault consacre des séminaires au Collège de France. Les nouveaux héros ? Hölderlin, Artaud, Genet, Herculine Barbin, Pierre Rivière, Lacenaire... Exit le peuple !

Dans ce paysage intellectuel nouveau, ne nous étonnons pas que Sade passe pour une figure positive alors qu'il relève explicitement (la biographie témoigne, mais le structuralisme n'aime pas les biographies...) du féodalisme le plus brutal, de la délinquance sexuelle avérée, de la duplicité opportuniste et cynique (lire la correspondance pour s'en rendre compte... mais les structuralistes n'aiment pas les correspondances...), de la pensée réactionnaire la plus radicale - misogynie totale, haine des pauvres, célébration de l'aristocratie (voir les idées dans le texte, mais les structuralistes n'aiment pas les idées, tout à leur religion du texte...). Et, bien sûr, mépris du Peuple...

La disparition de cette époque philosophique qui a congédié l'Histoire, donc le Peuple, coïncide avec l'émergence d'une pensée médiatique - à ne pas confondre avec une pensée médiatisée. La première tient son être même de sa destination à la publicité médiatique; la seconde ne refuse pas un usage éclairé des médias pour avancer des idées défendues dans les cours, les livres, les interventions techniques, publiques ou privées. On connaît les noms des premiers, pas utile de s'attarder, nommons pour les seconds Derrida ou Bourdieu...

Le philosophe médiatique vit sous l'œil de la caméra, ses interventions visent la construction d'une biographie médiatiquement assistée avec pour modèle la reconstitution en puzzle des grandes biographies de Sartre, Malraux, Camus, etc. Des fragments, des morceaux prélevés sur ces grands cadavres vénérables, se retrouvent cousus sous forme de patchwork dans le suaire qui les habille. Pas de place pour la misère sale du Peuple, les ouvriers, les prolétaires, les victimes du système libéral, les précarisés de la brutalité capitaliste - système qu'ils ne remettent d'ailleurs pas en cause, mais soutiennent bien souvent pour en profiter tout le temps...

En revanche, la misère propre - que je dirai estampillée par le Quai d'Orsay - leur va bien au teint : grands lieux de guerre de la planète, zones de turbulences mondialisées, génocides lointains, occasions lyriques de faire danser les concepts : Terrorisme, Civilisation, Culture, Islam, Fin de l'Histoire, Démocratie, Mondialisation... Toujours pas de Peuple en vue... Et malheur à qui s'avise d'en parler, vite réduit au silence pour cause de *démagogie ou de populisme*...

Parmi les intellectuels et les philosophes, on ne trouve guère de pensée critique à l'endroit des institutions de la République française. La réflexion sur la Démocratie se contente bien souvent d'une méditation à partir des grands principes qui recyclent la plupart du temps les poncifs sur la démocratie athénienne. Les auteurs canoniques reviennent en boucle. Platon, Aristote, Machiavel, Rousseau, Kant, Hegel et Marx constituent la vieille liste des figures obligées pour traiter le sujet...

Or l'objet philosophique institutionnel dit démocratique ne fonctionne pas en idée platonicienne, mais en incarnation réelle : en l'occurrence le système occidental de *représentation*. La représentation du Peuple, c'est l'éviction du Peuple au profit d'une caste qui prétend effectuer le travail de représentation et exige de ceux qu'elle représente qu'ils les laissent faire leur travail sans leur demander de comptes. Or qu'est-ce qu'une représentation à laquelle on ne peut mettre fin dès qu'on a la preuve qu'elle fonctionne d'une façon illégitime? Un coup d'Etat permanent...

Le principe veut que, par la grâce d'une transmutation politique relevant de la magie des institutions, on cumule les votes exprimés pour en extraire une majorité devenant tout et une minorité rien, en négligeant les votes blancs, sans se soucier du taux de participation. Le résultat donne naissance à une monstruosité idéologique et politique. La volonté générale susceptible de comptabiliser des voix exprimées non pas de manière égoïstement intéressée, mais motivées pour le souci de l'intérêt général et du bien public, constitue une autre mythologie (rousseauiste) à laquelle nous sacrifions avec tous les renoncements à l'intelligence que supposent les obéissances de type religieux.

