



HAL
open science

Représentations du monde et symbolique élémentaire

Béatrice Déglise Déglise-Coste

► **To cite this version:**

Béatrice Déglise Déglise-Coste. Représentations du monde et symbolique élémentaire. Philosophie. Université de Bourgogne, 2013. Français. NNT : 2013DIJOL011 . tel-00985100

HAL Id: tel-00985100

<https://theses.hal.science/tel-00985100>

Submitted on 29 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université de Bourgogne
Ecole doctorale Lisit
Centre Georges Chevrier 491
Département de Lettres et Philosophie**

**THESE
Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Philosophie**

**Soutenue publiquement le 21 Juin 2013
par
Béatrice Déglise-Coste**

Représentations du monde et symbolique élémentaire

**Thèse de doctorat sous la direction de M. Pierre Guenancia,
Professeur de philosophie à l'Université de Bourgogne**

Jury :

Mme Maryvonne Perrot, Professeur émérite de philosophie à l'Université de Bourgogne

M. Pierre Guenancia, Professeur de philosophie à l'Université de Bourgogne, directeur

**M. Francis Claudon, professeur émérite de littérature comparée à l'Université de Paris
Est et à l'Université de Vienne**

**M. Jean-Jacques Wunenburger, professeur de philosophie à l'Université Jean Moulin
de Lyon III**

Remerciements

Pour les passions de l'âme, entre autres la correspondance entre Descartes et la princesse Elizabeth, pour sa disponibilité et la clarté de ses remarques, je remercie Monsieur le professeur Pierre Guenancia qui a accepté de diriger cette thèse.

Pour sa confiance, son attention bienveillante, son énergie et ses conseils précieux, je remercie Madame le professeur Maryvonne Perrot qui avait grandement guidé mes pas dans la lecture de Gaston Bachelard.

Pour sa relecture attentive, je remercie Monsieur le professeur Jean-Jacques Wunenburger à qui je dois ma quête d'un accord bien difficile à trouver entre les exigences conceptuelles et l'amour de l'imaginaire.

Pour des voyages musicaux et la possibilité entrevue d'une alliance entre les arts afin d'exprimer au plus juste la fragilité de la vie, je remercie monsieur le professeur Francis Claudon.

Je remercie également le Centre Georges Chevrier de m'avoir accueillie et Monsieur Gaël Cloitre pour son soutien concret et régulier.

Table des matières

INTRODUCTION : Entre perception et interprétation.....	5
CHAPITRE 1 : Sens et fonction du culturel.....	20
1) Origines et sémantique élémentaire.....	20
2) Le recours au mythe en Ethnologie.....	34
3) D'une connaissance à une représentation de soi.....	47
4) Des religions archaïques.....	63
5) L'herméneutique.....	78
6) Une régulation de la violence.....	94
7) Un cadre pour l'affect.....	109
8) La manipulation des représentations.....	123
CHAPITRE 2 : L'expression littéraire.....	146
1) De l'image à l'œuvre en passant par la représentation.....	146
2) Le spectacle du monde.....	158
3) Observer intimement.....	171
4) Les dédoublements.....	187
5) Les lignes de fuite.....	204
6) Le Devenir.....	221
7) L'œuvre comme trans-figuration.....	236
8) Mouvements débordants.....	254
CHAPITRE 3 : L'attention au monde.....	286
1) L'enfance du monde.....	286
2) Le questionnement cosmologique.....	300
3) Des métamorphoses aux analogies.....	312
4) L'union de l'âme et du corps.....	327
5) Les contextes de représentation.....	342
6) Le poème philosophique.....	356
7) L'étrangeté de la vie.....	375
8) Le corps conscient.....	385
CONCLUSION : La conscience et ses réseaux.....	407
ANNEXES.....	418
1) A propos des Mythologiques de Levi-Straus.....	418
2) Tableaux.....	427
3) Index lexical et nominal.....	429
BIBLIOGRAPHIE.....	440

INTRODUCTION : Entre perception et interprétation

Le rapport de l'homme au monde qui interroge toute philosophie renvoie à une dichotomie entre le sujet et les objets. Les substances extérieures étant closes sur elles-mêmes, l'identité des corps a été érigée en un principe logique. A partir de ce principe, Descartes a pu proposer à la réflexion qui nous caractérise de se centrer sur elle-même et de mettre le monde entre parenthèses. Fermer les yeux, ne pas suivre le message des sensations si varié et subtil puisse-t-il être, enfin s'appliquer à un doute méthodique total et intransigeant de manière à trouver, ne serait-ce qu'une certitude non mensongère car rationnelle, permettrait de saisir des lois de la Nature utiles à l'homme. « Je pense », il ne reste plus que cette base, sous-entendu, quelles que soient mes conditions d'être-au-monde, ce « je pense » est irréductible. La conscience est première et les mises en relations du moi avec les objets doivent être établies selon une hiérarchie ontologique définie qui place le sujet humain en position d'acteur responsable par rapport à son environnement. Dans l'ordre de l'introspection, nous pouvions d'abord suivre le « connais-toi toi-même » de Socrate comme mesure humble des limites et possibilités de la raison mais Descartes lui donne une consistance telle qu'elle en dépasse l'usage théorique. « Je pense donc je suis ». « Je pense » cette fermeté « délimitée, précise » dit Descartes¹ permet de concevoir l'homme en tant que sujet mais aussi d'asseoir son statut : s'il «est un animal cosmique»², il peut aussi prendre en charge la Nature et utiliser ses observations.

Tout rapport au monde qui ne dépend que des sens est d'abord voué à une certaine confusion. Les sensations, même prolongées en émotions marquent une emprise du corporel que l'homme subit. Dès lors, le but de la philosophie moderne serait d'envisager, dans une mise à distance de ce qui est souffert, une aire d'action nouvelle sur les choses par laquelle la pensée lirait la Nature à son profit. Dans la quête de savoir, il est légitime d'expérimenter, de disséquer, parfois d'anticiper par hypothèses sur une réalité inobservable et l'intelligence doit rester aux commandes. Cette si grande responsabilité de l'homme dans son environnement a ouvert deux voies philosophiques :

- D'une part si l'univers est écrit en langage mathématique, on peut s'intéresser aux systèmes logiques pour eux-mêmes en les complexifiant de manière à utiliser les relations décrites pour combler les trous, les sauts ou les incohérences apparentes entre les choses visibles. Dans cet ordre d'idée, l'écart entre l'intelligence humaine et l'intelligence artificielle n'a fait que diminuer dans nos sociétés où la maîtrise technique prime. Sciences et méthodes s'affinent sans cesse ; la

1 R. Descartes, *Méditations cartésiennes*, Paris, Librairie générale de France, 1990, p. 59

2 E. Faure, *œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1964, p.624

« réfutabilité » des théories et le contrôle opéré par les protocoles d'expériences permettent de réajuster les hypothèses aux observations. La précision informatique gomme les erreurs et la vulnérabilité propre à l'homme. Ainsi les limites entre humanité et machine se troublent au point que certains se demandent si la notion de conscience n'est pas réductible à la mécanisation de l'esprit.

- D'autre part si l'intellect peut maîtriser la matière et le corps, la question éthique prend une nouvelle importance dans l'analyse des rapports Nature-Culture. Les « maux » qui ont accompagné comme nécessairement les progrès techniques ne sont pas dus aux sciences et aux arts en eux-mêmes mais à la montée en puissance de l'ordre du « paraître »³. Là où l'esprit cherche le triomphe ou tend vers le prestige pour lui seul, on trouve la rhétorique à la place de la logique et les artifices comme des voiles illusoire de la nature des choses. Les analyses de Jean-Jacques Rousseau se présentaient déjà comme une critique d'un type de société bien défini. L'état de nature qu'il posait pour réintroduire « l'homme essentiel » était lui-même une hypothèse théorique, mais elle permettait de relativiser les pouvoirs de la raison humaine. Dans cette perspective, il s'agit de rétablir l'homme dans un cadre éthique délimité qui constate les dérives des surenchères techniques et insiste sur la pluralité des langues et des cultures afin d'asseoir une relativité de toute théorisation de la Nature.

