

DESMAISON Jean-François
(e-mail : jfdes@wanadoo.fr)

LISIERES DE L'ART

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage **N'EST PAS** gratuit. Il vous est présenté selon le principe du *shareware* tel qu'il fonctionne pour divers logiciels ou programmes. Si le texte vous a plu, il vous est proposé de verser une participation financière dont le montant reste à votre discrétion à l'Association suivante :

Le Culturactif Suisse

**UBS SA
CH-1951 SION**

numéro de compte: H0-1615260

(telebanking : clearing 354)

Les sommes ainsi récoltées seront employées à la rétribution de l'auteur ainsi qu'à la maintenance du site " Le Culturactif Suisse " qui a seul droit d'héberger et de diffuser tout ou partie de ce fichier.

Toute reproduction même partielle est subordonnée à une autorisation préalable de son auteur. Les lois en vigueur au lieu de votre résidence concernant la propriété artistique et les droits d'auteur sont applicables à l'intégralité du document.

SOMMAIRE

- Introduction

- Ouverture de la Divine Comédie p. 1

- L'œuvre à naître p. 23

- L'ombre de l'objet p. 31

- Three bottles of Coke p. 39

- Descartes ou Leibniz (première partie) p. 45

- Descartes ou Leibniz (deuxième partie) p. 55

- Le néant et la création p. 61

INTRODUCTION

Ce présent ouvrage a pour objet une question souvent traitée - en particulier dans le champ de la Philosophie - celle de l'œuvre d'art et de sa nature. Il n'a ni la prétention de constituer une esthétique, ni même une somme de propositions définitives quant aux thèmes abordés. Composé d'articles ayant parus sur une durée de huit mois environ, la nécessité logique qui le traverse n'est au contraire apparue qu'en cours d'élaboration. C'est dire qu'à certains volumes où la systématisme, issue ou non de perspectives historiques, est garante de la rigueur, les quelques fragments qui sont ici rassemblés n'entendent disputer aucune légitimité. Méthode et concept n'ont pourtant pas été absents de nos préoccupations, mais presque toutes les conclusions restent à la charge du lecteur. Mon unique souhait en ce qui concerne ce qui n'est finalement qu'un recueil est le suivant : que celui qui aura pris la peine de le parcourir jusqu'à la fin en garde le sentiment que la question - faute qu'une réponse y ait été apportée - est une nouvelle fois ouverte.

Notre interrogation est actuelle à plusieurs titres ; outre l'éclatement qui semble concerner l'art dans son ensemble, la tension fondamentale où se trouve pris l'homme moderne entre science et fiction nécessite que la parole soit aujourd'hui rendue à cette dernière. Il n'est que de consulter la presse - quelle qu'en soit la forme d'ailleurs - pour s'apercevoir que le discours scientifique tient lieu de ce que l'air du temps nomme la pensée unique. Non que la science reste seule en lice, mais à elle revient le privilège de se dire pensante, ce qui lui échappe encore étant relégué dans la catégorie incertaine des dispensateurs de plaisir. Un symptôme en est repérable dans l'apparition - qui se veut ou se croit parfois retour - de philosophes se réclamant de l'hédonisme : où certains feignent de revendiquer une place qui leur est en réalité assignée. Certes, des études rigoureuses du phénomène artistique existent et continuent de paraître mais, outre encore leur extrême spécialisation en règle générale, la confidentialité de leur diffusion les cantonne à l'entre-soi des amateurs irréductibles.

La démarche qui préside aux articles ici rassemblés tente au contraire le pari de l'ouverture et d'une certaine trans-disciplinarité. Elle n'est pas polémique, bien qu'au sein des différents champs traversés des choix sont évidemment opérés (Leibniz plutôt que Descartes par exemple, Lacan plutôt que les post-freudiens). Pour contestables que ces choix puissent sembler au lecteur, je le prie de considérer ce qui a constitué le maître-mot de tout recours à des références théoriques, à savoir leur caractère heuristique. La méthode donc n'a pas précédé l'élaboration, pourtant celle-ci s'est toujours voulue rigoureuse, soucieuse des éventuelles objections, conforme en cela à l'un des repères plus haut cités, puisque "[Leibniz] plaçait l'*Ars Inveniendi* au-dessus de la *Méthode de la certitude*. Ou plutôt, c'est Leibniz qui a découvert (ou redécouvert) l'idée que la rigueur a puissance heuristique, que la rigueur amène à l'invention" (M. Serres, *La Communication*, p. 81). Enfin, des diverses disciplines auxquelles il a été emprunté, la promotion d'aucune n'était mon propos. Par conséquent, il ne s'agit pas de la validation d'un corpus théorique par le procédé du détour : la référence ici a pour vocation de servir l'étude et non pas l'inverse.

Chacun des articles aborde un thème de notre question au travers d'une œuvre artistique, ceci également est affaire de choix : l'exemple plutôt que le concept. De la même manière que Plutarque interrogeait la *Vie des Hommes Illustres* afin d'en déduire les préceptes d'une philosophie morale (ou plus exactement de laisser au lecteur le soin d'une telle tâche), nous interrogeons les produits de l'art dans l'espoir qu'ils voudront bien nous enseigner le secret de leur création. Je rappelle qu'à l'exemple est assigné dans les manuels de philosophie quatre fonctions principales :

- une fonction didactique : le texte doit assurer la modification du point de vue initial du lecteur.
- une fonction ontologique : l'exemple agit comme une sorte de base empirique, permettant de poser la présence corrélatrice du monde au discours, attestant ainsi son ancrage dans le réel.
- une fonction heuristique : l'exemple, offert comme donné préalable, constitue un support descriptif par lequel la conceptualité va s'édifier.
- une fonction de validation : l'exemple offre un double registre de validation. D'une part il pose la présence d'un référent irrécusable, d'autre part il suppose le partage par l'auteur et le lecteur d'un domaine d'expérience commun.

Je laisse de côté la première, dont le succès ou l'insuccès ne m'appartiennent pas, pour souligner le caractère d'ancrage préalable dans le réel, à l'opposé de l'abstraction conceptuelle pure, et le mélange sciemment opéré entre fiction et théorie - fiction de l'œuvre elle-même et fiction seconde que constitue son étude, sa critique - qui permet justement qu'auteur et lecteur partagent un domaine d'expérience commun.

Au sein d'une multitude d'approches possibles, quatre points essentiels ont été retenus : la place vide, l'adresse, le sujet et le néant. Quelque arbitraire que soit leur promotion, ils ne s'en articulent pas moins logiquement. De manière fort classique, nous abordons notre recherche par l'étude de la métaphore, c'est-à-dire de la figure de style traditionnellement associée à l'œuvre d'art. Deux écrivains, Dante et Faulkner, nous permettent d'établir que si l'œuvre contient en effet des métaphores, elle n'est pas elle-même une métaphore. Dante qui outrepassa le déplacement métaphorique, Faulkner qui se tient en deça. Or un caractère fondamental de la métaphore est la clôture, elle est réponse apportée à une question ou résolution d'une équation : si l'on compare son mouvement (*metaphora*, le transport) à un saut, la métaphore "tombe juste". L'œuvre d'art au contraire, en tant qu'elle inclut celui qui la reçoit, implique une dimension d'ouverture, elle ménage un espace libre. Cette place étant définie, nous poursuivons donc avec la question de l'adresse. Si l'œuvre attend un sujet en ce point précis d'ouverture qu'elle lui réserve, nous devons interroger la manière dont elle l'y amène. Ce sont alors deux peintres, Holbein et Warhol, qui guident notre examen, et nous conduisent à étudier le phénomène de l'anamorphose par lequel le spectateur est guidé jusqu'où il est attendu. Le corollaire nécessaire d'un tel procédé est la surprise : le spectateur est attendu certes, mais pour découvrir ce à quoi il ne s'attendait pas - surprise où nous reconnâtrons dans notre dernière partie un inédit dont nous établirons le caractère ex-nihilo de toute création. Mais avant cela, nous aurons pratiqué un détour par la question du sujet : comment définir ce sujet auquel s'adresse l'œuvre d'art ? Un commentaire de la querelle opposant Leibniz à Descartes nous introduira à la dichotomie entre art et science de laquelle deux positions subjectives se déduisent et s'opposent à leur tour : si la science s'affirme comme savoir constitué, l'art reste pour sa part un savoir à construire.

A reprendre alors nos différents thèmes, il s'avère que nous avons toujours cheminé à la lisière d'un vide : faille constitutive de l'œuvre ou place vacante pour son adresse, surprise

en tant que trou dans le savoir et néant initial. Afin d'indiquer au moins une piste de lecture possible, nous devons à présent restituer à chacun de ces termes sa formulation et sa position correctes dans la série. D'un néant originel, l'œuvre surgit, en elle subsiste la trace de cette faille sous la forme d'une ouverture où un certain sujet est appelé, peut advenir - un sujet et non un moi (disons le noyau d'inertie qui rassemble les représentations imaginaires de soi-même et du monde auxquelles chacun tient pour s'y assurer une certaine stabilité) en raison de l'effet de surprise dont la fonction est précisément de trouver, de dérouter la pente familière où le savoir se com-plaît. C'est bien à quelque inattention de la conscience que l'œuvre d'art s'adresse. C'est à faire surgir quelque vérité du sujet qu'elle s'emploie. C'est enfin à sa nature de discours ménageant en son sein la place d'un néant fondateur qu'elle doit d'y parvenir.

Au terme du trajet, une question - parmi d'autres - reste entière. Comment échapper soi-même à l'empire de la science pour venir à la place où l'œuvre d'art requiert notre présence ? Ici, nulle réponse univoque mais un choix, deux hypothèses contradictoires où chacun devra trancher selon son goût. Ou bien l'œuvre n'attend rien, mais accepte tous les x indifférenciés pour leur assigner une place où ils se révéleront sujets. Ou bien la révélation reste du côté de l'œuvre et une conversion, un certain exercice - peut-être au sens antique du terme - est exigé de qui prétend s'en faire l'adresse.

OUVERTURE DE LA DIVINE COMEDIE

La *Divine Comédie* depuis sa création, a fourni l'occasion d'innombrables commentaires. De Boccace à Sollers, en passant entre autres par Voltaire, Balzac, Joyce ou Claudel, le "poème sacré" est source infinie de réflexion et d'inspiration. La *Comédie* paraît d'ailleurs se prêter à tous les modèles interprétatifs, à toutes les conceptions du monde. Insaisissable au point que près de sept siècles d'explications n'ont pu en épuiser la modernité, elle se présente toujours comme une énigme, un message dont le sens reste à déchiffrer. Comme si en elle toutes les interprétations, toutes les exégèses étaient déjà présentes au jour où Dante l'a écrite. Comme si la dimension prophétique que Dante s'attribuait lui-même était un obstacle absolu à toute tentative de saisir le texte de l'extérieur.

L'extrême complexité de la *Comédie* favorise sans doute la multiplicité des lectures qui en sont faites. Lectures souvent érudites, parfois contradictoires, qui toutes visent à en fournir une interprétation globale. Telle ne sera pas l'ambition de cet article puisqu'il ne s'agit ici que d'étudier les trente premiers vers du poème, qui constituent une sorte de première partie, ou d'introduction, avant toute rencontre dans un texte dont les rencontres successives constituent la matière même de la progression. Cependant, et de manière tout à fait hérétique par rapport à l'une des règles immuables du commentaire littéraire, je serai parfois contraint de faire référence à d'autres extraits du poème afin d'éclairer le sens de certains éléments. C'est que l'écriture de Dante se prête assez mal à toute tentative de découpage; la *Comédie* se présente comme un tout, et les images qui s'y déploient, s'enchaînent, se nouent les unes aux autres, du début à la fin du récit.

Dante donnait lui-même quatre niveaux de signification à tout ce qu'il écrivait: littéral, moral, allégorique, et anagogique. Aujourd'hui Jacqueline Risset (dernière traductrice en

date de la *Divine Comédie*) fait référence en matière d'études du poète italien¹. Son approche révèle à l'intérieur du poème un certain nombre de principes difficilement repérables de prime abord. Cependant, elle n'évite pas toujours le mélange de ces différents niveaux dans la construction interprétative. A l'opposé de cette démarche, certains commentateurs ont décidé de ne retenir qu'un seul registre à l'exclusion de tous les autres. C'est le cas par exemple de Claudel pour le registre religieux, ou de Sollers s'intéressant à la langue de Dante, à la lettre même du texte. Mais Sollers traque autre chose : " la naissance continue du scripteur à l'intérieur de cette langue adressée à quelqu'un de constamment naissant, en même temps que celle du sens qui disposait d'eux partout, pour toujours²". S'en tenir au registre littéral, c'est également l'idéal de cet article. Idéal car la difficulté mentionnée plus haut, et qui concerne le découpage du texte, se retrouve ici. Les quatre strates de signification imposées par Dante sont en réalité bien peu indépendantes, et communiquent sans cesse entre elles³.

Inferno, I

Enfer, I⁴

Nel mezzo del cammin di nostra vita	1. Au milieu du chemin de notre vie
mi ritrovai per una selva oscura,	2. je me retrouvai par une forêt obscure
ché la diritta via era smarrita.	3. car la voie droite était perdue.
Ahi quanto dir qual era è cosa dura	4. Ah dire ce qu'elle était est chose dure
esta selva selvaggia e aspra e forte	5. cette forêt féroce et âpre et forte
che nel pensier rinova la paura !	6. qui ranime la peur dans la pensée !
Tant' è amara che poco è piu morte;	7. Elle est si amère que mort l'est à peine plus;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,	8. Mais pour traiter du bien que j'y trouvai,
diro de l'altre cose ch'i' v'ho scorte	9. je dirai des autres choses que j'y ai vues.
Io non so ben ridir com'i' v'intrai,	10. Je ne sais pas bien redire comment j'y entrai,
tant' era pien di sonno a quel punto	11. tant j'étais plein de sommeil en ce point

¹ L'ouvrage critique de Jacqueline Risset où seront puisées la plupart des références de cet article est le suivant : *Dante Ecrivain*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Fiction & cie, 1982.

² Philippe Sollers, " Dante et la traversée de l'écriture ", in *Logiques*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p.47.

³ cf. Jacqueline Risset, op. cit. p.109: " ce qui n'est pas indiqué par Dante est que la *Comédie* n'opère pas seulement la distinction des plans - des quatre plans - mais aussi leur entrecroisement, leur tressage, leur enchevêtrement, de telle sorte que ce caractère essentiel du texte, d'être, selon son propre système " polysème ", est en réalité infiniment plus fort, et plus mystérieusement stratifié qu'il ne le signale. "

⁴ La traduction est de Jacqueline Risset (in *Dante, La Divine Comédie*, Paris, Ed. Garnier Flammarion, 1992). Le texte italien est celui établi par Giorgio Petrocchi (in Giorgio Petrocchi, *Dante, la Commedia*, Milano, Mondadori, 1966-67).

che la verace via abbandonai.	12. où j'abandonnai la voie vraie.
Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,	13. Mais quand je fus venu au pied d'une colline,
là dove terminava quella valle	14. où finissait cette vallée
che m'avea di paura il cor compunto,	15. qui m'avait pénétré le coeur de peur,
guardai in alto e vidi le sue spalle	16. Je regardai en haut et vis ses épaules
vestite già de' raggi del pianeta	17. vêtues déjà par les rayons de la planète
che mena dritto altrui per ogne calle.	18. qui mène chacun droit par tous sentiers.
Allor fu la paura un poco queta,	19. Alors la peur se tint un peu tranquille,
che nel lago del cor m'era durata	20. qui dans le lac du coeur m'avait duré
la notte ch'i' passai con tanta pieta.	21. la nuit que je passai si plein de peine.
E come quei che con lena affannata,	22. Et comme celui qui hors d'haleine,
uscito fuor del pelago a la riva,	23. sorti de la mer au rivage,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,	24. se retourne vers l'eau périlleuse et regarde,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,	25. ainsi mon âme, qui fuyait encore,
si volse a retro a rimirar lo passo	26. se retourna pour regarder le pas
che non lascio già mai persona viva.	27. qui ne laissa jamais personne en vie.
Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,	28. Quand j'eus un peu reposé le corps las
ripresi via per la piaggia diserta,	29. je repris mon chemin sur la plage déserte
si che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.	30. et le pied ferme <u>était toujours plus bas que</u>
	l'autre.

Commentaire :

L'extrait se clôt avec le *piè ferme* toujours plus bas que l'autre. Sur la base de certains textes (Albert le Grand, saint Bonaventure) il s'agit du pied gauche qui reste immobile, et désigne les appétits de l'âme. Immédiatement après surgit la première créature de la *Comédie* : la lonza, une panthère. Le commentaire de Jacqueline Risset concernant ce passage insiste sur la présence d'une double métaphore: la forêt obscure du pêché, et la colline du bonheur terrestre. A la vue de cette colline, la peur s'apaise soudain dans *le lac du coeur*. [Puis] "Un élément purement métaphorique - la mer - envahit le contexte, et s'installe en tant qu'objet principal de la description. [Elle] devient, à cause de la précision gestuelle de l'analogie - le double regard en arrière - et à la faveur de la métaphore précédente *le lac du coeur*, élément intégrant du pré-Enfer⁵." La mer se métamorphose ainsi en lieu réel traversé par Dante (cf. le vers 29 : *je repris mon chemin sur la plage*

déserte) sous les yeux du lecteur. Jacqueline Risset conclut alors de la manière suivante : “ Alors que tous les autres récits [de voyage dans l’autre monde] décrivent des parcours “ hors corps ”, la *Comédie* peut être lue comme l’épopée du corps de Dante. [...] Comme si tous les modes rhétoriques, toutes les références culturelles, tous les traits de “ langage second ” devaient passer par une vérification ultérieure, immédiate et foudroyante, par une traversée comme hallucinée de l’expérience corporelle⁶.” Par ailleurs la réalité physique du poète à l’intérieur même du texte est sans cesse martelée (cf. par exemple les vers 2, 10, 13, 16, 28, et 29). Seulement, tout ceci ne nous apprend rien concernant la nature même de ce corps omniprésent. Comment la mise en scène dont il est l’objet nous invite-t-il à l’appréhender ? Ou encore, quel traitement Dante lui fait-il subir dans la *Comédie* ? Pour répondre à ces questions, il faut un pas supplémentaire. Et à cette fin, un certain nombre d’éléments textuels nous serviront d’indicateurs que nous devons considérer séparément dans un premier temps, puis dans leur nouage même entre eux. Mais, cet article n’ayant aucune prétention didactique, tout ne sera pas élucidé. Toute conclusion en particulier ne saurait avoir d’autre pertinence que subjective (la pluralité des lectures indiquée plus haut suffit à en attester). A charge pour le lecteur qui nous aura suivi jusque là de tirer alors lui-même les conséquences qu’il estimera les mieux à même de rendre compte du texte.

I. Quelques champs lexicaux :

1. Paysages :

- terrestres: La forêt (v.2), la colline (v.13), la vallée (v. 14), le lac (v.20).
- maritimes: la mer (v.23), le rivage (v.23), l’eau périlleuse (v.24), la plage déserte (v.29).

La *Comédie* s’ouvre sur une métaphore: *Au milieu du chemin de notre vie*, dont la fonction est de “ transporter ” aussitôt le lecteur d’une dimension temporelle à une dimension spatiale (notons en outre que ce lecteur, à travers la présence de *notre* , est convié à entrer lui-même dans le texte avec Dante). Dès lors, le ton est donné : le temps sera désormais traité comme espace, et le poème comme un voyage - le temps n’est cependant pas absent de la *Comédie*, Dante fournit un certain nombre d’éléments tout au long du poème qui

⁵ Jacqueline Risset, op. cit., p.118

⁶ Jacqueline Risset, op. cit., p.115-118.

permettent de le situer dans le présent de sa création (cf. par exemple: le milieu du chemin de la vie qui correspond à 35 ans, âge de l'auteur au moment de l'écriture de l'Enfer). Le premier territoire visité est champêtre; les paysages décrits sont des paysages terrestres: forêt, colline, vallée, lac sont autant d'éléments qui peuvent être rapportés à la Toscane par exemple où Dante a vécu. Dans un second temps le parcours se poursuit au sein d'une région maritime avec les termes suivants: mer, rivage, eau périlleuse, plage déserte. Tout se passe comme si la vallée sylvestre que le voyageur a traversée lui apparaît soudain, alors qu'il se retourne, sous les traits d'une mer agitée et dangereuse. Comment cette métamorphose se produit-elle ? Le texte répond : par une comparaison *Et comme celui qui...* (v.22).