La mathématique électorale agit en machine de guerre peu soucieuse de démocratie tout entière tendue vers la construction d'une force dite majoritaire : j'ai nommé la souveraineté. Lorsque Condorcet réfléchit sur les meilleurs moyens de réaliser mathématiquement, statistiquement, une volonté générale et populaire, quand il aspire à cristalliser les positions singulières en figure unitaire la plus fidèle possible, il a raison. Mais il fut bien le seul en son temps et ne compte aucun descendant sur ce terrain...

Pour sembler efficace, en fait pour ajouter à l'illusion, l'algèbre électorale se double d'une géométrie des circonscriptions électorales. Le taillage dans le vif de la Nation de lambeaux en zones extravagantes permet d'annuler la force du Peuple en lui préférant la dynamique construite par les tenants du pouvoir qui découpent des circonscriptions pour produire un résultat attendu. (Un rapport de population de 1 à 5 suivant les circonscriptions...) Un peu d'aléatoire laisse un peu de suspense bien qu'on fabrique réellement la machine électorale pour faire gagner les gens en place. On nomme ce tour

de passe-passe exercice de la démocratie.

Combien de héros de Zola, du moins leurs descendants, se retrouvent sur les bancs de l'Assemblée nationale ? Combien de chauffeurs de train - ou de taxi ? De marchands de légumes - ou de poisson ? De prostituées - ou de femmes au foyer ? De mineurs - ou de cantonniers ? De petits paysans - ou de bergers ? De vendeuses de grand magasin - ou de femmes de ménage (on dit désormais technicienne de surface, autre moyen, sémantique celui-là, d'évincer le peuple et de le décomposer) ? Combien d'artistes - ou d'intermittents du spectacle ? Et les clochards (on dit maintenant SDF), les irréguliers (on dit sans-papiers), les pauvres (on dit Rmistes, précaires) les chômeurs (on dit demandeurs d'emploi ou fins de droit), les Noirs (on dit Blacks), les Maghrébins (on dit Beurs), etc. Où est le Peuple ? Introuvable, désespérément introuvable...

Pas de concierges, des médecins; pas d'ouvriers, des professeurs ; pas d'employés, des employeurs; pas de balayeurs, des avocats; pas de mécaniciens, des ingénieurs; pas de travailleurs immigrés, des notaires; pas de chômeurs ou d'inactifs, des agioteurs ; pas d'habitants d'HLM, des agents immobiliers; pas d'artistes, des chefs d'entreprise; pas d'endettés, des banquiers; pas de charcutiers, de boulangers, de cuisiniers, mais des cravatés en surcharge pondérale, des perruquées en tailleurs chic... Peu de femmes, des hommes; peu de jeunes, des vieux; peu d'individus sans grand capital scolaire, beaucoup de diplômés du supérieur... On trouve de tout à l'Assemblée nationale, sauf ce qui manque.

Les Français semblent ne s'être jamais remis d'avoir raccourci Louis Capet un jour de 1792. Depuis ce 21 janvier, tout donne l'impression d'être fait pour expier ce péché politique majeur, notamment en calquant le fonctionnement de la République sur les canevas et les logiques de la vieille monarchie millénaire. Le Président de la République, sous la V^e, campe le personnage du Roi avec un naturel qui confine au ridicule. Dès lors, en République, le Président peut dire « L'Etat, c'est Moi » sans faire rire personne, puis se comporter à l'avenant dans les détails.

Or les institutions de la Cinquième République ont été voulues par son créateur comme un étrange mixte de royauté et de régicide pour la contrebalancer. Le régicide, en l'occurrence, voilà l'autre nom du référendum. Le général de Gaulle ne conçoit pas en effet l'un sans l'autre : le premier sans le second, c'est l'Ancien Régime; le second sans le premier, c'est le 21 janvier 1792 !

Le Souverain agit au nom du Peuple, parce que mandaté par lui grâce à l'élection au suffrage universel direct, mais si la représentation n'est pas adéquate, si le contrat social ne semble pas honoré, le Peuple dispose du droit de démettre son représentant. Pour ce faire, il faut un Roi et non un Despote, un Tyran, ou un Dictateur au petit pied. Le Roi recourt en effet au référendum pour se refaire une légitimité entamée, le Despote évite la question au peuple - trop risqué pour le politicien de profession...