Placer ainsi la conscience au cœur de la relation Sujet-Objet fait de l'homme un être singulier à la fois acteur et récepteur. Leibnitz déjà critiquait la possible réduction de la vérité aux seules notions de clarté et distinction. Selon lui, le mécanisme n'expliquait pas la puissance d'adaptation opérant dans la Nature et la Logique devait dépendre d'une métaphysique. Croire en la science comme lecture des lois de la Nature par des raisonnements humains, c'est oublier que toute lecture est un code parmi d'autres et ne peut faire abstraction d'une interprétation relative. Oui, l'homme est aux commandes, mais il est ancré dans une Histoire où se croisent et s'affrontent de multiples points de vue. Ses visions des choses renvoient à une intimité singulière plus ou moins consciente ainsi qu'à un cadre social et culturel précis.

A partir de là, il ne s'agit pas de renier le « je pense donc je suis », mais bien de creuser du côté du second terme dans toute sa profondeur. L'homme est un « habitant du monde », il participe des actions fluctuantes de la vie. Ce sera le rôle des sciences dites humaines : psychologie , sociologie et ethnologie... d'ouvrir la communication inter-culturelle. La politique elle-même s'enrichit dans le regard sur l'autre. Aujourd'hui, l'herméneutique redéploie un langage des signes. Le renouveau de la critique littéraire fait la part belle aux notions de réception⁴ et de contexte

3 Voir J. Starobinski, Jean-Jacques Rousseau : *la Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1991, p.14

4 Voir, H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1968

historico-social. Suite au traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, Hannah Arendt a insisté sur la nécessité dévaluer nos libertés à leurs justes valeurs dans l'espace public. Enfin le raisonnement scientifique tient lui-même compte des notions de réfutabilité⁵ et d'obstacle épistémologique⁶ qui reconnaissent la part subjective de tout développement théorique.

Il nous semble ainsi essentiel de placer le rapport entre le sujet et les objets sur le plan des multiples représentations possibles de la Nature et sur leur ascendant culturel. Il n'est plus nécessaire d'asseoir une opposition radicale entre la Nature et la Culture mais plutôt d'envisager leurs relations pour une conscience humaine qui baigne dans ces deux milieux. La vérité n'est pas à chercher dans une cohérence logique ou dans une vérification empirique mais dans l'interaction entre le possible et le réel, la logique et l'expérience, l'intelligible et le sensible. Moscovici a proposé en ce sens une "histoire humaine de la nature"⁷ qui considère bien l'homme comme créateur et sujet de cette nature.

Nous nous proposons donc de travailler à partir des faits de conscience mais en les analysant dans leurs tenants et aboutissants sensoriels. Aujourd'hui, le saut métaphysique en Dieu ne fait plus l'objet de preuves mais il replace, en tant que concept-limite, l'idée de l'Infini, de l'Indicible, de l'Invisible et d'une possible unité du monde au cœur du désir de l'homme. De même, la matérialité du corps humain a pris une autre dimension. De par les influences culturelles auxquelles elle est attachée d'emblée et sa capacité expressive, elle semble échapper et déborder sans cesse le seul monde de la technique. De fait, le corps humain est affecté en conscience. Sa vérité est dans la chair, autrement dit, dans un corps qui passe de la douleur à la souffrance à travers les mille nuances affectives qu'il tire de son tempérament, de sa mémoire et des processus d'adaptation socio-culturelle auxquels il a été soumis.

Non seulement l'opposition Nature-Culture ne rend absolument pas compte de l'Histoire humaine mais la notion de Sujet ne peut plus se rattacher à la seule mesure de la raison. Le « je pense » est immédiatement un « je suis ». Descartes déjà pensait l'union de l'âme et du corps dans un « vivre » qui correspondait aux émotions ressenties dans l'action, en société ou en voyage... Spinoza s'interrogeait sur le statut de cette union primordiale entre l'âme et le corps par le biais du désir et de la notion d'individuation. Selon lui, le dualisme corps-esprit était un faux problème en ce que les deux instances sont les deux faces d'une même réalité. Aujourd'hui, on admet qu'un phénomène neurologique correspond à un phénomène psychique mais que la réciproque n'est pas vraie. Il n'y a pas de réalité psychique autonome mais il n'y a pas non plus d'adéquation absolue entre les états mentaux et les états du système nerveux. Chalmers en distinguant les problèmes

5 Voir, K. Popper, *la Quête inachevée*, Paris, Plon, 1989

6 Voir, G. Bachelard, *le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1963

7 S. Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977, p.23

faciles résolubles par l'intelligence et le problème difficile concernant une essence de la conscience a donné un impact moderne au statut de la notion de représentation. L'âme, le sujet ou la conscience sont-ils des leurres ou les bases subjectives qui définissent l'humanité ? Le langage émotionnel, inconscient et intentionnel se tient dans un flux incessant, lieu de l'intermédiaire et de la rencontre entre un événement et son appréhension. D'où l'importance de préciser la problématique quant au rapport du sujet à ses objets : A travers quels filtres la réalité passe-t-elle avant de faire l'objet d'un jugement ? Nous essaierons de dynamiser le rapport de l'imagination comme créatrice d'irréel à celui de la raison comme garante de cohérence afin de comprendre comment et jusqu'où nos cadres de référence peuvent évoluer en ajustant nos affects et nos perceptions premières à une exigence de connaissance objective, ce qui revient à comprendre l'efficace du concept de représentation dans le décodage relationnel.

Représenter, c'est faire observer. La racine latine *repraesentare* indique l'idée de reproduire de façon concrète une chose abstraite. C'est dire qu'on est dans un ordre pratique qui, sans prétendre poser un regard scientifique sur les choses, sous-tend quand même des valeurs d'ordre psychologique ou éthique. Nous sommes dans « un acte de l'esprit qui produit, sans pourtant le créer, un objet intellectuel là où se trouve une chose »⁸. Cet objet intellectuel peut être exploité dans toutes les mises en scène humaines possibles (idées, cérémonies, œuvres d'art...) et c'est le seul auquel nos facultés puissent se référer. Il est la façon subjective de voir le monde, il est notre conscience du monde. Le concept de représentation semble ainsi parvenir à éviter l'écueil du « réalisme qui pose l'objet comme la cause dont le sujet devient l'effet » ainsi que celui de « l'idéalisme qui fait au contraire de l'objet un pur effet du sujet »⁹.

La représentation nous paraît donc correspondre au concept le plus légitime pour exprimer le rapport du sujet-pensant à l'objet-monde. Il s'agit de la distinguer à la fois d'une simple présence utilitaire à l'objet et de la notion de symbole qui fige la dimension affective dans un sens idéologique. Elle ne transforme pas une chose en une autre mais la considère dans une approximation ouverte. Ainsi la représentation est-elle une notion opérante pour rendre compte de l'expérience attentive que nous acquérons dans la vie. Elle est ce regard intérieur, toujours présent comme arrière-fond et qui nous permet de prendre conscience de la mobilité nécessaire des points de vue. On retrouve, dans cet ordre d'idées, l'approche anthropologique de Lévi-Strauss qui refuse de figer la notion de vérité en tant que but à atteindre tout en lui conservant une valeur méthodique, notamment par le biais de la notion de « structure ».

8 *Ibid.*, p.16

9 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p.19.

En me représentant une chose, je prolonge donc ma simple perception par le regard intérieur qui m'est consubstantiel tout en me refusant de façon critique à un quelconque élan vers une intelligibilité essentielle ou absolue des choses. A l'origine, on peut se référer au schématisme fonctionnel de la Critique de la raison pure dans lequel l'imagination et l'entendement ne sont que des moyens au service de la conscience humaine dans son pouvoir privilégié : la prise en conscience et la création de sens.