2. Trajets :

- Le chemin (v.1), la voie droite (v.3), la voie vraie (v.12), les sentiers (v.18), chemin (v.29, traduit par " mon chemin ").

Ici la progression est du plus général au plus particulier. Le *chemin* du vers 1 est indéterminé, il concerne aussi bien Dante lui-même que l'ensemble de ses lecteurs (cf. *notre* vie). Il en est de même pour la voie droite, ou vraie; il s'agit d'une voie - donc une large route - universelle et immédiate sur laquelle l'humanité entière peut cheminer. Les sentiers en revanche évoquent l'étroitesse, la singularité du parcours pour chaque homme - renforcée ici par le pluriel et la présence de *chacun*. Ainsi Dante, par l'intermédiaire d'un repère fixe : *une planète*, fait-il passer la rectitude du général au particulier. Il existe une voie droite, une voie vraie, mais elle n'est pas absolue puisqu'il est possible de la perdre. La solution consiste alors à se repérer à une sphère immobile (quelle qu'en soit la signification) pour reconnaître au contraire que chaque sentier individuel peut être parcouru en droite ligne. Et logiquement le texte reprend à la fin le terme du début : le chemin, devenu alors chemin personnel du voyageur.

3. Ombre et Lumière :

- la forêt obscure (v.2), les rayons (v.17), la nuit (v.21).

L'obscurité locale de la forêt au début du poème est devenue nuit sur le monde après la traversée de cette forêt par Dante et la découverte de la colline lumineuse. Cette métamorphose après-coup est la conséquence d'un terme introduit au vers 11: le sommeil. Nous constatons une nouvelle fois que la dimension temporelle : la durée de la nuit, est

traitée comme espace parcouru : le trajet dans la forêt jusqu'au pied de la colline. D'autre part l'éveil du voyageur correspond alors au lever du jour, et cette nuit sur laquelle il se retourne - et qui est le domaine du rêve - est renvoyée au passé (indiqué par le plus-que-parfait : *m'avait duré* du vers 20), et au chemin déjà parcouru. Donc la suite du poème, qui va concerner la découverte de l'Enfer puis du Purgatoire et enfin du Paradis, lieux dont on attendrait que la visite se fasse comme un songe ou dans un songe, se déroulera au contraire dans le monde réel, après l'éveil de Dante. De plus, la construction du troisième vers, *car la voie droite était perdue*, qui renvoie cette perte à un passé indéterminé, permet de poser l'hypothèse selon laquelle le monde imaginaire de la nuit est antérieur même au début du poème et concerne la vie réelle de l'auteur. Nous assistons ainsi dès l'ouverture de la *Comédie* à une véritable inversion du rêve et de la réalité, du texte et de la vie de Dante.

4. Sièges de l'Esprit humain :

- la pensée (v.6), le coeur (v.15 et 20), mon âme (v.25).

Ces trois termes sont régulièrement associés à un quatrième : la peur, citée aux vers 6, 15 et 19, et indiquée dans la fuite du vers 25. D'autre part, pour ce qui concerne les deux premiers termes, leurs articles sont indéterminés: *la* pensée, *le* coeur, *du* coeur. En revanche l'âme est introduite par un adjectif possessif. L'interprétation de cette particularité ne trouvant pas de justification immédiate dans l'économie même du texte, il faut déroger ici avec la règle initiale de ne considérer que la lettre. Et sans entrer dans un débat fort complexe et éloigné du propos de cette étude, poser l'hypothèse que s'affirme ici la singularité de la position de Dante tant à l'égard du thomisme que de l'averroïsme. En effet, au contraire de Saint Thomas, coeur et pensée apparaissent ici universels; seule l'âme est individuelle. Mais, au contraire d'Averroès, l'âme est immortelle, sinon il n'y aurait même pas de *Comédie*.

5. Le corps :

- le pied (d'une colline) (v.13), ses épaules (v.16), le corps (v.28), le pied ferme (v.30).

Le regard permet l'ascension immédiate au sommet de la colline, des pieds aux épaules, comme le regard se déplace de bas en haut d'un corps humain (féminin par exemple). Encore au-dessus, se trouve le soleil, au lieu du visage de la colline, mais il faudra attendre

l'arrivée au Paradis pour que Dante puisse enfin le contempler (cf. *Paradis, I, 54 : et je fixai le soleil plus qu'on ne peut*), ici il n'y pense même pas. D'autre part, cette série s'ouvre, et se clôt sur le même terme : *le pied*. Mais dans l'intervalle nous sommes passés du pied de la colline à celui du voyageur⁷. Ainsi la métaphore corporelle affectant la colline est-elle transport, déplacement instantané du regard, tandis que le corps qui se lasse, contraint au déplacement physique, nécessite que le trajet soit parcouru dans la réalité, de l'Enfer au Purgatoire, puis au Paradis. De cette opposition il est possible de déduire que la présence du corps de Dante dans les différents lieux visités n'est pas métaphorique, mais littéralement vécue et conditionnant la progression même du poème.

6. Etats de conscience :

- la peur (v.6, 15, 19), le sommeil (v.11), la peine (v.21), hors d'haleine (v.22), la lassitude (v.28).

L'ensemble des termes employés, et qui concernent la situation de Dante jusqu'au moment où il arrive au pied de la colline et décide de poursuivre son chemin, renvoie au rêve, et plus précisément au cauchemar. En effet, tous les éléments caractéristiques du cauchemar sont présents: la peur comme sentiment dominant, l'état de sommeil, la peine ou la tristesse, le réveil hors d'haleine, la lassitude du corps enfin après une nuit éprouvante. Nous pouvons reprendre ici l'hypothèse déjà mentionnée selon laquelle la nuit renvoie dans cette ouverture de la *Comédie* à un passé indéterminé, antérieur peut-être au temps du poème. Ainsi la vie après que la voie droite ait été perdue est-elle non seulement identique à une nuit, mais encore à une nuit de cauchemar. A la fin de l'extrait retranscrit, Dante s'éveille donc d'un long cauchemar, et il retrouve son corps las de ne s'être pas reposé durant toute la durée de cette nuit.

II. Métaphores :

1. Le chemin de la vie (vers 1)

⁷ Ce pied gauche alourdi des passions terrestres, toujours plus bas que l'autre, évoque bien sûr la claudication d'Oedipe (indiquée dans la signification même de son nom), mais il ne s'agit ici que d'un parallèle hypothétique qui demanderait une étude spécifique sur l'ensemble de la *Comédie* (ajoutons cependant que Dante vit lui aussi un moment d'aveuglement lors de la traversée du Paradis).

Ce premier vers inaugure le processus général d’appréhension spatiale du temps indiqué plus haut, mais Dante va au-delà. Le chemin de la vie n’est pas simple métaphore dans le texte, mais devient immédiatement description d’un paysage réel que le voyageur parcourt. Nous trouvons ainsi, dès l’ouverture de la *Comédie*, cette “démétaphorisation” dont fait état Jacqueline Risset en tant qu’élément essentiel dans le poème. La métaphore est prise à la lettre. Elle ne consiste pas en une simple substitution de signifiants, laissant à charge pour le lecteur de créer une image mentale plus ou moins précise, plus ou moins fugace, mais emporte avec elle le signifié même. Nul besoin “d’imaginer” les métaphores dantesques; les images sont déjà là, présentes dans le texte même. Et le texte ainsi se boucle et se referme sur lui-même, réfractaire désormais à toute signification qui ne lui appartiendrait pas en propre. Ce procédé n’est d’ailleurs peut-être pas étranger à l’extrême difficulté rencontrée par le commentateur qui s’affronte à la *Comédie*. En effet l’un des piliers classiques du commentaire consiste en l’explication des métaphores. Or ici, cette explication appartient déjà au texte même.

2. La forêt féroce et âpre et forte (vers 5)

Les trois adjectifs *féroce et âpre et forte* restent énigmatiques à l’intérieur de l’extrait choisi pour cette étude. Il nous faut avancer quelques vers plus loin:

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar piu volte volto.

[...]

ma non si che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.
Questi pareva che contra me venisse
con la test' alta e con rabbiosa fame,
si che pareva che l'aere ne tremesse.
Ed una lupa, che di tutte brame

31. Mais voici, presque au début de la montée,
32. une panthère légère et très agile,
33. que recouvrait un pelage moucheté;
34. elle ne bougeait pas de devant mon visage,
35. et même elle empêchait tellement mon
chemin

36. que plusieurs fois je me tournai pour m'en
aller.

[...]

44. mais non pas tant que la peur ne me vînt
45. à la vue d'un lion, qui m'apparut.
46. Il me semblait qu'il venait contre moi
47. la tête haute, plein de faim enragée;

sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,

48. on aurait cru autour de lui voir l'air trembler.
49. Et une louve, qui paraissait dans sa maigreur
50. chargée de toutes les envies,
51. et qui fit vivre bien des gens dans la misère.

La panthère au moyen-âge est symbole de luxure, le lion d'orgueil, et la louve d'avarice⁸. Nous trouvons ainsi au tout début du poème une métaphore annonciatrice de la suite du texte, et à propos de laquelle il faut attendre cette suite pour l'explication. Il s'agit donc, à côté de la contrainte formelle de la célèbre tierza rima, d'un nouage particulier du texte; la présence d'un élément énigmatique à la lecture, dont la solution n'est donnée que plus tard. Et par ce procédé (que nous retrouverons à plusieurs reprises), le lecteur est doublement appelé à cheminer avec Dante sur le trajet rectiligne du voyage et du texte, mais aussi dans ses haltes et ses détours - doublement puisque la *Comédie* est le récit d'une traversée dont le sens invite le lecteur au voyage, mais encore par l'intermédiaire des procédés rhétoriques tel que celui-ci, véritables métaphores du cheminement physique du voyageur. Sur un autre plan, le nouage se poursuit puisque la forêt (comme indiqué plus haut) est métaphorique du péché : celui-ci étant à son tour métaphorisé par les trois animaux, eux-mêmes annonciateurs de la suite du poème (cf. note 9), et qui barrent la route de Dante sur le chemin vers la colline.

3. La forêt amère (vers 7)

L'expression renvoie au champ sémantique du goût. Le seul élément qui pourrait y correspondre concerne à nouveau l'apparition de la louve, alors que Dante a rencontré Virgile et que celui-ci décrit la nature de l'animal :

e ha natura si malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

97. elle a nature si mauvaise
98. que jamais son envie ne s'apaise
99. et quand elle est repue elle a faim plus
qu'avant.

⁸ Jacqueline Risset (dans une note adjointe à la traduction de *L'Enfer*) indique d'ailleurs que ces trois animaux annoncent les trois grandes divisions de l'Enfer : l'incontinence, la violence et la fraude.

Dans cette hypothèse, l'amertume de la forêt, renvoyant à l'avarice (ou la convoitise) symbolisée par cette louve, est saveur désagréable qui ne laisse d'autre choix que d'y goûter encore avec le vain espoir qu'elle disparaîtra enfin, comme dans une sorte de spirale infernale exigeant de s'y enfoncer toujours plus pour en sortir. Il s'agirait ainsi d'une explication anticipée de cette fascination pour certains péchés commis par Dante lui-même, à laquelle il sera soumise à plusieurs reprises lors de sa traversée de l'Enfer⁹. Jacqueline Risset mentionne la *présence sans réserve* du voyageur à certains spectacles. *Il a compris*, ajoute-t-elle, *que c'est lui qu'il risque sans cesse de rencontrer chez ces tourmentés qu'il visite*¹⁰. De plus, l'image de la spirale, sur le modèle " toujours plus du même ", est précisément celle qui décrit la traversée physique des neuf cercles de l'Enfer, que Dante devra parcourir dans leur ensemble afin de parvenir jusqu'au Purgatoire, après avoir gravi le corps de Lucifer au plus profond de l'entonnoir infernal.

4. Le pied (vers 13), la vallée (vers 14), les épaules de la colline vêtues par les rayons... (vers 16)

Comme il est indiqué plus haut, la métaphore affectant la colline vise à lui attribuer un corps humain. Nous pouvons à présent remarquer que de *la planète* située juste au-dessus de la colline (le soleil qui se lève), des rayons descendent pour en vêtir les épaules. L'image évoquée est celle de longs cheveux recouvrant les épaules d'une femme. La colline serait ainsi métaphorique d'un corps féminin, et sans aucun doute celui de Béatrice, but initial de la quête du voyageur dans la *Comédie*. De plus, cette description des épaules vêtues, *déjà* dit Dante, seulement pourrait-on ajouter, des rayons du soleil, suggère la nudité du corps en question. Béatrice apparaît nue des pieds à la tête, vêtue seulement de ses longs cheveux qui descendent en cascade sur ses épaules. Et la mention de la vallée recouverte de la forêt obscure du péché évoque assez clairement le sexe féminin pour que nous puissions en déduire la nature du péché en question. Ce que Dante fuit ainsi au début du texte, c'est la luxure. Et la convoitise indiquée au paragraphe précédent est convoitise sexuelle. Nous trouvons donc ici la première indication d'un élément essentiel du poème et

⁹ Citons par exemple la rencontre avec Paolo et Francesca, amants adultères (Paolo est le frère du mari de Francesca), dont le récit fait perdre connaissance au voyageur:

io venni men così com' io morisse.
E caddi come corpo morto cade.

141. je m'évanouis comme si je mourrais;

142. et je tombai comme tombe un corps mort.

(Enfer, V)

¹⁰ Jacqueline Risset, op. cit., p.127

de la littérature courtoise en général : la dimension érotique, présente tout au long de la *Comédie* ¹¹.

5. La planète qui mène chacun droit par tous les sentiers (vers 17-18)

Au-delà de la métaphore du visage féminin, ou de la considération selon laquelle le soleil était au Moyen-Âge assimilé à une planète, nous trouvons ici l'évocation de ce qui guide le voyageur. Or le guide tout au long de la *Comédie*, jusqu'au Paradis, sera Virgile :

“ Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte che spandi di parlar si largo fiume ? ”, rispuos’ io lui con vergognosa fronte. “ O de li altri poeti onore et lume, vagliami ’l lungo studio e ’l grande amore che m’ha fatto cercar lo tuo volume. Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore, tu se’ solo colui da cu’ io tolsi lo bello stilo che m’ha fatto onore.	79. “ Es-tu donc ce Virgile et cette source 80. qui répand si grand fleuve de langage ? ”, 81. lui répondis-je, avec la honte au front. 82. “ O lumière et honneur de tous les poètes, 83. que m’aident la longue étude et le grand amour 84. qui m’ont fait chercher ton ouvrage. 85. Tu es mon maître et mon auteur 86. tu es le seul où j’ai puisé 87. le beau style qui m’a fait honneur.
---	--

Virgile est guide “ réel ” dans le poème, c’est lui qui permettra d’échapper à cette forêt obscure dans laquelle la vie de Dante se perdait. Or Virgile est avant tout poète; il est de la même manière guide littéraire, source à laquelle Dante puise son style. Le style donc, la poésie, apparaît comme un moyen de salut, et l’écriture comme un acte éthique. Dante, dans cette voie, va même jusqu’à considérer la langue comme cause de son être :

Ce mien vulgaire [il s’agit du parler vulgaire] fut le joncteur de mes parents, qui parlaient avec lui, tout comme le feu est dispenseur du fer au forgeron qui fait le couteau; par quoi il est manifeste qu’il a concouru à ma génération et qu’il est en quelque façon cause de mon être. (Il Convivio, I, XIII)

Un même terme - la planète - renvoie ainsi à plusieurs champs différents : le corps féminin, le soleil en tant qu’astre divin, et l’écriture enfin, dont le voyage est en quelque sorte une

¹¹ cf. Jacqueline Risset, op. cit., p.127, à propos de la rencontre avec Paolo et Francesca : “ Dante retrouve dans ce récit de la complicité profonde entre le désir érotique et la littérature l’image même de sa propre expérience, et la mise en scène de la contagion poétique qu’il avait lui-même théorisée : *Je ferai en parlant enamourer les gens.* ”

métaphore (rappelons à ce propos que Sollers décrit la traversée de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis par Dante comme une "traversée de l'écriture").

6. Le lac de mon coeur (vers 20)

L'expression *lac* du coeur correspond à une inversion, une sorte de "réponse" au procédé consistant à métaphoriser le paysage en corps humain. La différence cependant consiste en ceci que la métaphore, prise dans le sens d'un mouvement homme - paysage, ne fait pas référence au corps physique (comme c'est le cas pour le mouvement inverse, dans le sens paysage - homme) mais à l'un des éléments où siègent l'esprit humain au sens large du terme, et nous pourrions littéralement évoquer ici l'image du "paysage intérieur". Nous observons ainsi une "fausse" boucle qui permet le déplacement de la nature même des paysages traversés : du paysage au corps, et de l'esprit au paysage, mais à un paysage différent puisqu'il va s'agir dans la suite du poème de la traversée des contrées divines.

7. Le pas qui ne laissa jamais personne en vie (vers 26-27)

Le vers renvoie une nouvelle fois au chemin, au trajet parcouru à pied. Mais le *pas* franchi ici est celui de la mort. La vie dont il est question à présent n'est déjà plus la vie "réelle" du poète; elle est la vie éternelle. L'inversion de la réalité des lieux s'est déjà produite; le monde "réel" est renvoyée au passé et au rêve où la mort est déjà arrivée (Dante n'indique pas qu'il a lui-même survécu à ce "pas" mortel), tandis que la vie du poème à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis (lieux atteints après la mort par définition) est devenue actuelle et véritable. Ce vers est donc la conclusion, l'aboutissement du processus d'ouverture de la *Comédie* - que nous avons déjà pu observer à partir des oppositions de l'ombre et de la lumière, du rêve et de l'éveil, et enfin de la mort et de la vie -, et visant justement à cette inversion des deux réalités. Dante, au début de sa quête pour retrouver Béatrice morte depuis de nombreuses années, doit lui-même mourir.

8. celui qui hors d'haleine, sorti de la mer au rivage... (vers 22-23)

Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une métaphore mais d'une comparaison (introduite par "comme"), et que ces vers précèdent ceux étudiés dans le paragraphe ci-dessus, c'est en eux finalement que se cristallise l'inversion des réalités mentionnée plus haut. Les vers 22 et 23 constituent en quelque sorte le fin mot qui détermine et justifie à rebours les oppositions déjà traitées de l'ombre et de la lumière, du rêve et de l'éveil, de la

mort et de la vie. Par eux tout se passe comme si la mer elle-même était lieu d'inversion. La séquence logique correspondante pourrait être formulée de la sorte : le monde réel devient monde du rêve et le monde du rêve devient monde réel parce que le voyageur s'est d'abord retrouvé immergé dans la mer (il faut d'ailleurs signaler que la traversée du Purgatoire débute elle aussi avec l'évocation de la mer, que l'on retrouve également dans les deux premiers chants du Paradis). Quelle est la signification de cette mer au sortir de laquelle les choses apparaissent inversées ? L'interprétation que propose Jacqueline Risset est la suivante : " pur terme de référence, indiquant une situation type de danger surmonté, celle du rescapé du naufrage ¹²". Cependant, en référence au paragraphe précédent, il semble que la mer soit essentiellement lieu de la mort, lieu par lequel l'âme doit passer (cf. vers 25 : *ainsi mon âme qui fuyait encore*) au moment de la mort physique avant de pouvoir rejoindre les contrées divines.

III. Inscriptions du Corps.

Le corps, dans l'extrait choisi, apparaît en deux endroits différents. La première occurrence est métaphorique; corps féminin, esquissé du bas vers le haut, en trois étapes différentes. Mais le signifiant même, le corps de Dante, ne surgit réellement qu'à la dernière phrase, dans les trois derniers vers. Et tout ce qui précède aura été nécessaire à son évocation. De la même manière, il est nécessaire de suivre le texte pas à pas, avant de pouvoir déduire la nature particulière de ce corps. En souligner la lassitude n'est pas suffisant; encore faut-il être en mesure d'expliquer le mode de sa présence. Ce n'est donc qu'au terme du commentaire qu'il sera traité, comme une conclusion, la conclusion logique de l'ouverture de la *Comédie*.