Le régicide offre également au Président la possibilité, *via* les élections législatives, de solliciter une confirmation de sa légitimité en demandant une couleur des Chambres identique à la sienne. A défaut de coïncidence, autrement dit de cohérence, le souverain digne de ce nom, le démocrate donc, se démet puisqu'on l'a démis, alors que le tyran - le démagogue - reste au pouvoir et parle de cohabitation, l'autre nom du cynisme et de l'opportunisme politique sous la Cinquième...

Si la lettre constitutionnelle ne s'oppose pas formellement à ce genre d'arrangement avec le Diable, l'esprit l'interdit absolument. La lettre et l'esprit supposent le terrain populaire, la possibilité de demander au Peuple son avis directement et l'obligation, une fois l'avis obtenu, d'en tirer les

conséquences. L'usage des cohabitations politiques et l'absence de conclusions tirées dans le sens de l'esprit constitutionnel lors de référendums perdus illustrent les formes récentes prises par le mépris du Peuple dans la République française des vingt-cinq dernières années.

Retour, donc, après ce détour par l'histoire et après la rapide fresque historique, au questionnement premier sur les usages de *populisme* et de *démagogie*. Allons au-delà de l'anecdote principielle qui me fait m'interroger sur les raisons pour lesquelles j'aurais mérité, parmi d'autres douceurs, ces tendresses intellectuelles prodiguées par un kantien raidi dans le costume de son impératif catégorique. Que conclure ?

Que parler du *Peuple* dans une configuration dominante où tout est fait pour l'évincer, lui confisquer la parole, ne l'autoriser à exister que médiatisé par la fiction de sa représentation; qu'interroger la *Démocratie* sur son mode de fonctionnement, ses limites et souligner que bien souvent elle montre bien plutôt à l'œuvre une Oligarchie, une Ploutocratie, une Aristocratie, une Synarchie rassemblant la poignée qui défend les pleins pouvoirs du marché, du capitalisme dans sa formule libérale déchaînée - tout en se payant grassement au passage... ; que rappeler l'existence d'un *Peuple* réel, souffrant, souvent dans la peine, la douleur, les affres quotidiennes de l'esclavagisme moderne, toujours écarté, trahi, trompé, évincé, en face d'un peuple de papier auquel la Constitution, le Parlement, le Droit, la Loi vantent d'autant plus les mérites verbalement que concrètement on le saigne ; que revendiquer la *Démocratie* véritable comme occasion de prendre au mot l'étymologie et de demander effectivement le gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple - ce qui nécessite l'invention de formules inédites de puissances populaires (l'histoire des réponses données par la pensée libertaire reste à écrire, je m'y attellerai peut-être un jour); que l'histoire du *Peuple* et de la *Démocratie* se résume bien souvent à l'histoire des vaincus, des victimes, des dominés ; que les Partis politiques, les Institutions politiques, le personnel politique dissimulent souvent sous leur aspect policé, civilisé, une jungle des plus brutale ; conclure tout cela, parce que trop destructeur de mythes, fait réagir les prêtres et le clergé de cette religion des puissants d'une manière identique : dès qu'ils entendent *Peuple*, ils répondent *Populisme*, dès qu'on leur parle *Démocratie*, ils rétorquent *Démagogie*...

S'aperçoivent-ils que si l'on reste fidèle aux définitions, au sens des mots, si l'on respecte le dictionnaire et les usages d'une langue française correcte, si l'on souhaite que chaque signifiant dispose d'un signifié exact, (ce qui est, je le rappelle, la condition de possibilité de toute communication digne de ce nom), ce qu'ils reprochent aux autres, c'est finalement l'insulte qu'ils ne parviennent pas à s'attribuer, tant leur inconscient opère ce déni, gère ce déplacement et fossilise cette cristallisation sur autrui pour sauver et ménager leur petite subjectivité qui, sinon, se désintégrerait ?