Le rapport du sujet à l'objet passe ainsi par des images dans lesquelles la mémoire et l'affect jouent autant que l'intellect. Nous proposons en particulier de décrire ce ressenti de l'homme à son monde à travers la référence aux quatre éléments en tant que phénomènes emblématiques. Ils désignent en effet la matière, non pas « prima » c'est-à-dire diffuse et informelle, mais la matière directement sensible. Ils sont comme des signes originaires dans le monde de la substance. Ils s'offrent à la fois dans une immédiateté sensitive et dans une complexité structurelle qui interroge encore la science. Ils sont pour nous les meilleurs **représentants** d'une matière transitionnelle en ce qu'ils sont constitutifs des corps et en ce qu'ils sont d'emblée investis affectivement par l'homme. C'est bien dans cet ordre d'idées que Gaston Bachelard en a fait son objet d'étude privilégié et qu'il les nomme « hormones de l'imagination ». L'utilisation des éléments dans la littérature renvoie d'emblée à un homme composé d'âme et de corps. Les éléments conduiraient ainsi l'essor de l'imagination dans l'ordre de l'intimité psychologique ou de la découverte scientifique. Ils traduiraient cette capacité créatrice qui n'échappe pas à la Nature mais dépasse très largement la notion de matière. Cette notion d'imagination par laquelle ils seront véritablement explorés renvoie à l'imaginaire dynamique bachelardien qui désigne la fonction poétique humaine. Ainsi, parallèlement au fait que la représentation relie la perception à l'idée, les éléments connectent les sensations aux symboles.

Comment rendre compte de ce « tissu de spiritualité »¹⁰ qui nous constitue ? Autrement dit, comment la re-présentation comme mise à distance du réel peut-elle pourtant porter avec autant de cohérence la notion de cosmos ? Et pourquoi les éléments donnés à voir et à sentir sont-ils investis avec autant d'intensité pulsionnelle que symbolique pour représenter le monde ?

On se posera d'abord la question du statut de la représentation. Les premières cosmologies répondant à une exigence de sens à donner au monde, elles travaillent les images de la Nature afin d'associer le discours au vécu. En respectant les différents cadres de référence quant aux divers « textes » du monde : de la culture orale aux « métaphores vives » en passant par les paraboles religieuses, on peut dire que la conscience humaine a tracé divers réseaux pour rendre compte de

10 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, Le Livre de poche, 1943, p.8

son rapport affectif avec les éléments. Ainsi, l'homme est l'être qui se représente la vie : la Culture plante ses racines dans une appropriation signifiante des choses et, en cela, la Nature lui procure une matière changeante et renouvelée de façon inépuisable. Est-il vraiment possible d'échapper à l'anthropomorphisme qui habille nos pensées ?

Dans ce premier temps de notre réflexion, on se demandera comment, d'une conception de l'homme à l'autre, les représentations sont ainsi manipulables en fonction de la place accordée à la matière. Les progrès dans nos sociétés post-modernes ont-ils pour autant changé les « forces de vivre, de parler, et de travailler »¹¹ en l'homme ? En ce sens il s'agira de comprendre comment nos représentations du monde, loin de correspondre à la simple expression de sensations premières, peuvent rendre compte d'une tension subjective fantasmatique imagée par les valeurs ambivalentes des éléments.

Nous nous tournerons vers les sciences humaines et en particulier l'ethnologie pour voir comment les sociétés ont pu intégrer une vision de la nature à leur culture singulière. Philippe Descola a dégagé quatre formes dominantes de représentation de la nature : l'animisme (Amazonie), le naturalisme (Europe), le totémisme (Australie) et l'analogisme (Chine, Mexique). On peut ainsi voir qu'en fonction des besoins, la spiritualisation et les valeurs sacrées attribuées à la nature sont plus ou moins accentuées mais que des symboles archétypaux ont pu apparaître sous la forme des quatre éléments dans toutes les cultures. Bachelard écrit ainsi que « dans le règne de l'imagination, à toute immanence s'adjoint une transcendance »¹². Et nous pouvons citer dans ce sens la problématique posée par Claudel et reformulée par Merleau-Ponty : « D'où la matière prend elle l'essor pour se transporter dans la catégorie du divin ? »¹³. Les mythologies et les contes évoquent notamment les premières cosmogonies et eschatologies comme un besoin d'organiser le réel et de guider la vie humaine face à tout moment de crise. Ici, l'ambiguïté des éléments est focalisatrice d'une angoisse ou d'une sérénité archaïques.

- La terre est symbole du ventre primaire. Elle renvoie aux mystères féminins. Elle est aussi l'argile qui façonne une première apparence et la remodèle difficilement. Elle est l'asile, la matrice ou la maison-racine mais tremble aussi et pousse au déplacement. Si elle repose, elle peut étouffer. Si elle est consistante un temps, elle peut aussi se faire mouvante.

- L'air remplit l'espace entre la terre et le ciel : il garantit une séparation radicale entre eux. Mais il permet une communication avec le divin en faisant monter l'inspiration ou descendre la lumière. Ainsi, un environnement trop fermé pousse à prendre l'air mais la tempête peut être porteuse de pertes de repères et d'absence de fondements.

11 H. Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, op.cit., p.139

12 G. Bachelard, *L'air et les songes*, op. cit., p.11

13 P. Claudel, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.16

- L'eau renvoie à une mémoire océanique. Mère de toutes les mères, elle est originelle et amniotique. Ses courants font écho à une rythmique d'attraction entre la lune et le soleil. Se laisser bercer, c'est abandonner son ego à une union universelle qui nous rappelle aussi que nous ne sommes que gouttelettes. Les mouvements d'eaux peuvent aller dans le sens d'une régénération ou au contraire d'un naufrage et d'une aspiration vers des fosses abyssales.

- Le feu est la chaleur du soleil, la brillance des étoiles, l'énergie des orages, l'hypocentre souterrain. Tous les êtres vivants sont fertilisés, tempérés, mûris ou détruits par le feu. S'il est manipulable, c'est un allié dangereux mais sa maîtrise nous définit en tant qu'humains. Il est ainsi don des dieux, découverte fortuite ou vol titanique en fonction de la confiance que l'homme s'attribue.

Il ressort de ces premières analyses qu'un état d'équilibre n'a pu être trouvé que dans la tension assumée entre ces deux valeurs : la nature comme persécutrice ou la nature comme refuge. Le recours aux catégories du sacré signent cette importance du définitif (don de vie ou de mort) qui engendre les sentiments de confiance ou d'amertume vis-à-vis de la nature. En ce sens, Mircea Eliade, Henry Corbin et René Girard vont accompagner notre regard sur la notion de sacré comme constitutive d'un attachement humain au monde de la croyance intermédiaire entre la matérialité et le savoir.

De même, les analyses psychanalytiques du désir et du manque nous permettront d'entrevoir à quel point l'imaginaire peut venir retisser une continuité psychique susceptible de canaliser l'anxiété. Le destin dans les mythes ou les contes est une représentation téléologique du réel qu'il faut affronter. Chaque épreuve exige une attention inédite à la vie. Chaque épreuve est irréversible et semble mettre en avant une joie d'agir d'autant plus intense qu'elle est face à plus de tragique. Le décalage par le sens de l'absurde notamment permet d'appréhender la violence et d'exposer les méfaits du pouvoir sur autrui.

En ce sens, l'idéologie manifestée en une foi absolue aura tendance à figer toute connaissance en voulant arrêter le cours du temps. Elle enferme alors l'homme dans les seuls mouvements intérieurs dangereux et contagieux de la passion. Elle le réduit à une série de perceptions éphémères, à des positions peureuse ou addictive face au monde. Dans les deux cas, l'homme offre les figures du repli et de la violence.

Le concept de représentation définit comme bonne distance d'analyse permet de penser un rapport de l'homme au monde plus contrôlé parce que se revendiquant de la médiation du langage et de l'altérité. Il paraît donner une image concrète du travail de la mesure entendu comme némésis (loi partageable). L'observation de certains comportements permet de montrer comment une représentation cognitive apparaît sur fond de divers écarts ou biais par rapport aux événements. Le

psychotique a une vision du monde disloqué, le psychopathe a une vision cognitive adéquate du monde mais pas de ressenti empathique. Nous poserons l'importance d'un maintien de la continuité psychique, maintien assuré par une reconnaissance des affects en tant que tels puis, par leur encadrement dans un regard critique.