L'objet de la quête dantesque est la Dame, Béatrice. C'est elle dont il s'agit de retrouver la présence au terme de la traversée de cet au-delà du monde que constituent l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Mais la disparition de Béatrice est un événement très antérieur à la rédaction de la *Comédie*, une sorte de traumatisme initial qui n'est pas évoqué au début du poème. La cause immédiate du voyage est ailleurs; c'est perte de la voie droite. Sans la perte de cette voie, donnée comme universelle et première, le périple n'aurait aucune raison

¹² Jacqueline Risset, op. cit., p. 117

d'être. En un autre sens, ce qui meut le voyageur est la peur, dont nous avons vu l'omniprésence dès les premiers vers de *L'Enfer*. Enfin, il faut rappeler ici que la *Comédie* est le fruit d'un long travail de réflexion sur la langue entrepris par Dante au cours des années précédentes¹³, et placé sous l'égide de Virgile. Cette distribution quadripartite des causes évoque bien entendu Aristote (nommé par ailleurs *le philosophe*, ou *le maître de ceux qui savent*). Nous pourrions définir la causalité de la *Comédie* au début du poème dans une perspective aristotélicienne : la cause formelle est le parcours du voyageur après que la voie droite ait été perdue, la cause efficiente est la peur ressentie dans la forêt obscure, la cause matérielle est la langue même du texte, et la cause finale est Béatrice (sous les traits de la colline dans l'extrait étudié). Deux remarques s'imposent alors; faisant de Béatrice le but de la trajectoire, Dante pose comme antérieur, d'une antériorité irrémédiable, la perte de l'objet (la mort de la Dame), la finalité du projet trouve donc sa source dans un passé lointain et définitivement achevé. D'autre part, la cause matérielle du poème, la langue (aussi nommée *cause de mon être* par Dante), confère à l'écriture de la *Comédie* la dimension d'une décision éthique. Le travail d'écriture apparaît ainsi comme une solution à l'énigme de la perte de Béatrice. Il est également une issue à la convoitise sexuelle, représentée par la forêt obscure où Dante se perd, et consiste donc en une véritable tentative consciente de sublimation, au sens freudien du terme.

Passer la barre.

Si la métaphore consiste en une substitution du signifiant au signifié, et emporte avec elle le franchissement de la barre séparant signifiant et signifié, la manière dont Dante en use dès les premiers vers de la *Comédie* implique cependant un pas supplémentaire. Deux métaphores sont ici essentielles : le *chemin de notre vie* et *la mer*. La première traduit le temps en espace, paysages terrestres, la seconde métamorphose ces paysages terrestres en paysages maritimes. Mais peut-on encore parler de métaphores ? La question mérite d'être posée car le procédé employé par Dante, s'il consiste d'abord en une substitution de signifiants, se poursuit aussitôt par la substitution des signifiés également. Que le chemin vienne se substituer à la durée, et le voyageur se retrouve à cheminer réellement dans une forêt obscure. Que la mer soit évoquée (grâce à la simple mention d'une difficulté respiratoire : Dante est *hors d'haleine* comme celui qui sort de la mer), et la vallée traversée devient plage. En ce sens, il s'agit effectivement de "passer la barre". Le

¹³ cf. en particulier les textes suivants : *La Vita Nuova*, *De Vulgari Eloquentia*, et *Il Convivio*.

signifiant nouveau qui surgit au terme de la substitution impose sa signification, et efface immédiatement celle du signifiant initial. L'effet produit est une clôture du texte; aucune initiative n'est laissée au lecteur sinon celle de suivre Dante à la lettre. Mais lui-même s'en explique; le temps d'avant la *Comédie* est une nuit de cauchemar, et la peur y est omniprésente. Au sein de tels périls - fussent-ils imaginaires -, l'urgence est grande. Le poète doit sortir du sommeil, et la décision d'écrire la *Comédie* peut être comprise comme un effort immense pour s'éveiller enfin (même s'il faut pour cela mourir d'abord). De plus ces deux exemples de la manière dont Dante traite la métaphore ne sont pas isolés. Citons encore :

- Béatrice (dont le corps est la somme des parties représentées par la vallée, la forêt obscure, la colline, les épaules, les rayons, et le soleil enfin) qui sera évoquée par Virgile quelques vers plus loin (et sera réellement présente au Paradis) :

Inferno, II.	Enfer, II.
[...]	[...]
e donna mi chiamo beata e bella,	53. quand une dame heureuse et belle m'appela,
tal che di comandare io la richiesi.	54. telle que je la priai de me commander.
Lucevan li occhi suoi piu che la stella;	55. Ses yeux brillaient plus que l'étoile,
e cominciommi a dir soava e piana,	56. et elle me parla douce et calme,
con angelica voce, in sua favella :	57. d'une voix d'ange, en son langage :
[...]	[...]

- Les trois attributs de la forêt (*féroce et âpre et forte*) que l'on retrouve peu après sous la forme des trois animaux réellement rencontrés par le Dante.

- *La planète qui mène chacun droit par tous les sentiers* qui apparaît ensuite sous les traits de Virgile, le visage de Béatrice, et le soleil (au Paradis).

Les trois autres métaphores de l'extrait retenu pour cette étude (*la forêt amère, le pas qui ne laissa jamais personne en vie, et le lac du coeur*) sont très différentes. En ce qui concerne l'amertume de la forêt, si l'interprétation proposée est exacte, elle ne renvoie pas directement à la louve qui barre le chemin du voyageur, mais à l'appétit insatiable de l'animal. Il s'agirait donc d'une métaphore traitée de manière "classique". Il en est de même pour *le pas qui ne laissa jamais personne en vie*, dont nous avons vu plus haut qu'il

représentait la mort, et pour le *lac du coeur* qui permet le bouclage du trajet inauguré par la personnification de la colline.

Filer la métaphore.

Après que le “ franchissement de la barre ” - qui est, ainsi que nous l’avons vu, un franchissement de la mort - ait eu lieu, le poème peut se déployer véritablement. La métaphore est devenue réalité, et le texte contient alors en lui-même ses propres interprétations et ses propres trajets de lecture. Ces trajets se répartissent en plusieurs catégories différentes. La métaphore peut être immédiatement “ filée ” comme dans le cas du *chemin de la vie*, ou de *la mer*. Elle peut trouver son correspondant plus loin, comme pour la *forêt féroce et âpre et forte*, ou *la colline*. Une autre possibilité concerne à la fois le texte même et le hors texte; c’est le cas de *la planète* (correspondant à la fois à la tête de Béatrice, à l’astre divin, et à Virgile donc également au projet d’écriture à l’origine de la *Comédie*). Elle peut encore avoir rapport à l’amont du texte : *le lac* du coeur renvoie aux vers précédents et aux paysages terrestres, *le pas* mortel renvoie au chemin déjà parcouru (l’effet en est d’ailleurs renforcé par la répétition du verbe se retourner). Cette variété de procédés produit une sorte d’effet de surcodage, et les bouclages du texte semblent aller en tous sens rendant ainsi extrêmement difficile le choix d’un extrait particulier au sein de l’oeuvre. Remarquons cependant que le passage étudié ici se clôt avec l’évocation du corps de Dante, tout comme la traversée de l’Enfer se clôt avec celle du corps de Lucifer. Le cas de la *forêt amère* enfin est plus ambigu. En effet, si la métaphore correspond dans un premier temps à la louve, l’appétit insatiable de l’animal, figure de la spirale, renvoie lui-même à la conformation topologique de l’Enfer (neuf cercles en spirale jusqu’au corps de Lucifer). De plus le vers 7, où elle apparaît, traite également de la mort (*Elle est si amère que mort l’est à peine plus*). Cette métaphore est donc un élément essentiel de l’ouverture de la *Comédie*; elle en est le fin mot, le “ point de capiton ” et annonce en même temps toute la suite du texte.

Le corps de Dante.

Ainsi dégagées les différentes trajectoires du texte, l’extrait choisi apparaît comme une sorte d’ouverture à la *Comédie*, une section préliminaire indispensable : le passage par la mort. En effet, pour que le voyage de Dante ne soit pas un songe, pour que l’Enfer, le

Purgatoire et le Paradis soient réellement visités, l'unique issue pour le voyageur est d'en passer d'abord par la mort. C'est également elle qui seule peut permettre l'usage "à la lettre" que le poète fait de la métaphore. Seulement la mort correspond en principe à une fuite de l'âme hors du corps (cf. vers 25). Et en toute logique, si la *Comédie* n'est pas un songe, alors seul un mort pourrait l'avoir écrite. Dante écrivain est donc confronté à une difficulté particulière dès le début de son projet : soit il rêve, soit il est mort. La position qu'il adopte finalement est celle du "mort-vivant", de celui qui, ayant franchi la mort, est toujours en vie. Au-delà donc du double mouvement déjà étudié (cf. le paragraphe intitulé "Le corps") qui métamorphose le paysage en corps sublime et l'esprit en paysage intérieur, quel peut bien être le statut du corps physique dans ces conditions, sinon celui d'un reste, d'un boulet qu'il faut traîner. C'est le corps las, le corps qui tombe *comme un corps mort*. Au plus profond de l'Enfer, ce sera le corps de Lucifer, emprisonné dans les glaces, immobile, incapable de se déplacer. Le corps est un boulet à la fois pour le voyageur qu'il entrave et retarde, et pour l'écrivain lui-même, contraint par son projet de ne pas faire de la *Comédie* un simple rêve, à en évoquer l'existence. Mais le corps est aussi corps maltraité dans l'aventure; corps réel, déssexualisé, il est aussi ce qui pâtit, ce qui souffre du travail d'écriture de Dante.

L'ŒUVRE A NAITRE

William Faulkner, écrivain du Sud des Etats-Unis, prix Nobel de Littérature à Stockholm en 1950, découvert et commenté par des personnages aussi illustres que Jean-Paul Sartre ou André Malraux, reste paradoxalement un auteur peu connu du grand public. Souvent l'on a essayé, puis renoncé au terme d'un premier roman ou même, pour les moins courageux, de quelques chapitres. Pire peut-être, on s'est laissé convaincre par de sottes critiques qui décrivent cette écriture en des termes - inintelligible, obscure, alambiquée ou obsessionnelle -, dont le caractère définitif aurait dû au contraire nous inciter à les considérer pour ce qu'ils sont : des aveux d'impuissance. Ajoutons enfin que l'on a pu longtemps trouver matière à justification de notre ignorance dans la fausse opinion selon laquelle l'œuvre faulknerienne est pour l'essentiel régionaliste, qu'elle vaut surtout par le portrait qu'elle brosse d'une Amérique sudiste, défunte et pittoresque. L'ouverture de la préface à " Tandis que J'agonise " (Ed. Gallimard, 1934) est éloquente : " Voici un roman de moeurs rurales, qui nous vient dans une traduction bien faite, de l'Etat de Mississipi où l'auteur, M. William Faulkner, naquit en 1897 et réside. " Tandis que j'agonise " présente certainement plus d'intérêt, et possède, à mon avis, une beaucoup plus haute valeur esthétique que la grande majorité des livres parmi lesquels la librairie doit, pour la commodité du public, le ranger, c'est-à-dire sous l'étiquette : romans paysans. " Certes, Valéry Larbaud, auteur de cette préface, indique ensuite toute la complexité du roman et fournit quelques clefs pour sa lecture, mais l'étiquette y est. Or la simple remarque selon laquelle l'écrivain situe le cadre d'un grand nombre de ses romans dans une région tout à fait imaginaire, au nom des plus invraisemblables - le Comté de Yoknapatawpha -, ne devrait-elle pas déjà nous enjoindre à nous méfier d'une telle opinion ? La justification de cette classification d'ailleurs, commodité du lecteur, est intéressante, car très exactement significative de la difficulté et de l'intérêt immédiat des romans de Faulkner : ils ne sont pas commodes. Ils ne cèdent en rien à la commodité dont le meuble du même nom illustre bien ce dont il s'agit : entasser pêle-mêle habits ou habitus, pour être sûr de les y retrouver, et de s'y retrouver, au plus vite sans qu'il soit besoin d'aucun effort.

Une approche pertinente de l'œuvre est illustrée par la lecture qu'en fait André Malraux. Commentant "Sanctuaire" (Ed. Gallimard, 1949) dans sa préface, il explique : "L'importance de l'intrigue policière vient de ce qu'elle est le moyen le plus efficace de traduire un fait éthique ou poétique dans toute son intensité. Elle ne vaut que par ce qu'elle multiplie." Ce qu'elle multiplie est alors un monde où "il y a un Destin, dressé, unique, derrière tous ces êtres [...] Et peut-être l'irréversible est-il son vrai sujet, peut-être ne s'agit-il jamais pour lui que de parvenir à écraser l'homme. [...] Le poète tragique exprime ce qui le fascine non pour s'en délivrer mais pour en changer la nature ; car, l'exprimant avec d'autres éléments, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées. [...] Sanctuaire, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier." Ce que Malraux saisit et développe ici, c'est l'essentielle dualité du texte faulknerien, toujours composé de deux lignes mélodiques. Seulement, rien ne justifie dans cette approche la prédilection qui s'y développe d'une ligne plus "vraie" ou plus fondamentale que l'autre. Malraux conclut à l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier, et à l'attribution d'une nouvelle étiquette pour Faulkner : "poète tragique" ; tout autant aurait-il pu conclure à l'intrusion du roman policier dans la tragédie grecque. Sa lecture donc, si elle a le mérite d'éclairer un élément primordial de l'œuvre, en dit déjà trop, elle est interprétation a priori, c'est-à-dire choix précipité.

Une autre interprétation, a posteriori celle-là, fondée sur l'égalité prise en compte des deux textes que contient tout texte de Faulkner, va nous permettre de progresser encore un peu. Elle concerne "Les Palmiers Sauvages", composé de l'enchevêtrement de deux longues nouvelles, dont les critiques n'ont d'abord vu que deux récits sans lien véritable entre eux. Ce texte est particulièrement intéressant car usant d'un tel procédé (les chapitres de l'une et de l'autre nouvelles sont alternés), Faulkner dévoile aux yeux du lecteur, un secret de fabrication ; nous n'avons pas ici deux lignes mélodiques étroitement mêlées, difficiles à discerner l'un de l'autre - la tragédie et le roman policier par exemple dans le cas de "Sanctuaire" -, mais un matériau brut, non encore travaillé, dont un unique roman aurait pu naître. Maurice Edgar Coindreau, dans la préface du texte, explique que "Les deux sections s'éclairent l'une de l'autre et, sans leur alternance, le sens profond de chacune d'elles resterait lettre close." Il ne s'agit donc plus donc comme dans l'article de Malraux de repérer sous un texte manifeste un autre latent qui en constituerait la vérité, mais de

considérer deux récits qui dialoguent entre eux. Par malheur, ou fatalité, Coindreau n'échappe pas non plus à la tentation de dire le vrai sur l'écrivain : " Si Faulkner consent à regarder un monde dont l'idée même lui fait horreur, c'est parce qu'il y trouve un tremplin qui lui permet plus aisément d'atteindre la région où vaticinèrent les prophètes et chantèrent les bardes. [...] Le vrai domaine de Faulkner est celui des mythes éternels, tout particulièrement ceux que la Bible a popularisés ". Prophètes, mythes éternels, Bible, nous pressentons ce qui va suivre, soit le caractère moral de l'issue qui sera trouvée au dialogue entre les deux nouvelles. Et Coindreau de conclure à une " morale de l'histoire " qui consisterait en ceci : " L'homme condamné à vivre dans la société d'aujourd'hui n'a que faire de la liberté ".

Si l'interprétation de Malraux n'allait sans doute pas assez loin dans le secret de la structure, celle de Coindreau en revanche se poursuit trop avant ; filant derrière son objet, elle le dépasse et le rate. Je voudrais soutenir ici l'idée selon laquelle une lecture de Faulkner, destinée à de futurs ou même de présents lecteurs, doit au contraire s'interrompre, et se retirer au seuil même de toute interprétation comme le texte lui-même l'exige.

Un roman s'intitule " Parabole ", titre évident, à évoquer la passion de celui dont les paraboles justement ont marqué toute notre tradition religieuse et culturelle depuis deux millénaires : le Christ. Il sera donc question du Christ dans cette histoire, de la fable christique - il n'y a aucune vaine tentative de piéger le lecteur chez Faulkner -, mais également d'une autre histoire, celle d'un homme, insoumis, perdu au milieu d'une guerre qu'il refuse de prendre au sérieux. Car l'action du roman se situe en France, durant la guerre de 14-18. L'on pourrait, paraphrasant Malraux, n'y voir que l'intrusion du récit biblique, ou évangélique, dans le roman de guerre. Ou encore, sur le mode de l'interprétation de Coindreau en déduire un précepte moral ou philosophique : L'homme moderne prisonnier de la folie meurtrière de la guerre n'aurait d'autre choix que de sacrifier à nouveau le Christ (le personnage principal, lynché par la foule, est laissé pour mort à la fin du texte). Pourtant les dernières lignes même du roman nous interdisent de négliger une dimension essentielle de l'entrecroisement des deux récits ; le héros est ensanglanté, étendu sur le sol, dans les bras d'un vieil homme qui s'est agenouillé, et il rit : *" C'est ça, dit-il. Tremblez. Je ne vais pas mourir. Jamais.*

Moi je ne ris pas, dit le vieillard en se penchant sur lui. Ce que vous voyez, ce sont des larmes. ”

Si l'on considère, comme il est légitime, que cet échange conclut aussi bien le roman guerrier que celui évangélique, ne sent-on pas alors combien ces deux textes dialoguent entre eux ? Certes la figure du Christ vient colorer d'une note particulière le récit concernant la guerre de 14-18 ; et l'on pourrait - pourquoi pas - interpréter ces ultimes répliques comme une prédiction selon laquelle la lutte entre le Bien et le Mal est vouée à ne jamais s'achever. Mais en retour que penser d'une réécriture des Evangiles dont la conclusion à l'immortalité du Christ est non plus un chant d'allégresse, mais un constat désespéré ? Tremblez, dit le Christ faulknérien, vous ne parviendrez jamais à vous débarrasser de moi, et le vieillard - non pas le fou de guerre, mais le compatissant - ne se réjouit pas, il pleure. Ce n'est donc plus seulement la guerre - affaire humaine par excellence - qui se trouve subvertie par l'introduction de la figure christique, mais aussi bien, du même mouvement, le message du Christ qui est réinterprété par Faulkner en des termes nouveaux. Le fil du roman nous avait déjà révélé ce message d'ailleurs ; le héros y apparaît comme un être énigmatique et miraculeux par certains aspects, mais surtout comme un personnage marginal et dérisoire, au regard des horreurs et de la confusion engendrées par le formidable carnage qu'est la guerre. Sans entrer ici dans une analyse détaillée du texte, nous pouvons cependant conclure que la mise en regard des deux récits modifie profondément le sens de chacun d'entre eux.

Dans le champ du langage, la figure de la rencontre se résout toujours dans celle de la métaphore, soit d'une collusion de deux termes aboutissant à une substitution signifiante. L'un des deux termes étant éliminé au profit de l'autre, de la figure achevée peut alors surgir une étincelle poétique. La métaphore c'est, pourrait-on dire, le but final, le "telos", de toute rencontre. Interpréter Faulkner sous les auspices de la métaphore correspond une nouvelle fois très exactement à la démarche de Malraux. Selon lui le roman policier serait le terme manifeste, tandis que la tragédie constituerait le terme éliminé, tous deux engagés dans une fusion totale ou idéale qui ne saurait aboutir qu'à l'évanouissement de l'un des deux (tout le monde connaît la célèbre boutade - Elle : Nous ne faisons qu'un mon amour, Lui : Oui, mais lequel ?). Pour que la métaphore puisse opérer, il est de plus nécessaire que ces termes au moment de leur mise en présence, soient purs, encore inaltérés l'un par l'autre. La rencontre n'est alors qu'un instant, hors du temps, sans durée, que nous ne

saisissons jamais par conséquent, puisqu'il est toujours déjà trop tard, et que la métaphore a toujours déjà opéré. Nous ne pouvons qu'en observer le résultat et jamais le procès. Bien différente est la démarche faulknérienne puisque les deux termes de " Parabole ", ces deux lignes mélodiques que constituent le roman de guerre et l'Évangile, sont mis en parallèle sur la durée entière du texte, et de ce fait, agissent et pâtissent de leur co-présence, sans que jamais l'un ne l'emporte de manière définitive sur l'autre. En ce sens nous devons affirmer que Faulkner ne tranche pas, n'achève pas la rencontre, ne la poursuit pas jusqu'à sa clôture, et se tient au seuil d'une métaphore possible, créant ainsi une tension continue qui est l'un des caractères essentiels de son écriture. La métaphore est à venir, non encore advenue, elle est à naître. Est-ce à dire que l'écrivain se situe là dans une position de rétention, qu'il se refuse à la dernière seconde comme une belle hystérique ? La thèse que je propose ici, est au contraire que ce retrait est un don, des seuls qui valent réellement, c'est-à-dire le don d'un manque.