Faites l'expérience : lorsque quelqu'un en traite un autre de démagogue ou de populiste, c'est rarement le fait d'un démocrate authentique ou de quelqu'un qui tient le Peuple en estime! Les amateurs de ces invectives se retrouvent bien souvent du côté des acteurs de la neutralisation du Peuple - comme on parle habituellement de la neutralisation d'une bombe amorcée.

Cet oubli du Peuple génère un refoulement, ce retour du refoulé produit à son tour de réelles forces sombres qui, pour le coup, incarnent *réellement* la démagogie et le populisme. Mais quand on a beaucoup crié au loup, à tort et à travers, lorsque la bête est là, on se trouve démuné. Une étincelle suffit alors, car le cri du Peuple longtemps abruti, tout aussi longtemps négligé, méprisé, oublié, peut *aussi* devenir la pire des choses... Trop tard une fois l'apocalypse à l'œuvre.

INDEX

- ABÉLARD : 41.
- ADLER, Alexandre : 83.
- ADORNO, Theodor : 133, 297.
- ADRIÀ, Ferran : 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 60.
- AGAMBEN, Giorgio : 307.
- AGRIPPA D'AUBIGNÉ : 39.
- ALCIBIADE : 98.
- ALEMBERT (d') : 321.
- ALEXANDRE LE GRAND : 185.
- ANAXAGORE : 235.
- ANAXIMÈNE : 51.
- ANNICÉRIS : 23.
- ANTISTHÈNE: 23.
- ANTOINE, saint : 253.
- APOLLINAIRE, Guillaume : 58.
- ARENDT, Hannah : 83, 116.
- ARISTIPPE DE CYRÈNE : 23, 26,186, 190.
- ARISTOPHANE : 187, 281.
- ARISTOTE : 36, 243, 288, 323, 329.
- ARMAN : 89, 279.
- ARON, Raymond : 258.
- ARTAUD, Antonin : 97, 313, 328.
- ASKOLOVITCH, Claude : 83.
- ATTALI, Jacques : 80.
- AUDIN, Maurice: 275, 276, 277, 278, 280.
- AUGIÉRAS, François : 98.
- AUSSARESSES, général : 276, 277.
- BABEUF : 322.
- BACH, Jean-Sébastien : 127.
- BACHELARD, Gaston: 172, 260, 261, 262.
- BACON, Francis : 75, 302.
- BADINTER, Elisabeth : 83.

BADIOU, Alain : 81.
BAILLY, Jean-Christophe : 116.
BAKOUNINE, Mikhaïl: 87, 320, 323, 324.
BALTHUS : 91, 95, 97, 98.
BARBIN, Herculine : 328.
BARDEY, Alfred : 228.
BARTHES, Roland : 243.
BATAILLE, Georges : 36, 65, 97, 116, 288.
BAUDELAIRE, Charles : 78, 128, 206, 213.
BAUDRILLARD, Jean : 81, 82, 116.
BAUMGARTEN : 70.
BAXTER, Glen : 169.
BEAUVOIR, Simone de : 299, 301.
BECKETT, Samuel : 116.
BENJAMIN, Walter : 76, 132.
BENVENISTE, Emile : 262.
BERGSON, Henri : 110, 126, 170, 241.
BERLIOZ, Hector: 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148.
BERNARD DE VENTADOUR : 41.
BERNIN (le) : 96.
BERQUET, Gilles : 29, 31, 35, 36.
BIDAULT DE GLATIGNÉ : 228.
BLANCHOT, Maurice: 116, 124, 268.
BLASQUEZ, Adélaïde : 259.
BOILEAU, Nicolas : 109.
BOLTANSKI, Christian : 279.
BOMBARD, Alain : 251.
BOMBARDIER, Denise : 93, 95.
BONNEFOY, Yves : 97.
BORDONE : 214.
BOUDDHA : 120, 192.
BOUGUEREAU, William : 250.
BOULLÉE, Etienne Louis : 148.
BOURDE, Paul : 217.
BOURDIEU, Pierre: 77, 258, 320, 327, 328.
BOUVIER, Nicolas : 212.