Que l'homme soit religieux ou non, la naissance, le passage à l'âge adulte et la mort se présentent pour lui comme des épreuves essentielles. S'emparer de ces questionnements, c'est intégrer la dimension fantasmatique à la perception même des éléments. Paradoxalement on pourrait presque dire que pour l'indien qui vit dans une connivence voire, une dépendance absolue avec la Nature, la vie n'a de sens que par une sacralisation de cette Nature. L'immanence totale appelle pour l'homme une « transcendantalisation » nécessaire. Dans la Nature archaïque, tout fait signe. Toute matière est une occasion de faire sens et l'homme s'empare corps et âme des premiers éléments qui s'offrent à lui pour les traduire culturellement. Ainsi la Culture enserre la Nature de toutes parts sans forcément la violenter ou l'épuiser. Les actions de l'homme doivent faire sens pour avoir une efficacité dans son propre cosmos et ses forces doivent être orientées vers un « mieux-être ». Philippe Descola parle de « l'écosystème transcendantal » des indiens qui les préserve de tout anthropomorphisme.

On le voit, les éléments permettent de rendre compte de la dimension sensible inhérente à tout questionnement quant à la façon d'habiter le monde. Le second temps de notre réflexion se tournera ainsi vers l'approfondissement symbolique des images élémentaires dans la littérature. Par le biais de ces « images vives » pour décliner l'expression de « métaphores vives » de Paul Ricœur, on se demandera comment l'utilisation métaphorique des éléments peut rendre compte de ce désir créatif essentiel à l'homme. Points de ruptures forcément, par l'ordre de la représentation conquis, mais aussi, points rayonnants reflétant des substances comme autant de signes qui cherchent à s'exprimer dans une néo-genèse du monde, les éléments ne pourraient-ils pas neutraliser les discordances rencontrées entre le sujet et les objets ?

Ce sont alors diverses expressions du monde qui nous permettront de nous demander comment s'organisent, dans l'ordre des représentations, le cadre d'une émotion maîtrisée par les mots. Dans une conscience fine et nécessairement ouverte, nous nous proposons d'approcher divers regards littéraires qui recourent au pouvoir d'évocation émotionnelle des éléments. De tels regards développent aussi bien les valeurs de l'intimité que celles de l'extraversion. Ils interrogent l'ambiguïté du sens des textes en offrant plusieurs niveaux de signification qui renvoient à une perspective herméneutique dense.

Ici, nous n'interrogerons plus les processus perceptifs ou l'impact spirituel des images mais

nous essaierons d'engager des analyses littéraires qui permettent de concevoir les valeurs dynamiques propres à tout imaginaire créatif. Ici la représentation devient un espace transitionnel tissé d'artifices métaphoriques. Il s'agit d'intensifier le fantasme et de faire varier les possibilités poétiques afin de regarder, de reprendre et de donner un écho singulier à la condition humaine.

Quelque chose de réel est bien révélé dans la représentation et qui ne tient ni à l'homme ni au monde mais au rapport qu'ils entretiennent entre eux. Cette révélation engage des valeurs propres à l'altérité. Il nous a paru nécessaire d'interroger la littérature pour voir comment les éléments participent d'un expressif poétique. De passif, l'homme se fait acteur en travaillant par l'écriture ses vécus de crise. Les émotions fondamentales : joie, tristesse, amour, haine, indifférence et crainte deviennent les matériaux d'un jeu réciproque entre les mots et les choses. Les métaphores élémentaires permettront d'aborder les fonctions de la représentation :

Une première fonction consisterait à mettre en scène les émotions afin de provoquer une compréhension empathique de la part des autres. La mythologie fonctionnait comme un roman familial en donnant sens à notre naissance, à notre mort, à chaque changement physique et psychique. Elle permettait d'inscrire l'humanité dans une filiation. En suivant quelques analyses de la métamorphose chez Ovide, nous avons vu que les éléments étaient matières à transformations et que chaque apparence comme chaque situation pouvait être animée de façon à ce que soit toujours mis en avant le mystère du devenir. L'imaginaire nous rend vulnérable, donc perméable. Chez Ovide, une telle fonction explique la séduction, la persuasion et tout art de la représentation comme autant de tactiques pour s'inspirer du merveilleux sans plier devant la fascination qu'il exerce. Ce sont les qualités fluides des éléments qui sont alors mises en avant.

La représentation permettrait aussi d'approfondir et d'analyser les émotions afin de les déployer dans leurs diverses variantes sentimentales. Par le travail des métaphores élémentaires comme surabondance ou détournement dans le mouvement baroque, la distance avec le quotidien est travaillée par des personnages emblématiques comme le Roi Lear, Don Quichotte, Don Juan, Alcandre ou Faust... jusqu'à faire de l'errance l'expérience humaine par excellence qui rend compte d'orages lucides, de grottes où s'entrecroisent l'envers et l'endroit, de rivières que l'on désire et qui nous regarde ou encore de feux de surface qui affinent sans cesse les contrastes.

Le romantisme peut présenter quant à lui les variations de l'humeur sous les formes de la tempête associée à la passion avec Goethe, du *spleen* et du brouillard avec Byron, Poe et Baudelaire ; ou du double et du délire avec Novalis, Nerval, Lautréamont ou Rimbaud. La trame écrite devient symphonique. La matière élémentaire est poétisable parce qu'on prête au symbole un destin et à notre psyché des formes naturelles.

La quête surréaliste avec Breton et Tzara pousse l'insolence de la langue à son paroxysme.

L'anti-art de Arp et d'Apollinaire, ont privilégié la dérision pour inventer une nouvelle liberté. Luca, Marinetti ont pu ainsi axer leur travail sur la vitesse des éléments. L'expressionnisme de Brecht ou de Kafka a remis la matière au cœur de la création et les jeux autour de l'absurde chez Beckett ont mis en avant les rythmiques pulsionnelles et les sensations neurovégétatives. La tension artistique a ainsi poussé la représentation à son comble : garder conscience jusqu'aux limites de l'organique.

Enfin, la représentation pourrait permettre de modeler les émotions fortes par les mots afin de mettre une vision du monde en abîme et de lui en substituer une autre. Ici il s'agit de tracer des limites pour trouver ce point où l'exubérance des images et des jeux de mots creuse une trop grande distance avec la force des sentiments et verse dans la confusion ou la contradiction.

Une Littérature de la maîtrise a pu se développer dans le classicisme qui manipulait l'effet esthétique, dans l'esprit critique des Lumières, dans le réalisme de Flaubert ou le naturalisme de Zola et Maupassant qui voulaient retranscrire une image de la vie. Ici le style est plus sec, il n'y pas de paroles inutiles et les éléments sont présents au titre d'observations.

Dans le symbolisme de Mallarmé, on trouve une association entre les éléments et le corps humain qui force la conscience à se projeter dans des positions de vulnérabilité pour trouver des images inédites du réel. C'est ici la zone intermédiaire consciente entre l'innomable et le nommé qui prime.

Enfin avec Lewis Carroll puis Joyce on entre dans ce jeu perpétuel avec le langage qui piège la logique des comportements et donne à l'imaginaire une fonction de reprise en charge du réel. Ici sont privilégiés le renversement, le paradoxe, la satire qui déjouent les catégorisations habituelles. On est placé dans un temps circulaire ou hors champ qui correspond aux flux de conscience et capte l'attention par des ouvertures incongrues. Les éléments sont alors marqueurs de forces non conscientes qui agissent en nous ou sur nous et dont le mot-valise chaosmos de Joyce pourrait rendre compte.

La Littérature est bien une tentative pour mettre à jour les représentations à fort contenu émotionnel qu'elles aient une consonance sociale, amoureuse ou sensorielle. Elle arrête le temps et distend les instants t. Gilbert Durand évoque un "jardin des images" comme structurel de toute culture. Les éléments y prennent diverses valeurs symboliques qui sont autant de simulacres pour anticiper sur le réel et apprivoiser la sensibilité. C'est un rapport au monde dans lequel le mot vaut la chose qu'il désigne. Ils s'enrichissent mutuellement à l'épreuve du silence et de la transgression.