Une nouvelle occurrence du manque est à situer au niveau du style lui-même. Car le style faulknérien déconcerte ; les phrases atteignent parfois des longueurs inouïes, mais non pas à la manière de Proust, où le fil de la lecture confère peu à peu une image précise de la chose décrite au prix d'un effort de concentration et de mémorisation. Faulkner au contraire déjoue toute tentative de saisir l'unité phrastique en n'hésitant pas à mêler aux verbes d'action ou d'état, des considérations générales, des digressions, des restrictions, des réponses à d'improbables questions ou objections, tout ce que la langue offre en matière de possibilité à un auteur pour confondre son lecteur et de lui faire perdre le pied du sens. Combien de lectures seront nécessaires pour se former une image mentale claire de la phrase suivante (choisie au hasard, moyenne et tout à fait banale, extraite de " Pylone ") : " Il était assis au poste arrière, avec l'avion en position, l'aile relevée maintenant pour compenser le poids de la femme, et lui faisait signe, presque avec colère, d'aller vers le bout de l'aile, quand il la vit soudain lâcher le montant, et, le visage empreint d'une expression aveugle, hallucinée, de protestation et d'extravagant refus, le bas de sa jupe s'échappant des courroies du parachute et lui fouettant les reins, revenir non pas dans le siège de devant qu'elle venait de quitter, mais vers celui dans lequel il était assis et s'efforçait de maintenir l'avion en ligne de vol. " Telle est l'une des difficultés réelles de l'œuvre romanesque faulknérienne. La question qu'elle pose - si nous supposons que le procédé est intentionnel, c'est-à-dire que Faulkner est un écrivain -, et à laquelle nous

tenterons d'apporter une réponse, concerne le but visé par ce parti-pris stylistique. L'autre point de résistance des textes, et qui vient compléter le précédent, est l'ellipse narrative. Le récit procède par bonds soudains qui ne manquent de dérouter le lecteur et le laissent bien souvent dans l'embarras, à tenter de nouer deux séquences qui semblent sans rapport entre elles. Une nouvelle fois donc, comme si la longueur des phrases était insuffisante à cela, il se trouve confronté à un manque ("elleipsis" en grec ne signifie d'ailleurs rien d'autre que ce manque) pour la construction d'une image stable du texte qu'il pourrait embrasser d'un seul coup d'oeil, c'est-à-dire comprendre. Une nouvelle fois, nous devons ne pas nous contenter de ce simple constat, et poursuivre jusqu'au lièvre à débusquer.

Nous voici alors, parvenus en ce point de l'exposition, face aux difficultés mêmes qui désorientent le lecteur : longueur des phrases, usage immodéré de l'ellipse pour ce qui concerne le style, enchevêtrement complexe de deux récits qui jamais n'achèvent tout à fait leur rencontre pour la structure narrative. Il est donc nécessaire à présent de dégager les implications logiques de ces trois remarques. La longueur de la phrase et sa construction surprenante tout d'abord ; dont le statut essentiel est celui d'une déception : déception devant l'impossibilité d'embrasser la phrase d'un seul regard, déception renouvelée lorsque la proposition, l'expression, le mot, anticipé par le lecteur ne correspond jamais à ce qui est effectivement écrit. Lire Faulkner nécessite de renoncer en premier lieu, de renoncer à la maîtrise du texte, à sa saisie immédiate, mais également de renoncer au plaisir de la reconnaissance (toute lecture anticipe le groupe de mots à venir, et les mauvais romans ne sont fondés que sur ce seul artifice : accorder sans cesse au lecteur le plaisir narcissique d'un "j'avais deviné juste", ce qui explique d'ailleurs leur statut de best-sellers). En ce sens, le roman faulknérien est aussi opposé qu'il est possible à une œuvre rhétorique : il ne va pas chercher le lecteur au point où celui-ci se situe pour ensuite le séduire, le détourner de sa voie et l'attirer ailleurs, mais exige au contraire un déplacement initial. Ce renoncement à maîtriser le texte correspond à un abandon nécessaire : abandon au texte lui-même, et oubli des préjugés, des représentations, de tout ce qui constitue le ready-made du monde dans lequel chacun se retrouve et s'apaise. Aux antipodes de la littérature comme divertissement (au sens pascalien du terme), Faulkner impose donc à son lecteur de s'oublier lui-même, d'en passer par une expérience qui a les rapports les plus étroits avec la perte, une petite mort. Il s'agit de lire en laissant fonctionner son esprit - inconscient - sans l'entraver, l'engluer, dans la conscience et ses images rassurantes. Telle est la première - et

en vérité la seule - des difficultés qu'impose le texte faulknérien. La seule difficulté, car pour qui aura accepté ce principe, l'ellipse n'en est plus une. Sitôt que l'esprit s'entrouvre et fonctionne hors du joug de ce maître intraitable qu'est la conscience, le jeu peut commencer, le dialogue avec le texte, et ce qui apparaissait comme vide, manque gênant dans la narration, se complète de lui-même. C'est que Faulkner fait un don inouï à son lecteur, il lui fait don d'une œuvre inachevée, non close, à naître. Il lui offre le statut de co-auteur du texte, en même temps qu'il lui dévoile un secret essentiel de toute création, à savoir que son fonds, là où elle puise son inspiration si l'on veut, n'est rien d'autre que ce lieu en chaque homme inconnu de lui-même, cette parole accessible seulement si l'on accepte de museler pour un temps la voix de sa conscience. Cette particularité n'est d'ailleurs pas propre à Faulkner, et la même analyse pourrait s'appliquer avec peu de différences à un auteur comme James Joyce par exemple. Saisir la singularité du roman faulknérien nécessite un pas supplémentaire. Nous situant dans la position du lecteur qui aura accepté de lâcher la bride de son esprit, nous en sommes à constituer non pas un mais deux textes - la vie de Jésus et l'histoire guerrière, si nous reprenons l'exemple de "Parabole"-, deux textes qui nous l'avons vu ne se rencontrent pas, excepté en un lieu : au lieu de notre participation active à leur élaboration. Notre subjectivité est proprement ce qui peut faire rencontre entre ces textes - pour produire quoi ? Une métaphore justement, dont nous avons vu que l'auteur refusait la clôture. C'est donc à la production d'un troisième texte, issu de la rencontre des deux précédents au cœur de nous-même, que nous convie Faulkner, et qu'il achève ainsi ce don au lecteur de la co-écriture de son œuvre. Voilà découverte ici la raison pour laquelle tout commentaire d'un roman faulknérien doit s'interrompre au seuil de l'interprétation : aller plus loin à l'instar de Coindreau (dont nous avons vu qu'il poursuivait jusqu'à une sorte de mot de la fin) n'est jamais que révéler quel roman notre propre subjectivité aura construit avec le matériel livré par l'auteur. Concluons enfin d'un mot sur la position adoptée par Faulkner lui-même dans ce processus : tendant toujours plus à s'effacer en tant qu'auteur devant son lecteur, sa démarche est à proprement parler maïeutique, il est à l'exacte place de l'accoucheur du roman à naître chez le lecteur. La question posée par l'œuvre faulknérienne est donc celle de la création (procréation), mais c'est à l'autre que William Faulkner la pose.

Addendum destiné à dissiper un possible malentendu : refuser l'étiquette de "romans paysans" aux textes de Faulkner comme je le fais ici n'est certes pas souscrire à l'image de

l'écrivain, génie solitaire hors du temps, de l'espace, et de la société dans laquelle il évolue. Revenant ici sur les conclusions de l'article, c'est-à-dire prenant acte de la mise en présence de deux textes d'origines fort dissemblables pour en permettre la production d'un troisième, fruit de leur rencontre, n'est-ce pas assez indiquer que le parti-pris adopté par Faulkner est celui du métissage ? Rappeler enfin que la production de son œuvre est à situer dans le Sud des Etats-Unis, peu de temps après la guerre de Sécession, alors que l'esclavage n'est pas si lointain, et la ségrégation triomphante, permet alors de définir autrement l'inscription de l'écrivain dans son époque ; inscription politique, la littérature a vocation à jouer un rôle actif dans la vie de la Cité.

L'OMBRE DE L'OBJET



“ Les Ambassadeurs ” (reproduction ci-dessus) est très certainement l’œuvre la plus célèbre d’Holbein le jeune, elle figure deux diplomates au second plan, placés devant une tenture. Entre les deux hommes, divers objets, symboles de puissance et de connaissance scientifique, sont disposés. Mais au premier plan, au centre, une ombre énigmatique est également représentée : il s’agit d’un crâne étiré, dont la forme n’apparaît au spectateur que si celui-ci adopte un certain point de vue par rapport au tableau. Le mouvement qui fera apparaître cette présence fantomatique est le suivant : le spectateur passe devant la scène, de gauche à droite, selon le sens de la lecture. Il la contemple un instant, peut-être d’un œil distrait, et poursuit son chemin. Soudain, alors qu’il a déjà fait quelques pas, mais piqué par l’impression d’avoir laissé échappé un détail, il se retourne. Lui apparaît alors le véritable secret de l’œuvre : c’est le visage de la mort qui lui rend son regard. La technique employée par Holbein pour produire cet effet est celle de l’anamorphose ; la démarche n’a rien du simple jeu illusionniste auquel on l’a parfois réduite ; “ Les Ambassadeurs ” constitue un véritable archétype, dont nous allons à présent tenter d’élucider le sens et les implications.

I. Qu'est-ce qu'une anamorphose ?

L'anamorphose est un cas particulier de perspective géométrique, qui construit une image projetée sur un plan oblique de telle sorte qu'elle demeure inintelligible ou bien simule une image différente, en raison des fortes aberrations marginales, si on ne la regarde pas du point de vue excentrique adopté pour la projection : “ Maintes fois et avec non moins de plaisir que d'émerveillement, on regarde quelques-uns de ces tableaux ou cartes de perspectives dans lesquels si l'œil de celui qui les voit n'est pas placé au point déterminé il apparaît tout autre chose que ce qui est peint mais, regardé ensuite de son point de vue, le sujet se révèle selon l'intention du peintre. ” (Daniel Barbaro, *Pratica della prospettiva*, Venise, 1559). Cette technique acquiert une importance considérable dans l'art et la pensée des XVI^e et XVII^e siècles ; selon Baltrusaitis (in *Anamorphoses ou Perspectives Curieuses*), “ La perspective est généralement considérée dans l'histoire de l'art comme un facteur de réalisme restituant la troisième dimension. ”, avec l'anamorphose se révèle qu'il s'agit avant tout “ d'un artifice dont la nature varie selon les conceptions de l'œuvre ”. Au-delà de cette dimension artistique, le procédé anamorphotique s'inscrit dans le champ plus vaste du mouvement baroque : “ Le perspectivisme chez Leibniz, et aussi chez Nietzsche, chez William et chez Henry James, chez Whitehead, est bien un relativisme, mais ce n'est pas le relativisme qu'on croit. Ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation. C'est l'idée même de la perspective baroque. ” (G. Deleuze, *Le Pli*, éd. Minuit). En d'autres termes, la vérité du monde n'est pas dépendante du sujet, l'homme n'est pas “ la mesure de toute chose ”, il doit se déplacer, se décentrer et d'une certaine manière se décentrer de lui-même pour venir au point correct où il sera en mesure de la saisir. Cette conception est conforme à l'Harmonie leibnizienne où le mal même est une donnée nécessaire dans la perspective d'ensemble, un des points par où s'élabore l'anamorphose universelle (cf. *Essais de Théodicée*).

De ces quatre éléments (projection géométrique, conception artistique, relativisme du point de vue, harmonie universelle), nous pouvons produire un certain nombre de remarques :

- La peinture anamorphotique comprend le point de vue du spectateur, ou plus exactement lui assigne une place où se situer : “à l’endroit le plus propice pour voir le tableau” (Léonard de Vinci), créant ainsi un monde oblique, énigmatique, pour qui s’installe dans un face à face avec le tableau.
- La représentation, l’image artistique, ne peut prétendre à cette *imitatio* où elle s’était d’abord développée sur la base du géocentrisme correspondant dans le domaine astronomique : l’homme n’est pas au centre du monde, il doit accepter de perdre cette prérogative s’il veut en saisir autre chose qu’une illusion.
- L’anamorphose implique la dimension du secret, et par conséquent celle de la vérité ; il existe une vérité celée qui ne se donne qu’en marge. Dans les termes pythagoriciens, le savoir comporte une dimension exotérique et une dimension ésotérique.
- Il existe enfin un “chiffre” du monde, un point de vue correct à rejoindre pour le comprendre. Notons d’ailleurs que cette idée est homologue aux aspirations de la Physique moderne, à la recherche d’une équation universelle.

Concernant ces questions, Jacques Lacan (in *Séminaire XX*) en souligne l’importance pour le sujet : dans la conception classique ou le sens commun, “Ce qui reste au centre, c’est cette bonne routine qui fait que le signifié garde en fin de compte toujours le même sens. Ce sens est donné par le sentiment que chacun a de faire partie de son propre monde, c’est-à-dire de sa petite famille et de ce qui tourne autour. [...] Ce monde conçu comme le tout, avec ce que ce mot comporte, quelque ouverture qu’on lui donne, de limité, reste une conception - c’est bien là le mot, une vue, un regard, une prise imaginaire.” La subversion de cette représentation par la science ne date pas de Copernic et de sa permutation du géocentrisme antique à l’héliocentrisme, mais plutôt de Kepler, car lui substitue un *ça tombe* au *ça tourne*. Avec Kepler, si *ça tourne* c’est en ellipse : “Ce vers quoi *ça tombe* chez Kepler est un point de l’ellipse qui s’appelle le foyer, et, dans le point symétrique, il n’y a rien. Cela assurément est correctif à cette image du centre.” (J. Lacan, *Ibid.*).

Nous soulignerons dans la troisième partie le caractère essentiel pour la définition de l’être humain de ces diverses remarques, mais il nous faut y adjoindre le secret que recèle “Les Ambassadeurs”.

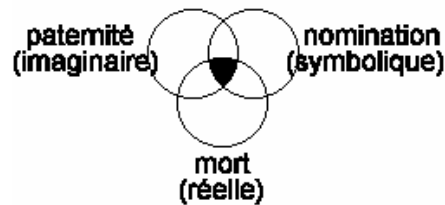
II. La signature d'Holbein.

La scène représentée par le peintre est datée très précisément, il s'agit du 11 Avril 1533 ; peu de temps auparavant Henry VIII demandait au pape Clément VII d'annuler son mariage avec Catherine d'Aragon, car de leur union aucun héritier mâle n'était né. Le pape refusa cette faveur, ce qui n'empêcha pas le monarque d'épouser en secret Anne Boleyn le 25 Janvier. Au début Avril, l'archevêque de Canterbury, Thomas Cranmer, annula lui-même le précédent mariage et déclara Anne Boleyn reine d'Angleterre. Le fait était sans précédent, et une ambassade française fut déléguée auprès du souverain anglais pour tenter une réconciliation avec le pape ; le tableau d'Holbein figure les deux membres de cette ambassade : Jean de Dinteville et Georges de Selve. La question à l'origine de l'œuvre n'est donc nulle autre que celle d'une certaine forme de paternité dans son rapport à la mort dont nous postulons qu'elle constitue la clef de l'énigme. Que s'agit-il de perpétuer avec la paternité dans ce cas ? L'exemple choisi par le peintre nous fournit une réponse : Henry VIII veut un héritier mâle, afin que la future dynastie d'Angleterre ne soit issue que de lui-même. Il se veut père de la maison d'Angleterre. Ce dont il s'agit donc, c'est de la perpétuation de quelque chose qui n'est qu'imaginaire (la dynastie - l'arbre généalogique-, elle, est symbolique mais s'accomode fort bien d'une transmission entre oncle et neveu par exemple). Le projet d'Henry VIII concerne son au-delà en tant qu'être vivant : il vise à devenir père d'un futur souverain, c'est-à-dire à poursuivre la lignée, et ce faisant il se situe lui-même comme déjà mort. Nous pouvons alors déterminer un premier élément de l'opération qu'effectue Holbein : le nouage ici entre deux termes : la paternité (ou le père imaginaire) et la mort.

Concernant les objets qui se trouvent entre les protagonistes, Jacques Lacan (in *Séminaire XI*) note : “ Les deux personnages sont figés, raidis dans leurs ornements monstrateurs. Entre eux toute une série d'objets qui figurent dans la peinture de l'époque les symboles de la *vanitas*. ” Cette dimension de la vanité, de sa monstration - comme pour mieux en souligner le caractère temporel et factice par l'association avec la mort -, est sans doute présente dans l'œuvre, cependant elle reste anecdotique au regard de ce qui constitue les ambassadeurs eux-mêmes. En effet, qu'est-ce qu'un ambassadeur ? Il convient de s'y arrêter un instant pour noter que l'ambassadeur est quelqu'un qui n'est que pur représentant, tenant-lieu d'un état ou d'un souverain, porteur d'une parole dont il n'est pas

l'auteur et qu'il n'énonce pas en son nom propre. La fonction de l'ambassade est toute entière symbolique ; celui qui l'occupe s'efface complètement derrière elle. A cet égard, elle illustre parfaitement ce qui advient d'un sujet lorsque celui-ci disparaît sous un signifiant. " Lorsque le roi se prend pour le roi, il est fou " ; Holbein nous délivre une autre occurrence de la formule : " Lorsqu'un sujet représente le roi, il est mort ". Ce qui peut-être considéré comme la préfiguration d'une autre formule célèbre : " Le mot est le meurtre de la chose ". Le second élément en jeu dans l'œuvre consiste donc en un autre nouage : celui effectué entre nomination et mort.

Ici, une parenthèse pour remarquer que ce couple de nouages (paternité-mort et nomination-mort) doit logiquement, si notre approche n'est pas fautive, nous conduire à la figure suivante :



La question de l'intersection des trois cercles sera élucidée dans la dernière partie de cette étude, mais après la paternité et la nomination, considérons à présent le troisième terme pour lui-même : la représentation de la mort dans le tableau.

Un crâne déformé occupe donc le premier plan de la scène. Cette figuration classique de la mort pourrait une nouvelle fois inciter l'observateur à considérer que le peintre sacrifie à la tradition de la manière la plus banale qui soit, pourtant dans le cas d'Holbein le crâne acquiert une toute autre signification : " hohle bein " en allemand, os creux, ce n'est pas la seule mort illustrée que cette forme étrange, mais également la marque, la signature du peintre. Or la signature " ouvre le champ de la reconstitution biographique et plastique du peintre ou du sculpteur. Date et signature s'associent pour confirmer de plus en plus qu'une œuvre est une suite progressive de recherches corporelles et intellectuelles dont l'unité est scellée par la mort. Mais la signature signifie plus encore : la présence de l'artiste dans l'œuvre. C'est un des problèmes fondamentaux de l'esthétique de la Renaissance que cette intériorité du corps en contrepoint de l'extériorité du regard. [...] Le point culminant dans la

dialectique de la présence est sans doute atteint par Holbein dans *Les Ambassadeurs* : par le double jeu de l'étymologie et de l'anamorphose, c'est la mort qui apparaît, oblique et creuse, au centre du tableau. Holbein nous projette d'un coup au centre de la problématique la plus contemporaine, celle qui concerne l'identité du sujet et la trace visible (lisible) de ce qui le signifie : le signe de son nom, le signifiant visible et sonore qui le désigne ” (source : *Encyclopédia Universalis*). Nous retrouvons par conséquent ici la question de la nomination associée à la figuration de la mort, déjà évoquée à propos des personnages représentés. Mais la signature renferme encore un autre sens que l'article de l'Encyclopédie n'évoque qu'en passant : elle implique la fonction de l'auteur, c'est-à-dire du créateur, ou pour le dire autrement de la paternité de l'œuvre, cette même paternité dont nous avons souligné l'importance lorsque nous décrivions le contexte historique dans lequel le tableau fut réalisé. Considérant donc ce que nous avons nommé la clef de l'énigme, ce crâne en anamorphose, nous aboutissons effectivement au nouage des trois termes (paternité, nomination, mort) selon le schéma proposé.