BREKER, Arno : 317.
BRETON, André : 223.
BREUGHEL : 245.
BREUIL, abbé : 65.
BRICMONT, Jean : 262.
BRILLAT-SAVARIN, Anthelme : 50.
BRUCKNER, Pascal : 83.
BRUNO, Giordano : 39, 119.
BUFFET, Bernard : 75.
BUREN, Daniel : 274.
BYRON, lord : 92.
CABANEL, Alexandre : 250.
CABANER, Ernest : 207.
CAMUS, Albert : 97, 320, 328.
CAPET, Louis : 330.
CARJAT, Etienne : 208, 212, 213, 214, 215, 216, 222.
CARPACCIO, Vittore : 70.
CARRÈRE D'ENCAUSSE, Hélène : 81.
CARROLL, Lewis : 95, 99, 250, 302.
CARTIER-BRESSON, Henri : 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247.
CATON D'UTIQLE : 94.
CELAN, Paul : 116.
CELLINI, Benvenuto : 142.
CERVANTÈS, Miguel de : 38, 39.
CÉSAR : 89, 249.
CÉSAR, Jules : 94.
CÉZANNE, Paul : 304.
CHANCEL, Jacques : 92, 95.
CHAR, René : 97.
CHARLES QUINT : 285.
CHEBEL, Malek : 84.
CHOMSKY, Noam : 262.
CHOSTAKOVITCH, Dimitri : 60.
CHRÉTIEN, Jean-Louis : 116.
CHRÉTIEN DE TROYES : 41.
CHRYSIPPE : 23.

CICÉRON : 94, 288.

CIORAN, Emile : 95, 267, 268, 269, 270, 271, 272.

CLASTRES, Pierre : 259.

CLALDEL, Paul : 217.

CLÉOPÂTRE : 145.

COMTE, Auguste : 41, 209, 249.

CONDORCET, marquis de : 329.

CONSTANTIN : 28, 289.

COURMES, Alfred : 248, 250, 251, 253, 254, 256.

CRATÈS: 23.

CROS, Antoine : 207.

DAMISCH, Hubert : 116, 119.

DANTE ALIGHIERI : 41.

DAVID, Jacques Louis : 309.

DEBORD, Guy : 116.

DEBRAY, Régis : 83, 84.

DEBUSSY, Claude : 139, 144, 145, 148, 149.

DECLERCK, Patrick : 259.

DELAHAYE, Ernest : 207.

DELEUZE, Gilles : 28, 35, 47, 55, 58, 77, 110, 111, 116, 241, 246, 293, 297, 299, 302, 303, 306, 307, 309, 310, 313, 314.

DEMENY, Paul: 212.

DÉMOCRITE : 51, 235, 257, 281, 288, 309.

DÉMOSTHÈNE : 257.

DEPARDIEU, Gérard : 310.

DERAIN, André : 97.

DERRIDA, Jacques : 47, 48, 49, 116, 279, 328.

DESAILLY, Marcel : 85.

DESANTI, Dominique (et Jean TOUSSAINT) : 301.

DESCARTES, René: 39, 113, 197, 236, 307, 308, 309.

DIDEROT, Denis : 119, 309, 321.

DIOGÈNE LAËRCE : 22, 23, 26, 28.

DIOGÈNE DE SINOPE : 23, 45, 176, 177,178,180,184,186,188,189, 190, 194, 307, 308.

DOBRODOUBOV : 320.

DUBUFFET, Jean : 89.

DUCHAMP, Marcel : 47, 74, 76, 174.

DUFY, Raoul : 249.
DUMONT, René : 259.
DURER, Albrecht : 285, 286.
DUVE, Thierry de : 116.
DUVERT, Tony : 98.
EINSTEIN, Albert : 305.
ELKABBACH, Jean-Pierre : 83.
EMPÉDOCLE : 235.
EPKTÈTE : 23.
EPICURE : 23, 24, 176, 270, 288, 289, 290, 292, 294, 296.
EPIMÉNIDE : 23.
ERASME : 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 309.
FANTIN-LATOURE, Henri : 306.
FAURE, Sébastien : 320.
FAURISSON, Robert : 81.
FAYE, Jean-Pierre : 97.
FEIJOO, Benito : 132.
FEUERBACH, Ludwig : 45, 183.
FEYDEAU, Georges : 282.
FICIN, Marsile : 290, 294.
FINKIELKRAUT, Alain : 82.
FLIESS, Wilhelm : 253.
FOUCAULT, Michel : 28, 35, 47, 54, 299, 302, 303, 307, 310, 327.
FOURIER, Charles : 45, 148, 314.
FOURMENT, Hélène : 38.
FRANCO : 324.
FRANÇOIS I^{er} : 285.
FREUD, Lucian : 75.
FREUD, Sigmund : 24, 34, 83, 84, 90, 178, 229, 253.
FRIEDRICH, Caspar David : 245.
FROMANGER, Gérard : 302, 303, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 314.
GASSENDI : 290, 294.
GAUCHET, Marcel : 116.
GAULTIER, Jules de : 178, 205.
GAVOTY, Laurent de : 218.
GENET, Jean : 328.