Le concept de représentation est donc devenu, non plus seulement distance normative, mais aussi, possibilité de reprise des processus inconscients afin d'utiliser les affects sans les contrer de manière frontale. Le trauma n'existerait que dans un monde exclusivement humain mais la Littérature qui intègre le mouvement et l'histoire au ressenti est garante de transfigurations possibles

des fantasmes par le souci du réel.

Les métaphores élémentaires permettent de saisir de quelle manière le symbole est différent de la réalité. En tant que fiction, c'est-à-dire, vérité qui s'assume comme feinte, figurée, le symbole ne présente pas une autre réalité mais fait vibrer et résonner celle-ci de manière à lui garantir une légitimité subjective. Ainsi le processus de représentation auquel se réfère le symbole a pour fonction de suspendre les énergies et de composer avec les perceptions, les émotions et les souvenirs une visibilité qui rend plus signifiants l'objet comme le sujet.

En exprimant ses représentations, l'homme devient créateur, inventif et dépositaire responsable du sens qu'il donne au monde. Nous essaierons d'éclairer ce que Bachelard a appelé le « narcissisme cosmique », c'est-à-dire le processus d'intériorisation, par la rêverie, du monde extérieur. Cette thématique de l'interprétation esthétisante du monde donne une valeur ontologique aux créations artistiques. Qu'est-ce que l'homme peut explorer de son intimité en rêvant devant l'eau, le feu, la terre ou l'air, et à l'inverse, qu'est-ce que l'œuvre d'art peut révéler du monde environnant ?

Nos analyses d'œuvres artistiques s'inscriront donc dans un cadre anthropologique large en tant qu'elles peuvent révéler une « intensification du réel »¹⁴ telle que la nature humaine elle-même s'en trouve éclairée. Ainsi le concept d'imagination dans ses connotations de « folie » ou d'« illusion » se voit-il remplacé par le concept de représentation parce que ce dernier permet « de desserrer le lien avec ce qui nous est trop familier pour être perçu »¹⁵ : il est conscient et pour autant il maintient un lien à l'objet affectif et communicable. Dans la mesure où le réel ne suffit pas, l'artiste permet d'entretenir la vérité d'une spiritualité vivante.

Le questionnement psychologique sous-jacent est celui de savoir dans quelle mesure l'homme, en tant que lecteur et interprète du monde, peut accéder à une plus grande connaissance de ses tensions corporelles ou psychologiques. Les métaphores paraissant comme des médiations essentielles dans la traduction des émotions les plus intenses, ne seraient-elles pas aussi des sources possibles de résilience par rapport à des vécus traumatiques ?

Notre troisième temps d'exploration sera plus proprement philosophique en posant la question de la valeur de nos représentations. Il n'y a pas un type unique de rapport au monde, pas d'absolu donc ni d'idéologie à plaquer sur le vivant et cependant cette absence de verdict n'est pas un évitement de la question. Elle pourrait se reformuler ainsi : comment se sentir acteur dans un monde qui nous confronte à la démesure et à l'impuissance ? Il s'agira de nous interroger sur le

14 E. Cassirer : *Essai sur l'homme*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p.204

15 P. Guenancia, *Le Regard de la pensée*, op. cit., p.13

développement possible d'une perception qui s'organise entre la sensation et l'intellection. Y a-t-il une possible conceptualisation de l'attention qu'on prête au monde ? Comment l'homme peut-il penser une interaction entre Sciences et Spiritualité ?

Il s'agira de revenir sur les questionnements cosmogoniques appuyés sur une symbolique élémentaire. Les éléments, comme un principe essentiel, structurent la Nature¹⁶. Cependant, une telle structure intègre le mouvement et l'interaction, notamment par le biais des principes opposés Haine et Amour. On connaît aussi l'origine antique chinoise du Yin et du Yang ; Bachelard a exploité ces principes masculin et féminin pour rendre compte de la puissance ambiguë des « images » pour l'homme. A chaque élément l'homme donne des valeurs déclinantes ou générantes. Par exemple, la terre et l'air fondent ensemble une verticalité concrète tandis que le couple de l'eau et du feu donne une base à la purification pour l'Alchimie et la Religion.

Le mérite de telles approches est de poser le problème de l'organisation d'un échange cyclique entre l'Un et le Multiple, échange qui se conçoit aussi bien dans la sensation que dans la pensée. C'est sur ce problème que Platon va creuser une dimension analogique entre Éléments, Figures, Dimensions et Nombres. Dans *Le Timée* il explique que les solides dérivent des quatre corps élémentaires, le cercle est le germe de la terre, la pyramide celui du feu, l'octaèdre celui de l'air et l'icosaèdre celui de l'eau¹⁷. Ainsi, les Éléments primordiaux s'offrant à nous comme des forces extérieures, de la dépendance à la fascination va s'ouvrir un très large éventail d'intégration psychique de ces forces.

Nous regarderons alors les représentations comme autant de médiations fondamentales entre la réalité phénoménale et la réflexion dans toutes ses possibilités sémantiques. Nous articulerons donc les questionnements cosmologiques aux tensions psychologiques dans cet ordre des valeurs humaines. Ainsi les éléments, comme points de rencontre entre macrocosme et microcosme, permettent de questionner nos affects. Les émotions sont les signaux dont s'empare la représentation en affirmant que le monde perçu est un monde reconstruit pour et par l'action.

En ce sens, être ému, c'est être activé, se représenter, c'est exprimer ce rapport de force. Si l'émotion est un signal corporel, la représentation la prolonge en un geste mental qui prend acte des discontinuités ou phénomènes de contagion propres à toute relation. La représentation garantit le processus de reprise dialectique qui nécessite un arrachement aux conditionnements.

16 Face à cette harmonie horizontale du cosmos, Aristote a même été gêné et, pour retrouver la question métaphysique, il a proposé un cinquième élément: l'éther . Nous aurons l'occasion de revenir sur le problème de la complétude et sur le choix des « éléments premiers ». En Chine aussi notamment, il est fait mention du bois comme cinquième élément.

17 Notice sur *Le Timée* par Emile Chambry, Paris, Garnier Frères, 1969, p.380

L'attention aux éléments sur laquelle nous avons insisté pour poser le réel comme une représentation cadrée en fonction de nos capacités sensorielles, de notre dépendance à autrui et de nos acquis culturels, est devenue le miroir de nos capacités adaptatives au donné. C'est ainsi que derrière la traque des automatismes, on retrouve une lucidité philosophique qui est passée par certains symboles critiques essentiels :

- le boîtement d'Empédocle, ce mouvement perpétuel qui tient ensemble la terre et le ciel, le présent et l'éternité nous permettra d'insister sur la fécondité de l'ambivalence. De même que l'immobilité peut résulter de l'incessant roulement du devenir, les éléments séparés de la nature humaine fondent aussi son lien au réel. "La terre enveloppe l'homme" selon le fragment 148. C'est dire qu'il n'y a pas de sujet sans unité du monde, et pas de monde sans conscience d'une valeur de la vie. Les quatre éléments sont des racines. Empédocle voyait en eux la suprême manifestation ontologique : « C'est des éléments que provient tout ce qui a été, est et sera [...] Ils sont toujours les mêmes et, circulant au travers les uns des autres, ils apparaissent sous des formes différentes, tant leurs échanges produisent de changements »¹⁸. Il y a donc là une matière originaire sur laquelle les apparences vont se fonder pour prendre forme et pouvoir être interprétées dans leurs mouvances même.

- l'alchimie creusant cet équilibre entre les puissances dans les corps a mis à jour les conflits comme autant de conquêtes d'une individuation progressive. Les théories de la participation et de l'analogie vont faire des éléments les matières de jeux démiurgiques.

- le cogito cartésien intégrant le doute radical, les songes et la fiction comme moyens pour intensifier la pensée permet d'accepter le ressort pratique d'une distance au réel. Ainsi les émotions sont plus consistantes si elles sont regardées et réfléchies. L'indignation et l'admiration sont des passions premières, modification de l'âme par le corps, qui nous permettent de sélectionner des aspects significatifs du monde. Les éléments fonctionnent alors comme des aiguillons pour la pensée. Ils deviennent paysages, ni chaos ni cosmos.