III. Le regard et la mort.

Dans la première partie, nous avons rapproché le procédé de l'anamorphose de la rupture que la découverte du mouvement elliptique des planètes introduisait dans la conception du monde. Il nous reste encore à montrer le lien que ces termes entretiennent avec ceux que nous avons extraits de l'œuvre d'Holbein. Le système ptolémaïque (géocentrisme), puis copernicien (héliocentrisme) impliquent tous deux la rotation circulaire des corps célestes : ça tourne en rond. Mais si ça tourne en rond, ça tourne et ça tournera ainsi de toute éternité, il n'y a aucune place pour un commencement ou une fin dans le mouvement circulaire (le cercle est d'ailleurs une représentation classique de l'infini) : ce que nous retrouvons au centre c'est la sphère éternelle et immobile, essentielle pour la philosophie antique. L'ellipse, avec la rupture qu'elle implique concernant la question du centre, marque un bouleversement fondamental de cette conception, et se trouve par conséquent en adéquation avec la perspective créationniste de l'univers (telle qu'elle apparaît dans la religion chrétienne). Cette perspective introduit immédiatement la dimension de la paternité : Dieu le père, ou Dieu le créateur, l'auteur du monde. Mais en quoi la paternité a-t-elle rapport avec la mort ? Nous devons poursuivre : la création, toute création, qu'il

s'agisse de celle d'une œuvre d'art ou de l'univers par Dieu, ne peut être dite telle que si elle surgit *ex-nihilo*, à partir de rien, c'est-à-dire du nom, de la nomination. " Que la lumière soit ", là où il n'y avait rien, et la lumière est du fait d'avoir été dite, la chose " lumière " (référent) et les images mentales qui lui sont associées (signifié) surgit de l'énonciation du signifiant " lumière ". Telle est la corrélation tout à fait primordiale entre l'idée d'un monde créé, susceptible de naître et par conséquent de mourir, avec ce qu'Holbein problématise comme nouage entre nomination, paternité et mort : déterminer que le signifiant est premier, qu'il prend le pas sur le signifié - la représentation imaginaire - implique l'idée de la mort. Non pas que l'homme antique n'en ait eu aucune idée, tout le monde a une idée de la mort, mais il ne s'agit toujours que de celle de l'autre, la sienne propre est impensable (au moins parce qu'aucune expérience vécue ne peut venir corréler une telle représentation). Le décentrement - de l'ellipse, de l'anamorphose - permet de se poser soi-même comme autre : " Je est un autre ", dira Rimbaud. Le pas est franchi, il faudra attendre cependant la psychanalyse pour déterminer la nature de cet autre dans une formule : " l'inconscient, c'est le discours de l'Autre ". Mais la première pierre est déjà posée de la subversion qui remettra en cause la souveraineté de la conscience, et par conséquent définira le sujet comme divisé. Nous pouvons donc lire à présent une part du secret que renferme " Les Ambassadeurs " : il n'y a pas de face à face avec la vérité. Le décentrement de l'anamorphose est nécessaire pour atteindre à la vérité, car le face à face qui situe l'homme au centre de la perspective - au centre de son monde - ne délivre rien d'autre qu'une image, une illusion : celle par laquelle il évite la question de sa propre mort.

Il nous reste, pour conclure, à déterminer ce qui vient au centre du nouage, dans cette intersection des trois cercles qui constituent notre schéma. L'anamorphose, avons-nous noté, assigne une place au spectateur pour délivrer sa vérité, et ce faisant, elle s'adresse à lui, elle l'interpelle. S'agissant de peinture, la nature de l'interpellation est évidente : il s'agit de capter un regard. L'objet au centre de la problématique de l'œuvre n'est autre que celui-ci : le regard. Ce qui fait " tenir " ensemble les trois registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire dans le tableau d'Holbein, c'est cette adresse, cette injonction adressée au regard du spectateur. C'est en capturant quelque chose qui est le plus proche possible d'un pur regard que le message est délivré. Mais comment être au plus proche du pur regard ? Le procédé même de l'anamorphose contient la moitié de la réponse, je renvoie ici au trajet décrit dans l'introduction de cette étude ; c'est alors que le spectateur a déjà quitté

le tableau et tout le lot des représentations imaginaires évoquées par celui-ci, qu'il est amené à se retourner. A cet instant pourrait-on dire il ne pense à rien, ce n'est pas à son imagination ni à sa raison que l'artiste fait appel, puisque leur recours a déjà été épuisé dans la contemplation initiale de la scène. Ce n'est qu'à son regard. Mais encore, comment éviter que ce regard ne verse aussitôt dans ce qui est vu, ne s'évanouisse aussitôt dans l'image ? La réponse d'Holbein à cette question est magistrale : en ne lui offrant rien à voir, ou plus exactement ce qui dans le champ de l'image est le moins susceptible d'être imaginarisé : sa propre mort qui le regarde. Le trajet alors à parcourir est celui-là même que nous venons d'effectuer : revenir au tableau pour en étudier le secret, et tenter de découvrir la vérité qu'il dissimule.

Three Bottles of Coke



A la tradition sophistique s'est posée de manière constante la question de sa propre légitimité - on sait quelles attaques les premiers sophistes durent subir de la part des philosophes, Platon et Aristote en particulier. On sait également la réponse que constitue la sophistique elle-même à cette question : la légitimité d'un discours est fonction de son efficience - de manière plus nuancée, est prônée la valeur du *plasma*, de l'énergie fictionnelle de la littérature, une sorte de démiurgie discursive. Dans ce registre donc, susciter une émotion sensible chez le lecteur ou le spectateur constitue un enjeu fondamental. Une possibilité parmi d'autres est la suivante : *faire entrer dans l'ordre du discours un univers dont on estimait jusqu'à présent qu'il demeurait au-delà du telos rhétorique : celui d'une expérience artistique vécue comme telle* (Barbara Cassin, *Le Plaisir de Parler*, éd. De Minuit, p.133). Et un exercice de la seconde sophistique consiste

donc en l'interprétation d'une toile *en la référant à un ensemble de pratiques de la vie quotidienne* (Op. Cit., p.134) - de manière linéaire puisque le produit est discursif : un récit sera construit à partir du tableau.

La peinture dans l'Antiquité est pensée sur le modèle de l'*imitatio*, il s'agit d'imiter la Nature de la manière la plus exacte possible. L'œuvre d'Andy Warhol présentée plus haut *Three Bottles of Coke* se plie semble-t-il à cette exigence ; les bouteilles de Coca-Cola sont représentées de manière fidèle, sans effet de style. La seule audace immédiatement perceptible est leur répétition : trois bouteilles. Une seconde différence tient au fait que ce n'est pas la Nature que le peintre choisit pour thème, mais des objets manufacturés, produits en séries identiques par l'homme. Dans cette double perspective d'une ressemblance et d'une dissemblance, le projet de ce présent article consiste donc d'une part à proposer une interprétation du tableau de Warhol, et d'autre part à étudier l'écart qu'introduisent choix du motif et répétition de celui-ci dans le récit qui sera créé. A cette fin, il est essentiel de limiter l'étude à la toile elle-même, sans référence savante à la critique artistique, mais sans fausse naïveté cependant, sans négliger l'inscription du peintre dans le XX^e siècle et ses réflexions théoriques. Enfin, le récit sera suivi des éléments théoriques qui ont permis son élaboration. Le lecteur sera donc à même de saisir ce qui pour les rhéteurs de l'Antiquité a constitué une grille interprétative de la peinture, et comment - pour peu qu'il veuille bien se donner la peine d'explorer une voie que je ne ferai qu'indiquer - ces thèmes essentiels pour l'homme moderne de la répétition et de l'objet de consommation nous introduisent à une dimension inédite dans notre rapport au monde.

Three Bottles of Coke.

J'ai rencontré cette fille l'autre soir, une brune un peu sophistiquée, une italienne. Un sourire à la Carrol, Andy Warhol, Lewis Carrol, impossible de la manquer. Non pas une fille mais une femme, une femme est une femme. Je ne pense qu'à ça. A celle de Milo, une femme sans membre. Je ne pense qu'à ça. Immobile ce soir, paralysé dans le noir, sa béance. Je ne pense qu'à ça. Une femme sans membre, un abîme, comme un couloir vers nulle part. Elle n'est pas là, mais son sourire, sa béance, tout ce noir. Je ne pense qu'à ça. C'est son absence, la présence d'une béance qui me fixe. Je me shoote à l'absence. Rien ne fascine comme les miroirs quand ils sont noirs.

C'est une expérience alors. Je sors dans la rue, attiré par la lueur d'un gyrophare. Comme un insecte, aveuglé, comme un cafard. Je sors, je ramène du Coca-Coca. Non, tu sais que je plaisante : Coca-Cola. Des bouteilles, combien de bouteilles. Je les dispose, alignées, lignes et colonnes sur le carrelage. Je n'en bois aucune, je déteste ça. Je les hais. Inutile Coca-Cola, côte à côte, inutile, inutile, inutile... A qui peut bien servir inutile ? A personne. Inutile est inutile. Est inutile. Est inutile. Inutile inutile. Que peut-il naître d'inutile ? Que puis-je espérer ? Je les shoote sur le carrelage, une par une. Elles explosent, ça fait un peu de gaieté. Ça poisse. Ça fait comme un reflet ambré à mes pieds. Il en reste quand je suis déjà fatigué. Elles finissent écrasées dans la rue, sur le gyrophare, j'espère. Plus une dernière dans le miroir. Il en reste. Trois. Toi et moi, nous sommes trois. Je les dispose sur le carrelage, triangle vide. Je les regarde, avec toute la tendresse dont mon âme est capable. Toi et moi. Les yeux fermés je les regarde, il n'y a que toi. Toi, toi, toi. Ton corps d'italienne un peu sophistiquée. Je disparais, noyé. Les yeux fermés je chante, une berceuse pour me consoler : a coke is a coke is a coke...

C'est une expérience artistique : Three Bottles of Coke. Une expérience sans importance, fugitive, rétive, close et farouche. Je n'ai pas envie de m'arrêter. Et je passe. Quelques pas pour qu'un mot, une série, s'imposent à mon esprit : le vantard, l'arrogant, l'orgueilleux. Le Maître en forfanterie m'a délivré son message, son secret : pas de secret mais désirer, désirer les italiennes un peu sophistiquées. C'est une expérience alors, c'est la vie.

Andy Warhol, par son choix d'un objet manufacturé, produit un donné immédiat, qui de plus insiste, du fait de sa répétition, qui résiste à tout déplacement dans un trope, à toute interprétation donc : la bouteille est là, nue. Elle se donne dans une sorte d'*il y a*, par quoi Heidegger définit le mode de présence de l'être. *Il y a* être, *il y a* temps, temps du déploiement de l'être, anhistorique, qui correspond exactement à la nature de l'objet de consommation : il n'a pas d'histoire, il n'existe que dans le présent de sa production. C'est pourquoi il résiste à ce qui constitue l'essence de l'acte selon Hegel, soit la négation d'un donné. Pas d'acte possible donc, le spectateur est paralysé face à la toile, ou pour mieux dire, c'est lui qui succombe à la négation, il est d'une certaine manière anéanti en tant que spectateur, c'est-à-dire sujet susceptible de poser un acte interprétatif. La seule issue possible sur cette voie de l'interprétation est celle qui s'approprie l'acte d'un autre : le peintre. La seule perspective possible est en référence à l'artiste, au travers de l'identification. D'où surgit la nécessité d'un récit en première personne : il n'y a d'autre solution que de prêter sa voix à Warhol lui-même.

La toile, dont le motif se détache sur une couleur claire, joue sur l'opposition classique de la figure et du fond, de la présence et de l'absence. Cependant, ainsi que nous l'avons déjà noté, cette présence est vide, sans référence, sans interprétation possible. Il y a plus : le thème se redouble, car la substance même de la forme ne se situe que dans le fond (les bouteilles sont vides, disposées sur une surface ambrée). Cette dialectique du plein et du vide, dans laquelle présence et absence s'échangent, introduit un jeu de miroirs où successivement modèle et image viennent occuper le devant de la scène dans un vacillement continu. La présence de l'image dans l'esprit est absence du modèle, la matérialisation concrète du modèle vide l'esprit de toute représentation.

Les bouteilles sont trois, répétées. Ce thème de la répétition fonctionne grâce à une certaine rigueur : les bouteilles semblent alignées, et les lignes qui leur servent de repère ne sont pas supprimées. Elles sont alignées, ou plus exactement disposées en triangle, c'est-à-dire selon la figure comprenant trois points la plus proche du cercle. La répétition est également présente dans le nom même représenté : Coca-Cola. Pour un peu nous aurions eu Coca-Coca, la tentation fut grande, au point même d'effacer à moitié le second terme. Tentation donc d'une répétition parfaite, mais ce qu'il s'agit de reconnaître est l'impossible de toute répétition. D'aussi loin qu'on le tente, dans la série suivante (par exemple) : *le mot obsolète*

est obsolète, obsolète est obsolète, obsolète obsolète, le deuxième terme n'est jamais le premier répété. Au cœur même de toute répétition gît un écart qui l'annule. La cause - je l'indique en passant - en est que l'énoncé ne peut échapper à son caractère séquentiel. Le temps intervient là en deux présents différents et distincts. De la même manière, l'écart existe au centre du triangle formé par les trois bouteilles, écart, vide : s'il existe un secret, c'est-à-dire une anamorphose, une place assignée que le spectateur enfin peut venir occuper, c'est en ce lieu même : au cœur du triangle, au cœur de la répétition.

La bouteille de Coca-Cola est très proche par sa silhouette du corps d'une femme, elle fut, dit-on, conçue à cette intention. D'une femme sans membre - je souligne l'équivoque de ce dernier terme, il a toute son importance. Sculpture d'une femme sans membre, telle que nous est parvenue la Vénus de Milo, n'est-ce pas l'essence même de la femme que d'être sans membre ? Redoublée par le vide qui l'emplit, et triplée par le vide du triangle. Un nouveau triangle donc, qui répond, qui correspond à celui que nous avons déjà repéré. Tentons pour conclure de les conjoindre.

Du triangle de la répétition : *a coke is a coke is a coke*, j'extrais la structure suivante qui est un *joke* : *a coky, the coky, the coke*. En son centre, *the coky* : le vantard, l'arrogant, l'orgueilleux. Ici se dévoile l'anamorphose au cœur de la toile, le secret, la blague d'Andy Warhol, mais en même temps sa signature et en même temps la place assignée, le nom du spectateur, qui sera allé jusqu'à l'identification à l'artiste (sur cette question de l'anamorphose, je renvoie le lecteur à un précédent article de cette série intitulé : *l'Ombre de l'Objet*). Quelle est enfin la tentative qui fait tomber le sujet sous le coup d'une telle qualification ? La réponse est immédiate : est ainsi qualifié celui qui aura tenté de circonscrire la femme, de la cerner par des lignes ou des traits. Puisqu'au cœur de toute représentation qui tente de l'imager (et je n'ai nul besoin d'insister sur le symbolisme anatomique de la figure triangulaire), c'est le vide qui est rencontré - pas de membre, une absence. L'alternative donc qu'offre la toile de Warhol à la question de la femme est d'y renoncer ou de la désirer. Après cela, tout est affaire de choix...

DESCARTES ou LEIBNIZ

Querelle à propos d'une question de grammaire.

Première Partie

Lors des deux précédents articles consacrés à l'anamorphose dans la peinture, nous avons souligné l'importance de l'adresse, de la place que l'artiste assigne au spectateur : point dans l'espace dans le cas d'Holbein, point dans le langage pour Warhol. En ce point, avons-nous dit, le sujet doit venir pour contempler la toile selon une perspective correcte - sans préciser. Il nous faut par conséquent faire un pas de plus à présent, définir ce *sujet*, adresse de l'artiste, mais tout aussi bien terme définitionnel pour l'homme. Il est inutile, je pense, de préciser que la notion de sujet humain a recouvert bien des acceptations depuis l'Antiquité - aussi bien n'est-ce pas son histoire que j'entends étudier ici, mais son apparition dans la modernité chez Descartes : sujet de la Science, puis la conception qu'y oppose Leibniz pour soutenir un sujet de la Fiction. Ces deux approches sont essentielles dans l'actualité de notre monde en tension justement entre ces deux termes. Par avance, je prie le lecteur de m'excuser pour le caractère un peu didactique, ou même fastidieux, de cet exposé et de celui qui suivra, mais ce travail est nécessaire en préalable pour aborder enfin la question de la création qui fera la conclusion de notre série.

Dès l'ouverture des *Méditations Métaphysiques*, Descartes dévoile l'ambition et les limites de son projet : *il me fallait entreprendre sérieusement une fois en ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements, si je voulais établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences*. Il s'agit de fonder la Science sur un socle de certitude, en l'affranchissant de tout subjectivisme, c'est-à-dire de toute représentation subjective : opinions ou croyances - et nous verrons d'ailleurs que cette voie permet également d'assigner un but à la Science. Si elle renouvelle ainsi la méthode socratique concernant la philosophie, la démarche de

Descartes est quelque peu différente ; il n'interrogera pas sans relâche un autre quelconque pour démontrer le caractère contradictoire de ses convictions, mais, seul avec lui-même, il tentera de faire table rase de tout ce qu'il pense savoir. La référence cartésienne sera par conséquent à un Autre dont la figure évoluera au cours des Méditations (l'autre en tant que semblable n'est cependant pas absent des Méditations, j'en dirai un mot dans la conclusion), pour s'achever enfin sur cet Autre absolu qu'est Dieu. C'est donc cette référence dont nous allons suivre le développement dans la présentation d'un texte qui opère un double mouvement de construction (de l'Autre) - déconstruction (de la Science), pour s'achever sur une nouvelle définition de la Science en rapport étroit avec cet Autre auquel il sera parvenu.

En premier lieu, Descartes considère l'Autre de la sensation : *Tout ce que j'ai reçu jusqu'à présent pour le vrai et assuré, je l'ai appris des sens, ou par les sens ; or j'ai quelquefois éprouvé que ces sens étaient trompeurs.* Celui-ci semble facile à réfuter ; ce qui trompe une fois peut tromper à chaque fois. Cependant cet Autre est finalement celui du corps, la sensation renvoie au corps en dernier lieu : *Comment est-ce que je pourrais nier que ces mains et ce corps-ci soient à moi ? L'Autre trompe peut-être, mais cela ne signifie pas que son existence même soit une tromperie. Il est donc nécessaire d'interroger l'existence même du corps. Mais en y pensant soigneusement, je me ressouviens d'avoir été souvent trompé, lorsque je dormais, par de semblables illusions. Et m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, et c'est ici l'Autre du rêve, l'Autre freudien si l'on veut (au sens où Freud parle d'une autre scène pour le rêve) qui est convoqué pour remettre en question l'existence du corps ; il est trompeur car il crée des représentations qui n'ont aucune réalité, sur lesquelles aucune certitude d'existence ne peut se fonder. L'étudiant, Descartes convient cependant qu'il ne saurait tout à fait créer ex-nihilo : Il peut combiner, transformer, ou pour le dire autrement, déplacer, condenser, mais uniquement des éléments préexistants : *il faut au moins avouer que les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures, qui ne peuvent être formés qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable.* Or, ce sont les catégories abstraites du temps et de l'espace qui donnent son être réel et véritable au corps, comme à tout objet existant d'ailleurs, celui-ci étant défini par son inscription spatio-temporelle : *De ce genre de choses est la nature corporelle en**

général, et son étendue ; ensemble la figure des choses étendues, la quantité ou grandeur, et leur nombre ; comme aussi le lieu où elles sont, le temps qui mesure leur durée, et autres semblables. Arrivé donc à ce point d'un Autre qui est celui du sommeil et du rêve, Descartes restreint déjà le champ de la Science pour n'en conserver que certains éléments - les Sciences Naturelles par exemple ont d'ores et déjà succombé : *L'arithmétique ; la géométrie, et les autres sciences de cette nature, qui ne traitent que de choses fort simples et fort générales, sans se mettre beaucoup en peine si elles sont dans la nature, ou si elles n'y sont pas, contiennent quelque chose de certain et d'indubitable.* Certaines sciences ne sont pas remises en question, le parcours n'est par conséquent pas encore parvenu à son terme.