GÉRICHAULT, Théodore : 251.
GÉRÔME, Jean Léon : 250.
GESUALDO : 39.
GIDE, André : 91, 98, 99.
GIOTTO : 67, 68, 71.
GISCARD D'ESTAING, Valéry : 275.
GLOEDEN, Wilhelm von : 91.
GLUCKSMANN, André : 82.
GOETHE : 142.
GOODMAN, Nelson : 74.
GRACIÀN, Baltasar : 38, 132, 243.
GRAVE, Jean : 320.
GRECO, (le) : 38.
GRÉGOIRE DE NYSSE : 297.
GRIMOD DE LA REYNIÈRE : 128.
GUATTARI, Félix : 58, 97, 116, 297, 299, 302, 303, 306, 307, 309, 311.
GUILLOUX, Louis : 320.
HAINS, Raymond : 89.
HALS, Franz : 307, 308.
HARVEY, William : 39.
HASSAN, Ibrahim : 223.
HEGEL, Friedrich : 126, 127, 128, 132, 163, 329.
HEIDEGGER, Martin : 49, 84, 153.
HELVÉTIUS: 119.
HENRI VIII : 285.
HÉRACLITE: 51, 257, 281, 309.
HERGÉ: 99.
HIPPARCHIA : 23.
HITLER, Adolf : 324.
HOLBACH, (d') : 296.
HOLBEIN: 287, 309.
HÖLDFRLIN: 327.
HOMÈRE : 53, 249.
HORACE : 92.
HORKHEIMER, Max : 297.
HUGO, Victor : 319.

HUSSEIN, Saddam : 82.
IMBERT, Claude : 83.
INGRES, Jean Auguste Dominique : 72, 240, 249, 251, 303.
IZAMBARD, Georges : 212, 214, 216.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir : 132, 243.
JDANOV, Andreï : 315.
JEAN DE LA CROIX : 132.
JEAN-PAUL II : 84.
JORDAENS, Jacob : 309.
JOSPIN, Lionel : 300.
JOUVE, Pierre Jean : 97.
JULLIARD, René : 92, 95.
KAHNWEILER, Daniel Henri : 75.
KANT, Emmanuel : 70, 132, 264, 282, 329.
KEPLER, Johannes : 39.
KIERKEGAARD, Søren : 39, 138, 143, 262, 266.
KLOSSOWSKI, Pierre : 97, 116.
KRAFFT-EBING, Richard von : 34.
KRISTELLER : 290.
LABICHE, Eugène : 298.
LA BRUYÈRE : 282.
LACAN, Jacques : 47, 262.
LACARRIÈRE, Jacques : 259.
LACENAIRE : 328.
LACOUÉ-LABARTHE, Philippe : 116.
LA FRESNAYE, Roger de : 248.
LA METTRIE : 296.
LAROUSSE, Pierre : 131, 321.
LEDOUX, Claude Nicolas : 148.
LEFRÈRE, Jean-Jacques : 223.
LEIBNIZ, Gottfried : 45.
LEIRIS, Michel : 212, 221, 224.
LÉNINE: 321.
LÉON X : 285.
LEOPARDI, Giacomo : 266, 267.
LEQUEU, Jean-Jacques : 148.