- Les Lumières puis la liberté pratique de Kant qui rompt avec la transcendance posera de façon pragmatique le schématisme comme une articulation modèle entre l'intellectuel et le sensible. L'image devient alors indépendante de la confusion. Le "monde" devient concept pratique pour un homme autonome.

- Shopenhauer ne peut plus concevoir séparément le sujet et l'objet. Penser consiste à saisir l'opacité de notre rapport au monde et se représenter c'est intérioriser les choses au point d'assumer la perte d'une réalité objective. Les énergies pulsionnelles sont partout sous-jacentes et la contemplation esthétique n'est un calmant que provisoire. Les éléments permettent à l'intuition de

¹⁸ Empédocle, *De la Nature*, les Penseurs grecs avant Socrate, Paris, Garnier Frères, 1964, 21

mettre à jour les illusions d'un égoïsme et d'une pitié originels.

- Kierkegaard sait que la souffrance est métamorphosable en beauté et pense aussi l'objectivité comme une illusion. On retrouve l'errance des héros baroques de l'angoisse. Le comique rend compte de l'effet des contradictions sur nous qui fait de l'ironie une défense face à notre impuissance et de l'humour une marque d'humilité.

- Le oui de Nietzsche comprenant tous les non dans une forme de santé psychique à entretenir rejettera la conclusion de Schopenhauer qui donnait à l'ascétisme le privilège d'arrêter les forces du vouloir ≠ les habitudes, les préjugés et toute forme de cloisonnement moral ; l'accent est mis sur une positivité du corps et sur le sens de l'altérité. Il y aurait une contradiction à vouloir vivre sans souffrir et sans jouir.

- L'existentialisme nous engage à habiter le monde. Par concomitance, Hannah Arendt a présenté la barbarie comme l'état de l'homme réduit à un concept. La fragilité des éléments nous met en face du potentiel tragique de toute situation. Plus près de nous, Camus préconisait la révolte pour supporter l'angoisse historique. Il s'agissait de tenir ensemble l'engagement pour l'humain et le détachement par rapport à une régulation supérieure de la vie.

Le monde est donc objet de nos représentations conscientes ou inconscientes. Il est, dès le premier regard posé sur lui, chargé des affects qui ont organisé notre survie. Il réengage sans cesse nos possibilités physiques et intellectuelles d'adaptation. Nous verrons comment les approches philosophiques du monde ont ainsi intégré ces dimensions de la conquête et du repli au sein d'une nature d'emblée culturelle. Faut-il respecter des lois de la Nature ou transgresser un ordre qui ne serait posé que de façon utilitaire et partielle par notre entendement ?

Aristote a défini l'intelligence humaine par sa maîtrise technique en donnant dans *Les Parties des animaux* la main comme prolongement de l'âme. Pour répondre à la quatrième question kantienne qui guide toujours la philosophie, on peut encore se référer à cette faculté créatrice de l'homme. Animal de langage, animal social, l'homme est celui qui fait d'autant mieux partie du monde qu'il utilise la Nature à ses propres fins.

Cependant, en explorant in extenso les ressources de sa planète, l'homme est passé d'une conception jouissive de sa maîtrise à un constat des limites quant à ses ressources naturelles. Il s'est installé dans une logique de la surenchère. En démultipliant ses besoins et en variant ses représentations de la matière grâce aux découvertes des biotechnologies et des nanotechnologies, il brouille les frontières traditionnelles entre le vivant et la machine.

Les quatre éléments ne sont plus attribués de divinités ou porteurs d'un sens métaphysique de l'Infini. L'homme fusionnant par la technique ou la fiction avec l'animal ou le robot peut perdre sa conscience dans un rapport indifférent à son environnement. Dans le troisième moment de notre

réflexion, nous nous demanderons donc comment les éléments, en tant que concepts-repères d'une Nature donnée, peuvent accompagner nos raisonnements quant aux valeurs éthiques concernant la Vie. Dans les cosmogonies archaïques par exemple, nous sommes faits de boue. Quel est le statut de cette terre liquide portant l'abîme et le germe en son cœur ? Dans les représentations philosophiques du monde, a toujours été engagé un rapport à la contrainte et à la maîtrise qui échappe à toute indifférence eu égard à la Nature. Quels sous-entendus symboliques structurent les sciences et sociétés ? Enfin, quel degré d'ambiguïté l'humanité peut-elle supporter sans perdre le sens de ses responsabilités ?

CHAPITRE 1 : Sens et fonction du culturel

« L'imaginaire abolit le « comme » du « voir comme » et porte l'expérience du voir à son absolu », Pierre Guenancia, *Le Regard de la pensée*, p.77

1) Origines et sémantique élémentaire

La classification élémentaire remonte à la constitution des premières sociétés humaines. Elle correspondait à un besoin de mettre en ordre le monde et de partager des valeurs communes, besoin dont on trouve trace dans les premières écritures cunéiformes. Jean Bottero et Samuel Kramer ont étudié les civilisations sumériennes. Les premières œuvres littéraires ont été conçues il y a plus de quatre mille ans et comprennent des mythes, épopées, hymnes, lamentations, proverbes, fables et essais. Les qualités des scribes étaient imaginatives et fantaisistes, ils ne s'embarrassaient ni de preuves ni d'arguments.

Voici résumé brièvement le mythe originaire tiré des tablettes trouvées sur le site de Nippur : L'univers visible se présentait sous la forme d'une demi-sphère dont la base était constituée par la terre et la voûte par le ciel. L'ensemble de l'univers était désigné du nom de An-Ki : le Ciel-Terre. La terre apparaissait comme un disque plat bordé par la mer. Une immense sphère les entourait dont la partie supérieure était le Ciel et la partie inférieure un anti-Ciel invisible où étaient localisés les enfers. Entre ciel et terre, ils présumaient l'existence d'un troisième élément Lil, traduit par Air, souffle, vent ou esprit et dont les caractéristiques étaient celles de notre atmosphère : l'expansion et le mouvement. Au-delà du monde visible, s'étendait un Océan cosmique, mystérieux et infini, au sein duquel se maintenait immobile le globe de l'univers.

C'est la déesse Nammu qui désignait cet océan ou Mère primitive qui donna naissance au Ciel et à la Terre. C'est le dieu Enlil qui sépara le Ciel et la Terre, son père An emportant le Ciel de son côté tandis qu'il emportait lui-même sa mère la Terre. L'union d'Enlil avec sa mère fut à l'origine de l'univers organisé. Ainsi les dieux se confondaient-ils avec les premiers éléments. Nombre d'incohérences apparaissent dans les écrits qui sont inhérentes à tout système religieux polythéiste. Il apparaît que la cité de An était Uruk. Enlil lui fut vite substitué comme chef de rang du panthéon sumérien. Il apparaissait comme une divinité bienfaisante, faisant se lever le jour, dirigeant la croissance des arbres et des plantes, ayant inventé la Pioche et la Charrue et prenant les hommes en pitié. Le troisième des dieux était Enki, dieu de l'abîme, de l'eau et de la sagesse. Il produisait les phénomènes naturels et culturels essentiels à la civilisation. La quatrième Ninmah, « la Dame qui

enfante », était considérée comme la mère de toutes les créatures vivantes.

Le rapport des hommes aux dieux était conçu comme celui de serfs ou de domestiques à leurs maîtres et engendrait donc une dépendance originelle à partir de laquelle s'inscrit le premier idéal moral. Les malheurs de l'homme, fabriqué à base d'argile par Enki et décrit comme un corps chétif dans un esprit débile, était le résultat de ses péchés. Personne n'était exempt de culpabilité. On trouve par exemple un prélude sumérien au thème de Job : un homme qui avait été riche se trouve un jour accablé par la maladie et la souffrance. Il se met à blasphémer puis se présente humblement devant son dieu. Il verse des larmes et se fait suppliant. Le dieu se laisse attendrir, le délivre de ses malheurs et transforme sa peine en joie. La souffrance et la soumission y sont exprimées en termes de « démon-maladie qui a déployé toutes grandes ses ailes ».