Descartes poursuit alors avec les Sciences mathématiques ; celles-ci sont hors Nature, elles ne traitent que d'objets de langage, et l'Autre qu'il est contraint de convoquer pour les questionner doit évidemment partager ces caractères essentiels : *Toutefois, il y a longtemps que j'ai dans mon esprit une certaine opinion, qu'il y a un Dieu qui peut tout, et par qui j'ai été créé et produit tel que je suis.* Seul un Dieu, être hors du monde et tout-puissant, pourrait avoir une influence quelconque sur la logique du langage qui est en œuvre dans les Mathématiques. Il faut ici remarquer que la démarche cartésienne prend un tour nouveau : d'Autres qui s'imposaient à lui, il passe à un Autre qu'il suppose. Il le crée d'une certaine manière, ou s'il ne le crée pas (la Méditation troisième sera consacrée justement à démontrer qu'il ne le crée pas), il en crée au moins librement l'attribut principal : la volonté de tromper : *Or qui me peut avoir assuré que ce Dieu n'ait point fait qu'il n'y ait aucune terre, aucun ciel, aucun corps étendu, aucune figure, aucune grandeur, aucun lieu, et que néanmoins j'aie les sentiments de toutes ces choses, et que tout cela ne me semble point exister autrement que je le vois ? Et même, comme je juge quelquefois que les autres se méprennent, même dans les choses qu'ils pensent savoir avec le plus de certitude, il se peut faire qu'il ait voulu que je me trompe toutes les fois que je fais l'addition de deux et de trois, ou que je nombre les côtés d'un carré, ou que je juge de quelque chose encore plus facile.* Il est assez significatif qu'au moment de juger la vérité des faits de langage, Descartes n'ait d'autre choix que de supposer la volonté maligne d'un Dieu ; cela revient à faire du langage une création divine et non-réfutable malgré tout : en effet, penser que Dieu fait en sorte que je me trompe chaque fois que j'additionne deux et trois ne remet pas en cause la vérité mathématique en soi, mais seulement mon rapport à elle ; les

mathématiques sont donc définies ici : ni vraies, ni fausses, mais indécidables (comme l'imprécision de la formule : *quelque chose de certain et d'indubitable* le souligne). Enfin, supposer l'existence d'un Dieu trompeur implique de considérer que celui-ci est pour le moins très préoccupé des hommes: *Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper.* L'ultime hypothèse cartésienne, celle qui précède immédiatement la certitude subjective est donc celle d'un Autre malveillant sur lequel, à proprement parler, on ne peut compter.

C'est en ce point que prend place le *cogito*, dont la démonstration comprend trois étapes :

- Le sujet : *j'étais sans doute si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose.* Vraies ou fausses, les pensées supposent un sujet pensant, ou pour le dire autrement, penser étant un verbe, il implique grammaticalement l'existence d'un sujet.

- L'Autre : *Il n'y a point de doute que je suis, s'il me trompe ; et qu'il me trompe tant qu'il voudra, il ne saura jamais faire que je ne sois rien tant que je penserai être quelque chose.*

L'Autre supposé a priori tout puissant ne l'est pas ; son pouvoir est limité par mon existence de sujet pensant. Le démon trompeur est donc en quelque sorte un Autre barré.

- La Vérité : *Je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce ou que je la conçois dans mon esprit.* Le démon trompeur, s'il est barré comme nous l'avons dit, l'est d'une seule et unique proposition vraie : *je suis* ; ce signifiant-là lui échappe, car il contient en lui-même toute la Vérité. Cette vérité est unique puisqu'elle est toute, elle aussi est un Un (non au sens du comptage, mais du tout). La démonstration *cogito ergo sum* n'est pas composée de deux propositions logiquement consécutives comme la syntaxe semble l'indiquer (rappelons d'ailleurs qu'on ne la trouve pas dans les Méditations) : Je pense => Je suis, mais elle représente une seule et unique vérité :

Je pense

Je suis

Ecriture qui nous permet d'ailleurs par anticipation de déduire que l'*ergo* habituellement intercalé ne signifie pas *donc*, mais vient en place de la barre opérant une coupure entre signifiant et signifié. En d'autres termes, nous ne sommes pas en présence d'une

construction logique, ou métonymique, et *cogito ergo sum* n'a aucun rapport avec le fameux syllogisme qui fait de Socrate un être mortel.

Cependant, cette unicité de la vérité du *Je suis* a comme conséquence immédiate le fait qu'elle n'est quelque chose que lorsqu'elle est elle-même énoncée, puisqu'elle ne peut être déduite d'aucune autre proposition (toute autre proposition n'étant pas celle-ci, elle est par conséquent non-vraie, et rappelons qu'en logique classique le vrai ne peut sortir que du vrai); *cogito ergo sum* n'a d'existence que si elle est actuelle, en acte, c'est-à-dire énoncée : *Je suis, j'existe ; cela est certain ; mais combien de temps ? A savoir, autant de temps que je pense ; car peut-être pourrait-il se faire, si je cessais de penser, que je cesserais en même temps d'être ou d'exister. Je n'admets maintenant rien qui ne soit nécessairement vrai ; je ne suis donc, précisément parlant, qu'une chose qui pense, c'est-à-dire un esprit, un entendement ou une raison, qui sont des termes dont la signification m'était auparavant inconnue.* Ainsi, le sujet est bien représenté par un seul et unique signifiant : je pense (la chose pensante).

Suit alors un long détour qui mène Descartes, au terme de sa seconde Méditation, à une conclusion qui lui permettra de bâtir les arguments pour sa thèse finale. Constatant qu'un objet reste le même malgré les transformations diverses qu'il peut subir au cours du temps (il prend pour exemple la cire qui peut être solide ou liquide), il en déduit : *je comprends, par la seule puissance de juger qui réside en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux. Or il ne peut se faire que lorsque je vois, ou (ce que je ne distingue plus) lorsque je pense voir, que moi qui pense ne sois quelque chose.* Mais enfin, conclut alors Descartes, *me voici insensiblement revenu où je voulais.* C'est-à-dire : *puisque [...] nous ne concevons les corps que par la faculté d'entendre qui est en nous, et non point par l'imagination, ni par les sens [...] je connais évidemment qu'il n'y a rien qui me soit plus facile à connaître que mon esprit.* Puisque lorsque j'exerce mon jugement sur des choses extérieures, j'en déduis encore que je pense et que je suis, le sujet grâce à ce détour par l'objet est libéré d'une certaine manière de la nécessité d'y penser (de penser à lui-même pour être) : dès que je pense, - et pas nécessairement à ce que je suis - je suis. C'est l'étape finale qui consiste à vider le *je pense* de tout objet (n'importe lequel pouvant y convenir). Ce qui s'opère ici est donc corrélatif d'un passage de *je pense* à *je suis pensant* (point contesté par Lacan, et par Leibniz avant lui), faisant de la pensée un attribut constant du sujet - y compris au sens grammatical du terme.

La troisième méditation est consacrée à un retour sur la question de l'existence d'autres choses que le sujet lui-même. Mais à présent, c'est en référence à un terme nouveau que la question peut-être posée : la certitude subjective. Il s'agit donc de reprendre l'interrogation à la lumière de ce nouvel élément, et d'observer si les résultats restent les mêmes ou s'ils en sont modifiés. Le principe de démonstration cartésien est le suivant : [...] *si la réalité objective de quelqu'une des mes idées est telle, que je connaisse clairement qu'elle n'est point en moi, ni formellement, ni éminemment, et que par conséquent je ne puis pas moi-même en être la cause, il suit de là nécessairement que je ne suis pas seul dans le monde, mais qu'il y a encore quelqu'autre chose qui existe, et qui est la cause de cette idée ; au lieu que, s'il ne se rencontre point en moi de telle idée, je n'aurai aucun argument qui me puisse convaincre et rendre certain de l'existence d'aucune autre chose que de moi-même [...]* En conformité avec son statut de chose pensante, Descartes passe donc en revue les différentes catégories idéatives qu'il peut concevoir : *Or entre ces idées, outre celle qui me représente à moi-même, de laquelle il ne peut y avoir ici aucune difficulté, il y en a une autre qui me représente un Dieu, d'autres des choses corporelles et inanimées, d'autres des anges, d'autres des animaux, et d'autres enfin qui me représentent des hommes semblables à moi.* Sans entrer dans le détail de l'exposition, il s'avère que les objections de la première méditation restent pertinentes pour toutes ces idées, à l'exception de celle de Dieu, étudiée la dernière : *Partant, il ne reste que la seule idée de Dieu dans laquelle il faut considérer s'il y a quelque chose qui n'ait pu venir de moi-même.* ” Afin de déterminer la valeur, ou le degré de vérité de cette idée, Descartes définit donc Dieu : *Par le nom de Dieu j'entends une substance infinie, éternelle, immuable, indépendante, toute connaissante, toute puissante, et par laquelle moi-même et toutes les autres choses qui sont (s'il est vrai qu'il y en ait qui existent) ont été créées et produites.* ” Et il étudie alors les implications logiques de chacun des termes contenus dans la définition (l'infinitude, le caractère éternel, l'immuabilité, etc.) quant à l'existence de Dieu. Concernant l'infinitude par exemple : *je n'aurais pas néanmoins l'idée d'une substance infinie, moi qui suis un être fini, si elle n'avait été mise en moi par quelque substance qui fût véritablement infinie.* Enfin, la conclusion à laquelle il parvient est la suivante : *il faut nécessairement conclure que, de cela seul que j'existe, et que l'idée d'un être souverainement parfait (c'est-à-dire de Dieu) est en moi, l'existence de Dieu est très évidemment démontrée.* Remarquons que cet enchaînement - au contraire de celui qui faisait passer de je pense à je suis - est bien un

sylogisme, dont la majeure est : *j'existe*, la mineure : *l'idée d'un être souverainement parfait est en moi*, et la conclusion : *Dieu existe*. La démonstration cartésienne complète peut donc s'inscrire :

je pense
----- **donc Dieu existe**
je suis

Le *donc* retrouvant là sa juste position. Un corollaire essentiel de cette démonstration apparaît dans la proposition suivante, elle-même issue de la perfection attribuée à la divinité : *D'où il est assez évident qu'il [Dieu] ne peut être trompeur puisque la lumière naturelle nous enseigne que la tromperie dépend nécessairement de quelque défaut.* ” : Dieu ne peut être trompeur ; pour le dire autrement : il n'est pas en son pouvoir de tromper l'homme ; l'affirmation, avec son caractère de paradoxe (Dieu est tout puissant mais il ne peut tromper), a des conséquences extrêmement importantes pour la reconstruction de la Science.

La poursuite du raisonnement est à présent plus simple, et je ne ferai qu'en indiquer quelques étapes essentielles pour autant que l'étude exhaustive des *Méditations* n'est pas ici notre propos. Le début de la Méditation quatrième en indique la voie : *Et déjà, il me semble que je découvre un chemin qui nous conduira de cette contemplation du vrai Dieu (dans lequel tous les trésors de la science et de la sagesse sont renfermés) à la connaissance des autres choses de l'Univers.* Pourtant l'erreur humaine existe toujours : où en situer la cause ? : *D'où est-ce que naissent mes erreurs ? C'est à savoir de cela seul que la volonté étant beaucoup plus ample et étendue que l'entendement, je ne la contiens pas dans les mêmes limites, mais que je l'étends aussi aux choses que je n'entends pas.* On connaît la solution - qui est aussi une règle de conduite - que Descartes propose à cette difficulté, elle se nomme suspension du jugement : ne jamais donner son jugement sur des choses dont la vérité n'est pas clairement connue. Nanti de ce principe, l'homme peut alors constituer une science véritable : *Mais après que j'ai reconnu qu'il y a un Dieu, parce qu'en même temps j'ai reconnu aussi que toutes choses dépendent de lui, et qu'il n'est point trompeur, et qu'ensuite de cela j'ai jugé que tout ce que je conçois clairement et distinctement ne peut manquer d'être vrai [...] on ne me peut apporter aucune raison*

contraire qui me le fasse jamais révoquer en doute ; et ainsi j'ai une vraie et certaine science. Mais il ne s'agit ici que de la reconstruction des sciences mathématique et géométrique dont l'hypothèse du mauvais génie avait révoqué en doute la validité. Mathématique et géométrie appartenant au domaine de la démonstration pure - étant des choses que je peux entendre clairement - elle sont par conséquent fondées de manière certaine du simple fait de l'impossibilité que Dieu me trompe. Concluons alors sur les sciences de la Nature, les premières à avoir succombé aux interrogations cartésiennes : *il n'y a point de doute que tout ce que la nature m'enseigne contient quelque vérité. Car par la nature, considérée en général, je n'entend maintenant autre chose que Dieu même, ou bien l'ordre et la disposition que Dieu a établies dans les choses créées.* La démarche du philosophe trouve là son achèvement : Dieu, être parfait et créateur de la Nature, n'a pu faire en sorte que celle-ci m'apparaisse de manière erronée, car cela correspondrait en quelque sorte à un vice de fabrication. Les Sciences naturelles trouvent à leur tour leur fondement, à la condition que l'homme ne néglige jamais *l'infirmité et la faiblesse* de sa nature dans sa capacité à appréhender le monde.

Reprenons pour conclure les trois termes que nous avons isolés dans la démonstration du *cogito* : l'Autre, la vérité, et le sujet. L'Autre divin s'il est indispensable au raisonnement cartésien, s'il constitue la conclusion certaine du syllogisme, c'est-à-dire s'il concentre en lui toute certitude qui permet de fonder la Science au sens où nous l'entendons aujourd'hui, est également un Dieu dépossédé d'une part inouïe de liberté : celle de tromper. Il existe certes, mais son rôle est limité à celui d'un garant. Rappelons le mot célèbre - et très cartésien - d'Einstein : *Dieu est malin, mais il ne triche pas.* La vérité est elle située à son exacte place, comme un fait de langage. Sans langage, aucune vérité, et la vérité cartésienne réduite à sa plus simple expression n'est autre que la nécessité d'un énonciateur à tout énoncé. Le sujet enfin, sujet de l'énoncé *je pense*, est pure conscience - nous avons vu que l'objet de la pensée était indifférent, seul est essentiel le savoir réflexif auquel parvient le philosophe : se savoir penser. Telle peut ainsi se définir cette première occurrence du sujet moderne que fondent les *Méditations* cartésiennes, elle se nomme : sujet de la conscience. Et la réussite de Descartes est une neutralisation absolue - neutralisation de Dieu, neutralisation de la vérité, vidée de toute représentation, neutralisation du sujet enfin, pure conscience réflexive - absolument vitale au développement d'une Science libre de toute croyance.

L'image de la mort d'Holbein, le joke de Warhol, concernent-elles ce sujet cartésien ? Est-ce à la pensée, à la conscience, que s'adressent leurs messages ? La réponse est évidemment négative ; nous avons déterminé au contraire que la fonction de l'anamorphose impliquait son surgissement à l'instant où toute pensée, toute réflexion sur l'œuvre, étaient épuisées. L'anamorphose se définit d'être une surprise, d'ouvrir une brèche dans la conscience de l'être pensant, pour faire advenir quoi ? Un Autre sujet, au lieu où l'esprit fait silence.

DESCARTES ou LEIBNIZ

Querelle à propos d'une question de grammaire.

Deuxième Partie

Notre dernier article traitait du cogito cartésien qui définit un sujet humain et fournit les conditions nécessaires à l'établissement d'une science enfin débarrassée de tout subjectivisme. Nous avons cependant conclu que le sujet auquel s'adresse l'artiste au travers de son œuvre (nous avons choisi deux tableaux comme paradigmes de l'œuvre d'art : *Les Ambassadeurs d'Holbein* et *Three Bottles of Coke* d'Andy Warhol) était très différent de celui proposé par Descartes. Un extrait du Séminaire XI de Jacques Lacan nous éclaire sur cette nécessaire divergence : “ Je me voyais me voir, dit quelque part la Jeune Parque. Assurément cet énoncé a son sens plein et complexe à la fois, quand il s'agit du thème que développe la Jeune Parque, celui de la féminité - nous n'en sommes point arrivés là. Nous avons affaire au philosophe, qui saisit quelque chose qui est un des corrélats essentiels de la conscience dans son rapport à la représentation, et qui se désigne comme je me vois me voir. Quelle évidence peut bien s'attacher à cette formule ? Comment se fait-il qu'elle reste, en somme, corrélatrice à ce mode fondamental auquel nous nous sommes référés dans le cogito cartésien, par quoi le sujet se saisit comme pensée ? Ce qui isole cette saisie de la pensée par elle-même, c'est une sorte de doute, qu'on a appelé doute méthodique, qui porte sur tout ce qui pourrait donner appui à la pensée dans la représentation. [...] Le privilège du sujet paraît s'établir ici de cette relation réflexive, bipolaire, qui fait que, dès que je perçois, mes représentations m'appartiennent. C'est par là que le monde est frappé d'une présomption d'idéalisation, du soupçon de ne me livrer que mes représentations. [...] A la limite, le procès de cette médiation, de cette réflexion réfléchissante, va jusqu'à réduire le sujet que saisit la médiation cartésienne à un pouvoir de néantisation active. Le mode de ma présence au monde, c'est le sujet en tant qu'à force de se réduire à cette seule certitude d'être sujet, il devient néantisation active ” (J. Lacan,

Séminaire XI, p.76-77). Si le sujet cartésien implique cette néantisation du monde, du perçu, révoqué en doute, on saisit alors qu'il ne peut que s'opposer à celui auquel s'adresse l'artiste dont l'œuvre est précisément un objet du monde. L'artiste ne s'adresse pas à une conscience propriétaire de l'univers par l'intermédiaire de ses représentations, il lui propose un objet réel, inassimilable, indigeste. Et ce caractère indigeste de l'œuvre est absolument essentiel ; sans cela rien ne tient, l'œuvre est soit engloutie dans les représentations du sujet et ne produit par conséquent rien du tout, soit exclue du champ de l'art comme un objet quelconque, in-signifiant (dont la signification est absente du magasin des représentations du spectateur) et ignoré. Poursuivant notre étude qui doit nous mener à terme à la question de la création, nous allons donc étudier ici une autre conception du sujet - proposée par Leibniz -, dont l'existence, parallèle à celle cartésienne, s'y oppose de manière fondamentale.

I.Des Stoïciens à Leibniz...

La querelle remonte à l'Antiquité, elle est grammaticale et concerne la construction des propositions selon deux schémas différents :

- le premier (aristotélien par exemple) s'énonce comme suit : sujet-copule-attribut. Il justifie le déplacement qu'effectue Descartes : *je pense -> je suis (un être) pensant*. Il est d'ailleurs clair qu'un tel schéma introduit la présence de l'être quelle que soit la proposition initiale : *je voyage -> je suis (un être) voyageant*. Remarquons que la formule *je suis pensant* ne se contente pas de vider la pensée de tout objet selon la démonstration cartésienne - ce qui est homogène (je renvoie au précédent article) au fait que le *cogito* contient en lui-même toute vérité, mais qu'elle évacue du même mouvement le temps de la proposition : présent indéfini, ou pour être plus exact, infini.

- le second schéma (dont l'origine remonte aux Stoïciens) s'énonce lui : sujet-verbe-complément : “ Les stoïciens rejetaient la liaison du prédicat au sujet par la copule, et préféraient l'emploi de propositions narratives, plus proches de la pensée immédiate ” (P-M Schuhl, *Les Stoïciens*, éd. Gallimard, p. XXV). C'est que la grammaire stoïcienne est inséparable d'une logique empiriste : “ La proposition est ce que nous déclarons en parlant, ce qui est vrai ou faux [...] celui qui dit : il fait jour, semble approuver l'existence du jour ; quand il fait jour réellement, la proposition avancée est vraie, sinon, elle est fausse ”

(Diogène Laërce, *Vie et opinions des philosophes*, Livre VII). Nous distinguons ici au premier plan ce qui était neutralisé par Descartes : la valeur du temps qui rend la proposition contingente, et son corollaire obligatoire : la nature empirique de la vérité.