LEROI-GOURHAN, André : 65.
LEVINAS, Emmanuel : 85, 96, 116.
LÉVI-STRAUSS, Claude : 259, 292.
LÉVY, Bernard-Henri : 80.
LÉVY, Elisabeth : 83.
LITTRÉ, Emile : 49, 131, 311, 317.
LOTTO, Lorenzo : 214.
LUCAS, Claude : 259.
LUCAS, Gaston : 259.
LUCIEN DE SAMOSATE : 285.
LUCRÈCE: 23, 92, 119, 290, 314.
LUTHER, Martin : 287, 295, 299.
LYOTARD, Jean-François : 116.
MACHIAVEL : 329.
MAGRITTE, René : 54.
MAHOMET : 169.
MAINE DE BIRAN : 49, 110.
MALAURIE, Jean : 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265.
MALLARMÉ, Stéphane : 128.
MALRAUX, André : 97, 328.
MANDELA, Nelson : 279.
MANN, Thomas : 95.
MANTEGNA, Andrea : 251.
MARC AURÈLE : 23, 200.
MARIE DE MÉDICIS : 38.
MARINETTI, Filippo : 45,127,128.
MARION, Jean-Luc : 116.
MARX, Karl : 85, 86, 87, 267, 320, 323, 329.
MASSENET, Jules : 39.
MATHIEU, Georges : 75.
MATZNEFF, Gabriel: 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100.
MAUSS, Marcel : 218.
MÉDECIN, Jacques : 278.
MERLEAU-PONTY, Maurice : 260.
MESLIER, curé : 322.
MÉTRODORE : 23.

METSYS, Quentin : 285.

MEYER-AMDEN, OttO : 91.

MICHEL, Louise : 276, 320.

MICHEL-ANGE : 169, 238, 274.

MICHELET, Jules : 140, 147, 319.

MICHELSTAEDTER, Carlo : 272.

MIRÓ, Juan : 97.

MITTERRAND, François : 80, 85, 86, 95, 276, 325, 326.

MOLIÈRE: 40, 281, 298.

MONET, Claude : 73.

MONTAIGNE, Michel de: 28, 88, 113, 236, 260, 261, 262, 264, 267, 286, 288, 290, 294, 296, 309.

MONTAND, Yves : 326.

MONTESQUIEU : 132.

MONTHERLANT, Henry de : 98.

MORE, Thomas : 287.

MOREAU, Gustave : 249.

MORELLY : 322.

MOZART, Wolfgang Amadeus : 40, 43, 281, 315.

MUSSOLINI, Benito : 324.

NABOKOV, Vladimir : 91.

NADAR : 73, 240, 303.

NANCY, Jean-Luc : 116.

NEGRI, Toni : 307.

NEUWIRTH, Lucien : 300.

NIETZSCHE, Friedrich: 7, 28, 92, 118, 128, 144, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 210, 223, 226, 236, 267, 283, 284, 288, 305.

NITSCH, Hermann : 127, 128.

NOVALIS, Friedrich : 128, 130.

OCKEGHEM : 286.

OVIDE : 249.

PAPON, Maurice : 275.

PARMÉNIDE : 51.

PARNET, Claire : 314.

PASCAL, Blaise : 46, 57, 88, 110, 267, 272.

PASOLINI, Pier Paolo : 280.

PAUL DE TARSE: 199, 294, 297, 299.

PÉGUY, Charles : 320.
PÉTAIN, maréchal : 324.
PÉTRARQUE : 41, 159.
PÉTRONE : 95.
PETTERSON, Hector : 280.
PHILODÈME : 23, 27, 292.
PICASSO, Pablo : 75,101,102, 103, 104, 105, 106, 249, 250.
PIÉRON, Henri : 33.
PIGNON-ERNEST, Ernest : 274, 275, 277, 278, 279, 280.
PINDARE : 197.
PISSAREV, Dimitri : 320.
PLATON : 45, 58, 90,136, 155, 186, 187, 188, 190, 195, 288, 290, 329.
PLAUTE : 281, 298.
PLOTIN : 57, 290.
PLUTARQUE : 294.
POLAC, Michel : 317.
POL POT : 321.
PORPHYRE : 57.
POUGET, Emile : 320.
POUSSIN, Nicolas : 307, 308.
POUTINE, Vladimir : 82.
PRÉVERT, Jacques : 302, 310.
PROKOFIEV, Sergueï : 60.
PROPERCE : 92.
PROUDHON, Pierre Joseph : 320.
PROUST, Marcel : 269.
PSEUDO-DENYS : 290.
PYRRHON : 176.
PYTHAGORE: 51.
RABBE, Alphonse : 266, 267.
RABELAIS, François : 281.
RACINE : 282.
RAPHAËL : 132, 306, 309.
RAUSCHENBERG, Robert: 279.
RAVEL, Maurice: 163, 281, 282, 283, 284.
REMBRANDT : 72, 238, 250, 262.