L'épopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait pas mourir regorge de thématiques qu'on retrouvera aussi dans la mythologie grecque. Léo Sheer dans sa préface à la traduction de l'œuvre rapporte que Gilgamesh est le prototype d'Héraclès, que ses rapports avec sa mère ressemblent à ceux d'Achille avec Thétis. Achille rencontre la nymphe Callipso qui lui procure un radeau. De même, Circé déploie ses charmes pour séduire Achille comme le fait Ishtar. Le jardin des Hespérides rappelle le bosquet des dieux où Gilgamesh rencontre la cabaretière Siduri. On retrouve encore la rencontre de Prométhée et du serpent gageant de l'impossibilité pour l'homme d'obtenir l'immortalité.

Divers parallèles ont pu être faits par rapport aux textes bibliques. « Les Eaux primordiales, la séparation du Ciel et de la Terre, l'argile dont fut pétrie la créature humaine, les lois morales et civiques, le tableau de la souffrance et de la résignation de l'homme, ces « disputes » qui président à celles de Caïn et d'Abel nous rappellent des épisodes et des thèmes familiers de l'Ancien Testament »¹⁹. Un mythe par exemple rend compte d'un premier âge d'or de l'humanité rappelant la légende de la Tour de Babel. « L'univers tout entier, les peuples à l'unisson / Rendaient hommage à Enlil en une seule langue ». Puis, Enki aurait suscité des guerres entre les hommes par jalousie à l'égard d'Enlil. Le Dilmun sumérien et l'Éden hébraïque semblent n'avoir fait qu'un à l'origine. De même qu'Adam et Ève se rendent coupables en mangeant le fruit de l'arbre de la connaissance, de même la santé d'Enki décline lorsqu'il goûte aux huit plantes de Ninhursag. Le héros devra attendre que le renard puisse ramener la déesse pour guérir. Le mot sumérien « ti » signifie à la fois « la côte » et « faire vivre ». Ce calembour littéraire semble être passé dans la Bible où il y a perdu sa valeur. La légende du héros Gilgamesh pose enfin les thèmes de la descente aux Enfers, du combat avec le monstre et de la résurrection. Cette obstination de l'homme à vouloir vaincre la mort et chercher désespérément à donner un sens à son existence est la source des croyances qui conduiront

¹⁹ S.N. Kramer, *L'Histoire commence à Sumer*, Paris, Flammarion, 1946, p.192

aux religions monothéistes.

De nombreuses fables rendent aussi compte d'un bestiaire symbolique riche. Le renard y est par exemple proche de celui d'Esopé et différent de l'animal rusé du folklore européen. Il apparaît comme couard, orgueilleux mais parfois finaud. Toutes ces fables, sous l'air du plaisir littéraire, semblaient inculquer la sagesse et l'exercice d'une vie équilibrée et heureuse. Ce qui prime semble être l'amour des contrastes et le goût pour la discussion.

Les éléments apparaissent dans ce contexte comme des propédeutiques aux rêves extatiques. Dans L'épopée de *Gilgamesh* par exemple, Enkidu a une vision de sa propre mort dans un songe où le « Ciel vociférait, la Terre lui faisant écho »²⁰. Le monstre qui l'emmène (pattes de lion, serres d'aigle) va le précipiter sous des trombes d'Eau et tandis que ses bras se recouvrent de Plumes, il contemple son ami Gilgamesh qui, paralysé par la peur, ne le secoure pas. Il se voit accroupi devant la reine des Enfers et pense juste à son ami : « n'oublie rien de ce que j'ai enduré ».

Dès lors, c'est cette peur de la mort qui fera « courir le Désert »²¹ à Gilgamesh. Errances et lassitude l'amènent au souhait du repos éternel dans le sein de la Terre. Il retrouve alors son ancêtre Ut-Napishtim apparenté à la figure de Noé : « pourquoi trembles-tu d'angoisse toi qui es fait de chair divine ? »²². Il n'y a pas d'image de la mort mais le héros repart avec une plante à la racine semblable à celle du faux jasmin dont les épines, comme celles de la rose, lui piquent la main. Pourtant il parvient à l'arracher du fond de la Mer. Eau primordiale... Cette plante est un remède contre l'angoisse de la mort, mais Gilgamesh aperçoit une fontaine d'Eau fraîche, y descend pour s'y baigner, alors un Serpent s'empare de la plante et en un instant il mue. Vie et mort autour des formes de l'Eau. Angoisse et métamorphoses sur Terre... Gilgamesh « continue inlassablement à poser ses questions »²³.

L'épopée s'achève sur la rencontre avec le spectre d'Enkidu. : « Enkidu, toi qui reviens du pays des morts, peux-tu me dire les règles ? Que devient celui qui a manqué de respect pour la parole de son père et de sa mère ?

- Il boit une eau mesurée, il n'en a pas assez, ce qui est terrible pour les défunts.
- Et celui qui a été maudit par son père et sa mère ?
- Il est privé d'héritier et son esprit vagabonde.
- Et qu'arrive-t-il à celui qui a fait un faux serment ?
- Pour tout rite funéraire on ne lui donne que de l'eau terreuse et c'est ce qu'il boit.
- Et ceux qui furent vaincus, tombés le visage contre terre ?

20 *L'Épopée de Gilgamesh*, Paris, Edition Librio, p.42

21 *L'Épopée de Gilgamesh*, op. cit., p.45

22 *L'Épopée de Gilgamesh*, op. cit., p.52

23 *L'Épopée de Gilgamesh*, op. cit., p.63

- Ils boivent l'eau trouble de ce lieu de carnage.
- Et mon père et ma mère ?
- Je les ai vus, ils boivent l'eau de ce lieu de carnage, de l'eau trouble.

Gilgamesh se réveilla, personne n'était là pour interpréter son rêve »²⁴.

A la suite de ce songe, Gilgamesh se résigne à rentrer chez lui. Il accomplit l'acte rituel funèbre qui consiste à verser de l'eau sur la tombe de ses parents. Le peuple se réjouit et répand des larmes. Le rituel permet d'intégrer la forme claire et bénéfique de l'eau claire, symbole d'acceptation, au contraire de l'eau trouble, symbole du doute et de l'anxiété.

Les premières littératures utilisaient les éléments comme symboles moraux catalysant les émotions fortes. Ils étaient évoqués comme des espaces transitionnels entre la vivacité des sensations éprouvées et la fantasmagorie qui démultipliait ou intensifiait la souffrance ou le plaisir découlant de ces sensations. Ils reliaient la Nature à la Cité en proposant la symbolique comme moyen d'appivoiser les angoisses. En ce sens ils avaient déjà un destin culturel.

Dans les cosmogonies traditionnelles, l'air et le feu sont des éléments mâles et actifs. Le premier rend compte du monde subtil intermédiaire entre le ciel et la terre. En Chine, il est expansion ou souffle (k'i) nécessaire à la vie. En Inde, le dieu Vâyu s'identifie au Verbe, il est souffle cosmique et les vâyu, les cinq fonctions vitales, sont des modalités de prâna, le souffle vital. Dans l'ésotérisme ismaélien, il est le premier lâm du nom divin et correspond à la fonction du Tâli, âme universelle à l'origine de la fructification du monde comme de la perception des couleurs et des formes. Ces modalités font de l'air le milieu clé d'une communication entre la terre et le ciel . Il est le milieu de la lumière originelle, de l'allègement et de l'envol.

Le feu chez les hindous est décliné en Agni, Indra et Sûrya qui sont feu ordinaire, foudre et soleil. Ils opèrent dans le monde terrestre ; Vaishvanara et un aspect de Agni représentent respectivement les principes supérieurs de pénétration et de destruction. Dans le Yi-king, le feu correspond au rouge, à l'été et au cœur. Il est ainsi associé à la passion comme à l'esprit et la connaissance intuitive. Il est purificateur et régénérateur. D'où la célébration du feu nouveau dans la nuit de Pâques chrétienne. D'où le rôle du forgeron, associé à l'alchimiste, qui confectionne l'immortalité. Et, dans l'hermétisme, le symbole de la salamandre comme purification alchimique. Dans le Yoga, le feu correspond au creuset intérieur du plexus solaire, le Tantrisme tibétain fait correspondre le feu au cœur et les taoïstes entrent dans le feu pour se libérer du conditionnement humain. De même, le bouddhisme donne le feu intérieur comme destruction de l'enveloppe.