Cette querelle qui nous occupe s'est historiquement déroulée, non pas entre Descartes et Leibniz, mais entre Arnault (qui défendait les conceptions cartésiennes) et Leibniz. Concernant la proposition *je voyage*, ce dernier écrit : " l'inclusion se présente comme une connexion directe entre " moi qui suis le sujet, et l'exécution du voyage qui est le prédicat " (Lettre à Arnault, Juillet 1686). *Je voyage* n'est pas équivalent à *je suis voyageant*, l'exécution du voyage n'est pas un l'état d'un voyageant, mais un événement ou un acte. Le schéma sujet-copule-attribut (*je suis voyageant*) exprime la qualité (*voyageant*) d'une essence (*je*). Selon Leibniz, le sujet se définit non comme une essence, mais comme un *Un*, une monade, et le prédicat non comme une qualité, mais comme un verbe exprimant une action ou une passion. Ce qui vaut pour *je voyage*, vaut également pour *je pense*, l'équivalence entre cette proposition et *je suis pensant* est erronée ; tout au plus, si l'on tient à une équivalence, pouvons-nous l'établir avec *j'ai des pensées* : la pensée n'est plus définie comme un attribut intemporel, mais resituée comme événement dans le temps, prenant en compte ce qui est pensé, et par conséquent les passages d'une pensée à une autre. Si l'on veut, non plus la Pensée, mais des pensées particulières, je pense à ceci puis à cela, etc. Le concept d'événement est attribuable aux stoïciens ; leur théorie des *Incorporels* implique la traduction de *la route est poudreuse, l'herbe est verte, etc.* en *la route qui poudroie, l'herbe qui verdoie, etc.* *Poudreuse* n'est pas la qualité de la route, mais le prédicat incorporel du sujet de la proposition *la route est poudreuse*. Il s'agit déjà ici de maniérisme, par opposition à l'essentialisme aristotélicien : la proposition ne définit aucune essence de la route, mais une simple manière d'être. Leibniz poursuit la logique de l'événement, et l'étend au monde lui-même : " le monde lui-même est événement et, en tant que prédicat incorporel (virtuel), doit être inclus dans chaque sujet comme un fond, dont chacun extrait les manières qui correspondent à son point de vue (aspects). Le monde est la prédication même, les manières sont les prédicats particuliers, et le sujet, ce qui passe d'un prédicat à un autre comme d'un aspect du monde à un autre " (G. Deleuze, *Le Pli*, éd. de Minuit, p.72). Le rapport du sujet au monde étant ainsi établi - Dieu crée d'abord le monde, puis crée les âmes pour ce monde qu'il met en elles - par l'Harmonie Universelle, non seulement le sujet ne peut se définir de manière réflexive, immobile et hors du temps,

comme dans le *cogito* cartésien, mais ne sera dit sujet que ce qui a un point de vue sur le monde. Et la vérité est là réintroduite dans ce rapport, elle est un perspectivisme, mais ce qui est relatif n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet - à partir de quoi Descartes introduisait le doute méthodique -, " c'est la condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation " (idem., p.27). Où l'on saisit à présent une autre distinction essentielle entre les conceptions cartésienne et leibnizienne : pour la première le sujet se retire du monde (ce qui correspond d'ailleurs à la démarche du philosophe dans les *Méditations Métaphysiques*), pour la seconde il est point de vue sur le monde. La première est indispensable à la Science moderne, de laquelle la subjectivité de l'opérateur doit être absente, la seconde est indispensable à l'Art, qui nécessite le point de vue subjectif du spectateur, et va jusqu'à lui indiquer le point de vue correct - c'est-à-dire vrai - ainsi que nous l'avons montré dans le cas de l'anamorphose (cf. l'article intitulé *L'Ombre de l'Objet*).

II. ...à Lacan

Il nous faut poursuivre un peu plus avant, pour en terminer avec cette querelle qui trouve sa conclusion - provisoire ? - dans l'étude lacanienne. Lacan part du *cogito* tel qu'il est énoncé par Descartes, mais c'est aussitôt pour y apporter une rectification fondamentale : " Sans doute les philosophes avaient apporté là d'importantes corrections, et nommément que dans cela qui pense (cogitans), je ne fais jamais que me constituer en objet (cogitatum). Il reste qu'à travers cette épuration extrême du sujet transcendantal, ma liaison existentielle à son projet semble irréfutable, au moins sous la forme de son actualité, et que : " *cogito ergo sum* " *ubi cogito, ibi sum*, surmonte l'objection " (J. Lacan, *Écrits*, p.516). La clef d'une telle formule réside dans l'ambiguïté véhiculée par le terme *ubi*. En effet, celui-ci signifie aussi bien *où* que *lorsque*, ce qui nous conduit donc à deux propositions superposées - *où je pense, là je suis* et *lorsque je pense, là je suis* - que nous allons envisager en deux paragraphes distincts.

- *Lorsque je pense, là je suis* : pour Lacan comme pour Leibniz, la pensée n'est pas l'attribut constant d'un sujet intemporel, et sur ce point il peut être considéré comme leibnizien : non pas *je pense*, mais *j'ai des pensées*. Or l'actualité de la sentence cartésienne est celle de son énonciation, de l'instant où, pensant, je dis : *je pense donc je suis*.

Remarquons à nouveau que poser les choses ainsi, implique aussitôt de considérer la nature de la pensée : *Je pense* pouvait certes faire l'économie d'un : *à quoi ?*, mais *j'ai des pensées* ne peut faire celle de : *lesquelles ?* C'est la raison pour laquelle Lacan écrit alors : "*Je pense* : "*donc je suis* " [...] la pensée ne fonde l'être qu'à se nouer dans la parole où toute opération touche à l'essence du langage " (Idem, p.864). Si l'on refuse le *déplacement je pense -> je suis pensant*, ce n'est que dans l'actualité d'une parole effectivement prononcée que le *cogito* peut avoir un sens, c'est un événement tel que Leibniz le définit, à quoi Lacan ajoute si l'on veut : tout événement est un fait de langage.

- *Où je pense, là je suis* : Cette formulation n'est pas absente des conceptions leibniziennes non plus, où le sujet devait venir à un lieu précis, à un point de vue. Pourtant, c'est en ce point que Lacan laisse Leibniz, pour conclure : " je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas. [...] Ce qu'il faut dire c'est : je ne suis pas, là où je suis le jouet de ma pensée ; je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser " (idem, p. 517). C'est sur cette question du lieu que la théorie lacanienne marque un pas supplémentaire. Le sujet, avons-nous indiqué, est conçu comme une unité par Leibniz, indivisible, identifié au *je* qui énonce le *je pense*. Or l'un des concepts majeurs développés par Lacan est précisément la division entre *moi* et *je*. Citant la célèbre formule de Rimbaud : " Je est un Autre ", et s'appuyant sur la distinction linguistique entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, il différencie le *je* dans la phrase, tout au plus porte-parole du moi, et le sujet de l'inconscient qui lui ne dit pas je, et ne peut que se déduire, des ratages de la parole (lapsus) ou du mot d'esprit par exemple.

Le *cogito* cartésien se trouve par conséquent subverti, et en quelque sorte inversé. Si quelque chose peut être dit avoir un rapport avec l'être dans le langage, ce n'est pas du côté du *je*, du sujet dans la phrase qu'il faut le chercher, mais bien plutôt du côté de cet Autre qu'est le sujet de l'inconscient.

III. Pour Conclure.

Reprenons une nouvelle fois ce qui nous avait amené à étudier la question du sujet, ces deux tableaux déjà présentés : *Les Ambassadeurs* d'Holbein et *Three Bottles of Coke* de Warhol. Nous avons récusé le sujet cartésien en tant qu'adresse de l'artiste, lui préférant la monade de Leibniz, seule capable de rendre compte de la nature objectale de l'œuvre, et de la présence d'un point de vue à rallier pour en percer la vérité (point de vue dans l'espace pour les *Ambassadeurs*, point de vue dans le langage pour *Three Bottles of Coke*). L'étude précédente consacrée à Descartes était cependant nécessaire à deux titres : nous interrogeant sur la notion de sujet, les *Méditations Métaphysiques* constituent sinon une origine, du moins une étape historique essentielle, d'autre part ayant défini le sujet cartésien comme sujet de la Science, nous ne pouvons ignorer l'extension de cette dernière dans la société moderne, ni par conséquent méconnaître son influence sur la constitution de chacun des sujets qui composent cette société. Le discours scientifique nous modèle car nous en sommes partie prenante, que nous le voulions ou non. Une conversion, ou un déplacement, sera donc nécessaire de cette position que la Science nous assigne, à une autre d'où nous pouvons entendre ce que l'Art tente de nous dire. Poursuivant notre enquête, nous avons déterminé que la conception leibnizienne n'épuisait pas elle non plus la question de l'adresse des œuvres : c'est à l'instant où le spectateur ne pense plus à rien, avons-nous dit, où il a épuisé la contemplation du tableau qu'Holbein, que Warhol, lui en dévoilent le secret (je renvoie à nouveau à l'article intitulé *L'Ombre de l'Objet*). Ce n'est pas à la monade, à cette unité indivise de la conscience que sont destinés ces tableaux, c'est précisément où la conscience fait silence, et le moi relâche son attention, qu'ils transmettent la vérité qui les habite. Et dans cette faille du temps, celle-ci s'engouffre dans une autre faille pour atteindre un Autre lieu, résidence du sujet de l'inconscient ; elle porte son message au cœur même de l'être. C'est la condition nécessaire à ce qu'elle produise un effet qui ne soit pas de simple reconnaissance. Telle est l'adresse véritable de l'œuvre d'art, et la cause de la fascination qu'elle engendre. Tel est enfin le secret de son caractère inouï et inépuisable : inouïe, elle ne s'écoute pas mais peut à la limite s'entendre, inépuisable, elles ne s'entend que l'espace d'un instant où l'on cesse de l'écouter.

LE NEANT ET LA CREATION

Nous achevons - dans cette dernière étude - notre tentative d'éclaircir la nature de la création artistique. Les deux précédents articles étaient consacrés à l'adresse de celle-ci, nous allons à présent nous intéresser à l'objet artistique lui-même en tant que produit, terme du processus créatif. Ce qui nous occupera en premier lieu concerne pourtant l'origine de cet objet ; où était-il, qu'était-il même, avant d'être ce roman, ce tableau, cette sculpture que nous avons sous les yeux ? Puis nous en déduirons une formule permettant de le caractériser. Enfin, notre trajet nous conduira à interroger un concept délicat, au statut toujours incertain : le concept d'auteur. Ces questions peuvent paraître inutiles peut-être ou leurs réponses évidentes, mais ne serait-ce pas oublier que le problème de la création est au cœur même du mythe fondateur de l'Occident : la Genèse ? Notre monde est un monde créé, est-il raisonnable d'imaginer que cela n'a aucune influence sur la conception que nous pouvons nous forger de la création ?

I. Imitatio.

A l'œuvre d'art de la Grèce antique, il n'est pas exigé la surprise, il n'est pas permis ce que nous nommons l'invention, car l'idéal est une fois pour toutes fixé : *mimèsis*, l'imitation ; " L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations " (Aristote, *Poétique*, 1). Il n'est jusqu'au champ de la politique qui ne participe de cet idéal : " Notre organisation politique tout entière consiste en une imitation de la vie la plus belle et la plus excellente " (Platon, *Les Lois*, livre VII). Il faut certes nuancer, et rappeler qu'imitation n'est pas copie conforme, mais le principe général de l'art est ainsi posé. Nous devons nous interroger ici sur un certain nombre de conséquences d'un tel choix :

- L'imitation posée comme idéal conjoint l'esthétique et " le parfaitement adapté à sa fonction ". Ce qui est conforme au jugement de Socrate, lorsque celui-ci, raillé pour sa laideur, rétorque qu'il est au contraire très beau car ses yeux, son nez, ses mains, etc. ont la conformation la plus appropriée pour remplir l'office qui leur est assigné. Une telle conception est contraire à la théorie kantienne par exemple, qui exerce une si grande influence sur notre mode d'appréhension de l'art : " le bel objet n'est pas un objet qu'un jugement spécifique déterminant reconnaît comme conforme à une fin (spécifique), mais un objet qui pour un jugement réfléchissant (le jugement esthétique) exhibe la forme de la finalité comme telle (indéfinie) " (J.M. Schaeffer, *l'Art de l'âge moderne*, p. 33).

- L'œuvre participe toujours de la fonction du leurre, essentielle dans le monde animal aux deux fins de la survie et de la reproduction. Je n'ai pas besoin ici de rappeler l'apologue célèbre des deux peintres ; l'un parvient à tromper des oiseaux avec sa représentation d'une grappe de raisin, mais l'autre trompe son confrère en figurant un voile. C'est ainsi la fonction du trompe-l'œil qui est ainsi mise au premier plan, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

- La dimension technique de l'art est fondamentale, et l'artiste est toujours un artisan puisqu'il vise une certaine perfection (mesurable) dans la réalisation. L'autre dimension qui concerne la création étant l'inspiration divine, c'est-à-dire l'intervention d'un Autre, on saisit que la paternité de l'oeuvre sera double : une première part est attribuable à l'artiste, mais en tant qu'artisan, une seconde l'est aux dieux ou aux muses.

- L'imitation enfin présente une caractéristique fondamentale : elle implique la préexistence de la chose à imiter, tout est toujours déjà là. L'Univers n'a ni commencement, ni fin. Certes les étoiles, les planètes sont en mouvement mais, selon Aristote, l'origine du mouvement, sa cause première n'est autre que la sphère éternelle et immobile : " Qu'il y ait une substance qui soit éternelle, immobile et séparée des êtres sensibles, c'est ce qui résulte manifestement de ce que nous venons de dire " (*Métaphysique*, Delta7. La démonstration aristotélicienne couvre les chap. 6-10 du même livre).

Pour ce qui concerne l'appréhension moderne de notre sujet, la création, on pressent le statut ambigu que celle-ci peut acquérir dans la conception antique. Peut-on véritablement parler de création au sens où nous l'entendons quand l'idéal de l'œuvre est l'imitation ? La réponse à cette question implique d'éclaircir ce que nous entendons par le terme de création, et pour ce faire de remonter à l'origine même de son apparition dans notre culture.

II. La Genèse.

“ Au commencement, Dieu créa les cieux et la Terre.

La terre était informe et vide ; il y avait des ténèbres à la surface de l’abîme, et l’esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux.

Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d’avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le premier jour.

Dieu dit : Qu’il y ait une étendue entre les eaux, et qu’elle sépare les eaux d’avec les eaux. Et Dieu fit l’étendue, et il sépara les eaux qui sont au-dessous de l’étendue d’avec les eaux qui sont au-dessus de l’étendue. Et cela fut ainsi. Dieu appela l’étendue ciel. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin ; ce fut le second jour. ”

(*Genèse*, versets 1 à 5).

Il n’est évidemment pas question de produire ici une exégèse, mais de prélever dans ce court extrait de la Bible les quelques indications qui nous permettront de progresser dans notre étude.

- Au commencement donc, la terre était informe et vide. Ces deux caractères ne sont pas contradictoires, si l’on se souvient qu’à la forme s’oppose la matière in-forme. En termes aristotéliens, la forme est en acte quand la matière est en puissance : “ En fait, nous l’avons dit, la matière prochaine et la forme sont une seule et même chose, mais d’un côté en puissance, de l’autre, en acte ” (*Métaphysique*, H6) Or la “ quiddité véritable appartient à la forme et à l’acte. [...] Il est manifeste, si l’on y réfléchit, que la syllabe ne résulte pas des lettres et de leur composition, et que la maison ne consiste pas dans les briques et leur composition ” (idem, H3). Ce qui est in-forme peut être dit vide par conséquent, ce n’est que pure matière, en aucun cas une chose ou un être constitué. Etre en puissance, c’est ne pas être en acte, actuellement. Pour produire un être vivant, une chose réelle, il y faut la matière et la forme, les briques et l’abri pour la maison.

- Dieu crée la lumière, est-ce là tout ? Certes non, car de l’appeler jour, il crée du même mouvement la nuit et le premier jour, le soir et le matin, c’est-à-dire qu’il crée le temps et sa mesure. De la même manière il “ informe ” la matière, il lui donne forme : il crée l’étendue, l’espace. On saisit à présent la place inaugurale qu’occupent ces versets : “ Le temps est la condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général. L’espace, comme forme pure de toute intuition externe, ne sert de conditions *a priori* qu’aux

phénomènes extérieurs.” (E. Kant, *Critique de la Raison Pure*, III, 60/IV, 37). Les deux catégories de l’espace et du temps sont des préalables - *a priori*, dit Kant - nécessaires à la constitution du monde. Si l’on veut, ils constituent le cadre dans lequel un monde pourra exister.

- Le processus de la création divine est celui d’une nomination : “ Dieu dit : Que la lumière soit [...] Dieu dit : Qu’il y ait une étendue entre les eaux ”. Dieu crée avec des mots, de les proférer (de les mettre en acte donc), il produit ce qui n’existait pas encore un instant auparavant. Là où était le néant, le mot fait surgir la chose : la Genèse “ ne nous raconte rien d’autre que la création - de rien en effet - de quoi ? - de rien d’autre que de signifiants.” (J. Lacan, *Sém.* XX, p. 41). Si nous référons par conséquent le processus créatif à la *Genèse*, nous devons affirmer que toute création se fait toujours *ex nihilo*, à partir du rien, soit à partir d’une matière dont nous avons vu qu’elle n’était qu’en puissance, et donc rien actuellement, et d’une forme pure, d’un signifiant, élément immatériel, qui à l’instant de son surgissement ne réfère encore à aucun étant.

III. Le Maître.

Reprenant une nouvelle fois la création de la lumière par Dieu, nous avons à présent tous les éléments qui permettent d’inscrire ce processus dans l’un des quatre discours fondamentaux proposés par Lacan, le discours du maître, soit :

$$\frac{S1}{\bar{S}} \rightarrow \frac{S2}{a}$$

Ce qui est à l’origine de la création est donc le signifiant : S1, signifiant-maître de l’injonction : “ Que la lumière soit ! ” par lequel Dieu affirme sa souveraineté et sa puissance. A ce signifiant est supposé un sujet - Dieu lui-même -, au moins supposé pouvoir le proférer, c’est le S barré qui se trouve à l’étage inférieur. De l’autre côté de la formule, S2 représente le savoir, dont le statut est double : savoir préexistant sur lequel intervient S1 (Dieu prélève sans doute le signifiant “ lumière ” sur une batterie déjà à sa disposition, d’où tient-il ce savoir ? C’est une question que nous laisserons en suspend) mais également savoir produit : dans le cas qui nous intéresse, il s’agit du temps et de sa mesure. Le dernier terme enfin, noté a, est l’objet réel - immatériel ici, mais matériel dans

le cas de l'art - produit par l'opération. Conformément à notre démarche, nous pouvons à présent conclure qu'une formule possible de l'œuvre d'art est la suivante :

$$\frac{S_2}{a}$$

Où l'on distingue l'objet réel, telle toile, telle sculpture, tel ouvrage, occupant un certain volume dans l'espace, pesant un certain poids, etc., mais également le savoir produit, contenu dans le " message " de l'œuvre. L'un peut être dit absolument nouveau, l'autre absolument inédit. Certes, à s'en tenir strictement à la théorie lacanienne, le savoir doit préexister au discours, pourtant concernant l'art, Lacan explique lui-même que les poètes découvrent tout avant le reste du monde, qu'ils produisent par conséquent un savoir nouveau. La contradiction tient au fait que le discours du maître n'est pas a priori destiné à représenter le processus de la création. Son utilisation dans cette perspective appartient à cet article, pour autant que nous allons exploiter à présent la dimension heuristique d'une telle hypothèse. Enfin, pour ceux que l'inscription du processus créatif dans un tel discours de maîtrise surprendrait, je rappellerais - outre que l'appellation " maître " pour l'artiste est couramment employée -, ces quelques lignes illustrant à merveille la position nécessaire de celui qui produit quelque chose à partir du signifiant :

" Lorsque moi j'emploie un mot, répliqua Humpty-Dumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus, ni moins.

La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire.