REVEL, Jean-François : 98.

REY, Alain : 49.

RICŒUR, Paul : 116.

RILKE, Rainer Maria : 97.

RIMBAUD, Arthur : 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 277, 280.

RIVIÈRE, Pierre: 328.

ROBESPIERRE : 321, 322.

ROSA, Ottorino : 208.

ROSSEL, Louis : 276, 320.

ROUPNEL, Gaston : 263.

ROUSSEAU, Jean-Jacques : 45, 263, 309, 321, 329.

RUBENS, Pierre Paul : 38, 250, 280, 309.

SACHER-MASOCH, Leopold : 35.

SADE, marquis de: 35, 98, 296, 328.

SAINT-JUST: 321.

SARKOZY, Nicolas : 82.

SARTRE, Jean-Paul: 45, 82, 79, 179, 258, 260, 299, 301, 302, 306, 309, 310, 311, 327, 328.

SAURA, Antonio : 279.

SCHEER, Léo : 92.

SHELLING, Friedrich : 130.

SCHÉRER, René : 91, 98, 299.

SCHLEGEL, Jean-Louis : 116.

SCHÖNBERG, Arnold : 128.

SCHOPENHAUER, Arthur : 28, 92, 236, 266, 267, 281.

SCRIABINE, Alexandre : 127, 128.

SEGALEN, Victor: 204, 205, 212, 221, 224, 225, 259, 262, 263.

SÉNÈQUE: 23, 88, 94, 270, 309.

SHAKESPEARE : 131, 135.

SIBONY, Daniel : 84.

SLAMA, Alain-Gérard : 83.

SOCRATE : 90, 95, 122, 125, 170, 185, 186, 187, 190, 192, 235, 288, 294, 309.

SOKAL, Alan : 262.

SOLLERS, Philippe : 84, 92, 95.

SOTIRO, Constantin : 227.

SOULAGES, Pierre : 279

SPINOZA, Baruch: 45, 118, 202, 234.

STALINE : 321.

STARCK, Philippe : 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175.

STRATON DE SARDES : 95.

SWIFT, Jonathan : 281.

TAURIN, Mgr : 208.

TCHERNYCHEVSKI, Nikolai : 320

TÉRENCE : 281.

TERTULLIEN : 186, 297.

TESSIER, Elizabeth : 81.

THALÈS: 23, 51, 114.

THÉODORE L'ATHÉE : 23.

THÉRÈSE D'AVILA : 57.

TIBULLE : 92, 95.

TITIEN, (le) : 214.

TOURNIER, Michel : 95.

TROTSKI, Léon : 321.

TURNER, William : 70, 73.

UNAMUNO, Miguel de : 39.

VALÉRY, Paul : 110, 272.

VALLA, Lorenzo : 289, 290, 294.

VALLÈS, Jules : 320.

VANEIGEM, Raoul : 116.

VAN EYCK, Jan : 71.

VAN Loo : 309.

VARÈSE : 149.

VASARELY : 75.

VAUVENARGUES : 282.

VEIL, Simone : 300.

VÉLASQUEZ: 169, 309.

VERLAINE, Paul: 205, 207, 209, 216.

VILLEGLÉ, Jacques de : 89.

VINCI, Léonard de : 74, 238.

VIRILIO, Paul : 116.

VOLTAIRE : 119, 281, 321.

VON GERSDORFF, Carl : 7.

WAGNER, Richard : 126, 127, 128.

WARHOL, Andÿ : 89.

WEBERN, Anton von : 60.

WEIL, Simone : 320.

WEININGER, Otto : 272.

XÉNOPHON : 187.

ZEUXIS : 240, 304.

ZOLA, Emile : 259, 319, 339.