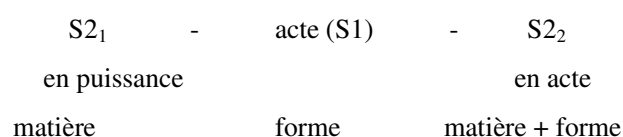
La question, riposta Humpty-Dumpty, est de savoir qui sera le maître... un point, c'est tout. "

(L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*, chap. VI)

IV. Ex-Nihilo.

A considérer le caractère *ex nihilo* de la création de manière concrète, une objection peut surgir : l'œuvre n'était-elle pas déjà là avant d'être créée, n'est-elle pas la figuration de représentations déjà présentes dans l'imaginaire de l'artiste ? Si nous répondons par l'affirmative, une seconde question surgit aussitôt : d'où proviennent les représentations, étaient-elles déjà présentes avant de se trouver dans l'imaginaire de l'artiste ? A présent,

répondre par la négative ne fait que décaler le processus de création, et disjoindre dans le temps la production du S2 et celle du a (dans notre formule S2/a), sans que le raisonnement général en soit altéré. En revanche y répondre une nouvelle fois par l'affirmative nous entraîne dans un processus de régression - “ rien de nouveau sous le soleil ”, disait Socrate - où nous retrouvons en dernier lieu la “ Sphère éternelle et immobile ”, et la conception antique de l'Art fondé sur l'imitation d'un fonds naturel toujours déjà là, ce qui est en contradiction avec le texte de la *Genèse*, dont nous avons déterminé qu'il explique la création comme issue du surgissement d'un signifiant (“ Que la lumière soit ! ”). Si nous restons fidèle à notre démarche, nous devons donc répondre par la négative à la question initiale : l'œuvre n'est pas une simple figuration des représentations de l'artiste. Il reste un paradoxe cependant car c'est bien avec son imagination, son intelligence, son âme, quelque soit le nom qu'on veuille lui donner, qu'un artiste crée une œuvre, et plus encore, ces éléments ont eux-mêmes un préalable : le langage structuré, organisé préexiste à la venue au monde de tout être humain. Nous devons nous souvenir ici de la distinction entre puissance et acte, pour conclure que le paradoxe disparaît si nous appliquons cette distinction à la dualité du savoir (S2) qui concerne le processus créatif. Le savoir préalable à la création (S2₁) peut alors être défini comme cet ensemble de représentations, images, techniques, etc. présentes chez l'artiste, et issues du “ bain ” de langage dans lequel cet artiste vient au monde, mais nous devons dire ce savoir : en puissance, c'est-à-dire non actuel, matière pure insuffisante à exister par elle-même. Et d'un autre côté, de l'autre côté de l'acte, situer un autre savoir (S2₂) produit celui-là par le processus créatif et présent dans l'oeuvre. Concernant donc le savoir, nous pouvons à présent représenter ce développement :



Ayant donc défini la création par l'intervention d'un certain signifiant-maître S1 sur une batterie signifiante préalable (noté S2₁ à présent), qui correspond - je le rappelle - à l'injonction divine, affirmation de puissance, nous sommes en mesure d'exposer le processus créatif dans son intégralité :

- Au premier temps, rien n'est que matière en puissance, savoir en souffrance (S₂₁), sans existence définie, insuffisant à être. Aussi bien cet informe peut-il être dit vide ; du point de vue de son actualité, il n'est que néant.

- Le second temps est celui de l'acte. Celui-ci peut être entendu comme un coup de force, c'est la voix de Dieu qui s'élève au-dessus de l'abîme. Il faut saisir à ce point que ce n'est pas exactement Dieu lui-même qui crée, mais la profération effective du signifiant-maître : " Que la lumière soit ! ", c'est de ce que ce signifiant est énoncé que la lumière apparaît (il y a là une petite difficulté que nous éclaircirons dans la description du troisième temps). Ce signifiant est une forme pure, dépourvue de matière, comme " abri " est la forme pure qui " in-formera " la matière que sont les briques ou le béton liquide pour la constitution de la maison.

- Le troisième temps nous amène au résultat du processus : d'un côté un composé matière / forme (S₂₂), soit un nouveau savoir produit, et un objet réel (a) qui choit de l'opération. C'est S₂/a dont nous avons fait la formule de l'œuvre. De l'autre côté, en amont si l'on veut, l'apparition d'un sujet (S barré), que nous supposons accomplir l'acte, venir occuper la place du maître, soit de celui qui profère le signifiant-maître. Ce sujet est à proprement parler l'artiste, il ne surgit qu'en ce troisième temps, car ne peut être dit tel que celui qui a déjà créé une œuvre. Nous devons donc conclure que l'artiste est postérieur à l'œuvre ; il ne fait que se déduire d'elle. Pourtant, objectera-t-on à nouveau, c'est bien l'artiste qui crée l'œuvre. Nous trouverions-nous face à une variante du célèbre dilemme opposant un œuf et une poule ? Heureusement non, ainsi que nous allons le voir dans la dernière partie de cet article où apparaîtra du même mouvement la justification de notre choix de la *Genèse* en tant que principe initial de toute création au sens où nous l'entendons.

V. La Fonction Créative.

Nous avons donc déterminé que l'artiste était lui aussi produit de la création, mais nous ne sommes pas encore interrogés sur la possibilité même de créer ; qu'est-ce qui, dans notre monde, permet qu'un individu puisse être dit auteur d'un savoir inédit, d'un objet nouveau ? Ce face à quoi nous nous trouvons ici c'est au concept d'auteur, dont l'étymologie *auctor* nous renvoie non seulement à la création mais à la figure du maître et à la Loi ; l'*auctor* est " la source ", " celui qui fait avancer ", aussi bien que " le garant ", " le

modèle”, “l’autorité”. Si l’auteur surgit au terme du processus, cela signifie que nul ne fonde cette place, mais qu’au contraire elle préexiste, vacante, et qu’un sujet peut venir l’occuper pour accéder alors à ce statut d’un auteur singulier, soit la définition d’une fonction au sens mathématique du terme : $f(x) = y$. Une certaine fonction $f()$ est déjà là, et le processus créatif que nous avons décrit plus haut permet qu’un sujet x vienne se loger dans la parenthèse pour que surgisse y , tel auteur particulier. Nous saisissons à présent la cause du dilemme posé plus haut : l’artiste que nous évoquions est en réalité une entité double : sujet et auteur. Et nous sommes alors en mesure de résoudre ce dilemme : le sujet est premier, il crée l’œuvre, et ce faisant accède au statut d’auteur (je martèle encore - puisque polysémie et étymologie me prêtent main-forte -, le passage de sujet à auteur correspond bien à l’accession à une position de maîtrise).

Avant d’en venir aux conséquences concrètes de notre écriture $f(x) = y$, nous devons répondre à la question initiale : d’où provient la possibilité même de créer, quelle est l’origine de cette fonction f dans laquelle chaque sujet peut s’inscrire à son tour ? Nous n’avons guère que deux réponses possibles : soit la fonction existe depuis toujours, et nous revenons une nouvelle fois à la conception antique, soit elle surgit à un instant donné, instant avant lequel la “création” n’existe pas encore. Et l’on saisit donc le caractère nécessaire de la référence à la *Genèse* en tant que moment initial. Dieu ne crée pas seulement l’Univers, il crée également la création elle-même. Dans la série des êtres créatifs, il est l’exception absolue. Nous avons déterminé pour la naissance de l’auteur un préalable : $S2_1$ (les représentations du sujet, elles-mêmes précédées du langage dans lequel il apparaît). Nous sommes contraints, en ce qui concerne le Dieu de la *Genèse*, de considérer que ce préalable n’existe pas : aucun langage ne lui préexiste. Nous avons, de manière humoristique, laissé en suspend la question : d’où Dieu tient-il son savoir ? - nous y répondons à présent : de lui-même. Par conséquent, ce qu’il crée véritablement, c’est le langage lui-même en même temps que l’Univers, ou plus exactement, créant le langage, il crée l’Univers. La parole initiale de Dieu, implicite dans le texte biblique, est la suivante : “Que la possibilité de créer soit !”. Notons en passant que nous retrouvons là “la création à partir du signifiant” : avant l’instant de la *Genèse* il y a une certaine matière, informe, le processus créatif divin est strictement celui d’une nomination de ce qui est sans nom, c’est-à-dire sans existence.

Addenda :

1. Pour ceux que la logique ne rebutent pas, je signale que l'inscription des sujets dans la fonction f , produit des auteurs en série. Or, comment caractériser l'origine d'une série ? Si nous prenons par exemple la série des nombres entiers, pouvons poser qu'elle surgit du vide : \emptyset , mais il s'agit d'un vide non inscrit, car dès que nous inscrivons le vide : $\{\emptyset\}$, il cesse d'être le vide pour devenir quelque chose : l'ensemble vide comme élément de l'ensemble de ses parties, représentant le nombre 1 ici. Poursuivant, nous obtenons $\{\emptyset, \{\emptyset\}\}$, représentant le nombre 2, puis $\{\emptyset, \{\emptyset, \{\emptyset\}\}\}$ représentant le nombre 3, etc. Ce qu'il est important de noter est que la série, caractérisée par l'inscription, naît d'un élément ne lui appartenant pas, d'un élément non inscrit, soit d'une exception, mais d'une exception qui fonde la possibilité même de l'inscription.

2. Parant à toute erreur possible d'interprétation, je précise que le propos de cet article n'est pas de démontrer l'existence de Dieu, ou la réalité effective de la *Genèse* en tant que phénomène historique. Au contraire, il s'agit à rebours, partant d'un monde dans lequel le terme "création" implique le surgissement d'un nouveau, d'un inédit, de constater qu'un mythe fondateur tel que la *Genèse* est logiquement nécessaire.

VI. Qu'est-ce qu'un Auteur ?

Pour la culture grecque où les dieux sont des êtres radicalement différents des hommes, nous avons établi que l'auteur de l'œuvre peut se décomposer en artisan et dieu qui l'inspire. Dans notre culture, Dieu ouvre la possibilité pour l'homme de s'inscrire en tant que sujet dans une certaine fonction créatrice - ce qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec le fait qu'en plus du reste, "Dieu crée l'homme à son image" : c'est bien parce qu'une parenté existe entre humain et divin que l'un pourra venir occuper une place inaugurée par l'autre. De ce que nous avons montré dans cet article, je ne souhaite ici déduire que deux conséquences qui concernent respectivement la question du rapport entre œuvre et biographie de l'artiste, et le problème du plagiat.

Désormais, lorsque nous parlons de l'artiste, nous devons distinguer sujet et auteur. Comment situer ces deux entités dans la formule représentant le discours du maître dont

nous avons fait le modèle du processus créatif ? Pour ce qui concerne le sujet, la réponse est évidente, il s'agit du S barré, supposé au discours. Mais où placer alors l'auteur tel que nous l'avons défini ? Strictement, nous n'avons d'autre choix que de l'intégrer dans ce que nous avons nommé le savoir produit, S2₂, au même titre que le " message " délivré par l'œuvre. A ceux qui ont suivi le fil de cette série d'articles, je signale que cette assignation est conforme à ce que nous avons montrés concernant *Les Ambassadeurs* d'Holbein, où la vérité ultime de l'œuvre, cette tête de mort en anamorphose, figurait également la signature du peintre (je rappelle : *hohle bein* signifie " os creux "). Ceci appelle - en passant - une autre remarque : c'est bien l'auteur qui signe et non le sujet, comme en témoigne d'une part que la signature est postérieure à la création de l'œuvre, et d'autre part que le prix Goncourt ait pu être attribué à deux auteurs différents : Romain Gary et Emile Ajar, mais à un seul écrivain. A présent, l'œuvre explique-t-elle le sujet, permet-elle d'en dire quelque chose ? Outre l'objection classique selon laquelle, au moins par sa face de savoir, toute œuvre est dépendante de l'interprétation de celui qui la reçoit, le rapport que nous avons établi entre sujet et produit créé (S2/a) nous contraints à répondre par la négative. En effet, nous n'avons dans nos formules que deux termes susceptibles de nous renseigner sur ce sujet : S1 et S2 (décomposé en S2₁ et S2₂) - je laisse de côté l'objet réel (a) ; à de très rares exceptions près, le nombre de pages d'un ouvrage, son poids, aussi bien que la composition des pigments ou la dimension du cadre pour une toile, ne sauraient nous conduire bien loin. Dire quelque chose du sujet serait accéder au S2₁, aux représentations, disons inconscientes, de celui-ci. A supposer que l'analyse du savoir produit nous permette de reconstituer tout le processus, c'est-à-dire de re-produire l'intervention de S1 sur S2₁ - ce qui est déjà en soi fantastique, puisque cela revient à résoudre une seule équation à deux inconnues - il nous resterait encore un écueil majeur à franchir. Cet écueil est le suivant : S2₁, représentations du sujet avons-nous dit, mais de quelles représentations s'agit-il ? Pouvons-nous penser de manière légitime que le sujet utilise l'ensemble de ses représentations lorsqu'il crée quelque chose ? Certes non, un choix s'opère au sein de celles-ci (que ce choix soit conscient ou inconscient n'a aucune espèce d'importance pour la discussion). C'est d'ailleurs parce que ce choix s'opère qu'un même sujet peut créer plusieurs œuvres différentes, ou tromper le jury d'un prix littéraire. Or, comment est déterminé ce choix ? Ici nous devons témoigner de notre impossibilité à répondre ; le choix ne laisse derrière lui aucune trace. Et l'on saisit bien qu'aboutir à un choix dont rien ne permet de déterminer les causes - comme aboutir à un croisement sur une route goudronnée

pour le chasseur qui poursuit une proie - signifie la fin de la traque. En corollaire, nous pouvons à présent produire une définition du rapport entre auteur et sujet : l'auteur est un choix dans le magasin des représentations du sujet. Ce qui en revanche peut s'analyser à travers l'œuvre, mais à condition de ne pas mélanger les termes, c'est - non pas le sujet donc - mais l'auteur. L'auteur, lui, en tant que "produit" de l'œuvre, est accessible, exactement au même titre que son message est décriptable. Il importe donc d'éviter la confusion trop courante selon laquelle ayant déduit quelque chose de l'auteur par l'étude de l'œuvre, nous pensons avoir déduit quelque chose du sujet. Etudions enfin le trajet inverse, qui nous conduirait de la biographie de l'artiste à l'œuvre. L'impossibilité apparaît ici de manière beaucoup plus évidente. En effet, il suffit de remarquer que la biographie - qu'elle consiste en une histoire de la vie de l'artiste écrite par un autre ou lui-même, en des notes, des lettres, etc. - est elle-même une création (je signale que rassembler des notes ou des lettres pour en faire autre chose, un tout cohérent, une histoire, est déjà faire œuvre créative). Et nous nous trouvons alors dans le cas de figure précédent, face à la béance irréductible du choix dont rien ne nous permet d'établir les causes.

La question du plagiat sera plus simple à traiter, à condition de s'en tenir à ce terme strictement, et d'éliminer la reproduction (le travail du faussaire par exemple) de notre étude. Le plagiat donc, soit : "copie, emprunt, imitation". Je ne résiste pas ici à la tentation d'une parenthèse pour signaler que "plagiat" vient du latin *plagarius* : celui qui vole les esclaves d'autrui - d'autrui, c'est-à-dire du maître ; une nouvelle fois l'étymologie vient corroborer notre hypothèse initiale. Nous sommes donc d'autant plus fondés à reprendre le discours du maître pour déterminer ce qui est susceptible d'être plagié. Trois possibilités se présentent à nous : S1, S2 ou a. S'agissant du a, et nous souvenant que nous sommes dans le champ de l'art et non de l'objet manufacturé, il est clair que la copie est possible, mais ne concerne pas notre propos puisqu'il s'agit alors de contrefaçon. De plus, reproduire exactement l'objet réel implique de reproduire aussi les autres termes. Etudions à présent le S2 - dans le cas qui nous intéresse : S2₂, on imagine mal comment il serait possible de copier les représentations conscientes ou inconscientes de l'artiste. Nous avons scindé S2₂ en "message" de l'œuvre et artiste. Or copier l'artiste dans la production d'une autre œuvre n'est pas faire acte de plagiat, mais plutôt de pastiche : "à la manière de", et copier sa signature est également hors de notre cadre pour concerner à nouveau celui de la contrefaçon. Reprendre à présent le "message" de l'œuvre pour en créer une nouvelle

nous introduit à une dimension plus intéressante. En effet, s'agissant de produire une œuvre différente, la seule possibilité est d'utiliser certains (ou tous, cela n'importe pas) termes appartenant à une œuvre - certains éléments de l'ensemble S_2 - pour les faire intervenir sur ses propres représentations. Autrement dit, de prélever ces éléments pour leur faire jouer le rôle de S_1 dans la nouvelle œuvre. On saisit alors une nouvelle fois que nous ne sommes pas dans le cas du plagiat, mais dans celui le plus courant où l'on considère qu'il existe une Histoire de l'Art, celle-ci étant l'étude de la manière dont les S_2 de l'un seront les S_1 de l'autre, pour autant que les artistes connaissent et "s'inspirent" du travail de leurs prédécesseurs. Il ne nous reste plus à présent qu'une seule possibilité : celui où les S_1 d'une première œuvre sont repris dans une seconde, c'est-à-dire pour agir sur de nouvelles représentations (S_2). Ici encore, il est bien difficile de parler de plagiat au sens strict puisqu'il s'agit du cas où plusieurs artistes traitent du même sujet, ce qui est tout à fait banal aussi bien dans le domaine de la peinture que dans celui du théâtre par exemple. A s'en tenir donc strictement aux termes dont nous avons défini le processus créatif, nous devons affirmer que le plagiat n'existe pas. D'où provient alors cette idée commune selon laquelle il est un mal endémique ? La réponse est double : d'une erreur logique et d'une confusion. L'erreur logique concerne la position - en amont ou en aval - de l'auteur par rapport à la production de l'œuvre : nous avons vu qu'il était produit au même titre qu'elle, il lui appartient par conséquent autant qu'elle-même lui appartient. Et la confusion n'est autre que celle déjà mentionnée entre auteur et sujet. Faisant de l'auteur le propriétaire de l'œuvre et l'assimilant au sujet, il est évident que la reprise de l'un quelconque des termes de la production devient répréhensible, mais en contrepartie il n'y a plus aucune limite à ce qui peut être qualifié de plagiat, à la limite tout est plagiat. Pourtant, il est indéniable que la propriété peut être définie concernant l'œuvre d'art. La contradiction disparaît si nous situons les termes à leur juste place : la notion de propriété est extérieure au processus créatif, elle appartient à un autre registre. C'est une propriété symbolique qui passe par la reconnaissance d'un Autre (sur le modèle par exemple dont la SACEM fonctionne comme un Autre pour les musiciens). Et étant extérieure - et postérieure - au processus créatif, elle ne saurait concerner l'œuvre que dans son intégralité, et ne protéger contre autre chose que la reproduction ou la contrefaçon.

Conclusion.

Ouvrons enfin deux pistes sur des termes que nous n'avions fait qu'évoquer : le trompe-l'œil et l'esthétique. Nous avons noté que cette fonction du trompe-l'œil, du leurre, était essentiel pour l'art antique fondé sur l'imitation, au contraire de celui que nous connaissons, fondé sur et par la création. Afin de nuancer quelque peu cette opposition, nous devons rappeler que la dimension de l'imitation n'est pas absolument absente des œuvres artistiques modernes. Que l'on reprenne - une nouvelle fois - *Les Ambassadeurs* d'Holbein, pour s'apercevoir qu'il existe une dimension "réaliste" dans la démarche du peintre. Une différence fondamentale pourtant réside dans la présence de l'anamorphose qui constitue l'élément véritablement inédit du tableau. Je pose ici, à titre d'hypothèse, que la différence essentielle tel que nous le concevons et l'art antique concerne justement l'apparition de l'anamorphose, et que celle-ci est présente dans toutes nos œuvres artistiques. De manière corollaire, l'abandon de l'imitation, c'est-à-dire de la *Physis* comme idéal, conduit à une définition nouvelle de l'esthétique débarrassée de tout utilitarisme, et donc de l'Art comme finalité sans fin spécifique (pour reprendre les termes kantien). C'est toute notre conception du "Beau" qui s'en trouve donc affectée. Mais sur ce sujet, le débat est loin d'être clos.