Les cultures agraires donnent de nombreux rites de purification par le feu. Dans les traditions celtiques, les druides allumaient des feux dans lesquels était passé le bétail pour le préserver des

24 *L'Epopée de Gilgamesh, op. cit.*, p.65

épidémies. Dans le Popol-Vuh, les Héros Jumeaux, dieux du maïs, périssent dans le bûcher pour renaître incarnés dans une nouvelle pousse. La signification sexuelle du feu est liée à sa première obtention par frottement tandis que sa spiritualisation ferait référence à son obtention par percussion. Mircea Eliade en souligne les deux aspects démoniaque (engendré magiquement dans l'organe génital des sorcières) ou divin (union). Gaston Bachelard a montré comment ces deux directions sont à l'origine des deux constellations psychiques : - le frottement renvoie au foyer matriarcal, à la fécondité agraire – la percussion renvoie à la flèche, à la lumière céleste. Par sa symbolique il rend donc compte d'une première intellectualisation du cosmos.

La théologie chrétienne mettra en valeur les allégories tirées du feu du bas (roues enflammées, fleuves de flamme pour les maux humains) jusqu'en haut (séraphins incandescents, soleil non figurable) de la hiérarchie vers Dieu.

La terre s'oppose à l'air comme principe passif, féminin et obscur. On retrouve les principes du yin et du tamas (tendance descendante) opposé au yang et au sattva (tendance ascendante). Elle supporte, exprime la densité et la fonction maternelle (douceur, soumission, fermeté durable). Elle conçoit les sources, les minerais et les métaux. Certaines tribus africaines mangent la terre par identification. Les dogons la représente comme une femme étendue sur le dos. Sa tête est au Nord, ses pieds au Sud, son sexe est une fourmilière et son clitoris une termitière ; cette dernière étant symbole de l'unique s'opposant à la création régie par la dualité. La déesse Maya luni-terrestre est aussi maîtresse du chiffre un qui préside à toute manifestation. Suivant la théogonie d'Hésiode, Gaïa (la grande mère) enfanta Ouranos qui devait ensuite la couvrir pour donner naissance aux dieux. Ce schéma fut imité par les dieux, puis par les hommes et les animaux.

Outre cette force d'engendrement archaïque, on retrouve les deux aspects de la vie dans une terre nourricière mais qui réclame elle-même des morts pour sa propre subsistance, notamment chez les aztèques. D'où le cycle des régénéscences et du retour des saisons.

Terre promise (Centre primordial, Paradis terrestre comme Chanaan pour les hébreux, Ithaque pour Ulysse ou la Jérusalem céleste pour les chrétiens), elle correspond derrière la matière élémentaire à un lieu géographique sacré²⁵ où l'aboutissement rencontre l'origine. Le retour à la terre natale est régénéscence spirituelle. La terre signifie alors le lien vital au groupe, elle est garante des serments. En suivant cet ordre symbolique, Paul Diel a décrit une psychogéographie dans laquelle la surface plane de la terre représente l'homme en tant qu'être conscient. Le monde souterrain et à l'opposé les cimes les plus élevées figurent deux subconscients. La terre est alors symbole du désir humain conflictuel avec ses possibilités de perversion et de sublimation.

L'eau est comme la terre symbole de vie et de régénération, mais elle peut former couple aussi

25 Le latin, l'irlandais... ont deux mots pour désigner la terre selon qu'elle est élément ou lieu géographique.

avec le feu en tant que purificatrice. Au départ, les eaux forment une masse indifférenciée qui représente l'infinité des possibles. Elle contient toutes les promesses de développement et les menaces de résorption qui vont avec. Elle est *materia prima* et on retrouve la notion d'océan primordial jusqu'en Polynésie. Chez les peuples austro-asiatiques, s'y ajoute fréquemment le mythe de l'animal plongeur, comme le sanglier hindou qui ramène un peu de terre à la surface, embryon mis au jour de la manifestation formelle. Lévi-Strauss étudiera nombre de variations à partir de ce mythe en Amérique. L'eau est donc origine et véhicule de toute vie.

Dans la Bible, près des sources et des puits, s'opèrent des rencontres essentielles, les mariages s'amorcent et les illuminations s'opèrent. La Palestine est une terre de torrents et Jérusalem est arrosée par les eaux paisibles de Siloé. L'eau désaltère et lave, elle est essentielle au nomade comme au pèlerin. Ainsi Yahvé lui-même est comparé à une pluie de printemps, à la rosée ou au torrent. L'âme humaine apparaît alors comme une terre sèche et assoiffée, elle attend la manifestation de Dieu. Enfin, le Sage est semblable à un puits et à une source. Dans le Nouveau Testament, l'eau devient symbole de l'Esprit. C'est du père que l'eau vive s'écoule. (comme du rocher de Moïse). Elle se communique par Jésus-Christ (sur la croix, la lance fait jaillir l'eau de son sein) - ce dernier est d'ailleurs dit maître de l'eau vive²⁶ - ou par don de l'Esprit saint (fontaine ou feu d'amour).

Symbole cosmogonique, elle serait sacrée de par sa vertu purificatrice. L'immersion est à la fois mort et vie, elle est comparable à la descente au tombeau du Christ dans les entrailles de la terre. Les grandes eaux annoncent dans la Bible le temps des épreuves. Les pécheurs sont comparés à la mer agitée et punis. Les eaux amères font l'amertume du cœur et les eaux agitées signifient le désordre.

On a donc une eau descendante et céleste associée au feu du ciel ; elle est masculine et vient féconder la terre. Elle contient le sang céleste associé au soleil et au feu. On a aussi une eau première qui naît de la terre ; elle est féminine et marque le déclenchement de la fécondité. Elle contient le sang menstruel associé à la terre et à la lune.

Chez les dogons, l'eau et la parole sèches expriment la pensée, c'est-à-dire la potentialité tandis que l'eau et la parole humides sont principes de manifestation. La parole sèche est celle de l'inconscient et du songe dont les hommes ne sont pas maîtres. Le chacal en ayant volé cette première parole possède la clé de l'invisible et donc de l'avenir. La parole humide est au contraire celle de la conscience de soi.

L'eau porte donc le symbole des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues. L'eau sale signe ainsi la souillure, la maladie et la mort. L'eau transparente signe la sensualité et l'éveil. L'eau profonde signe des marais labyrinthiques d'où il est difficile de s'extirper.

26 *Jean*, 4, 10

L'eau de surface signe l'errance, la navigation dans la vie ou le miroir. Autant de symboles universels qui seront exploités par les poètes et la psychanalyse mais qui correspondent aussi aux réalités culturelles de la vie quotidienne. L'eau des grecs est celle du potier. Au XVII^{ème}, l'eau est celle des moulins et des pompes de l'ingénieur. Pour la Physique moderne, elle renvoie aux énergies déclenchées au niveau du noyau. Serge Moscovici a expliqué en ce sens comment "si la nature est simultanément une donnée et une œuvre, l'augmentation du savoir-faire, les découvertes ne sont pas des jalons sur le chemin d'un fondement dernier mais les indices de son renouvellement provoqué par notre intervention"²⁷. Nous intervenons en effet pour canaliser ou déployer les énergies naturelles. D'où une emprise directe sur les éléments sur lesquels nous projetons nos propres dynamiques et par rapport auxquelles nous cherchons à nous ajuster.

Ce qui peut rendre valable le choix des éléments pour penser la notion de représentation, c'est bien le fait qu'ils se réfèrent à un universel archaïque de base. Ils sont matières constitutives et constituées. Ils véhiculent les énergies intérieures et extérieures. Les techniques qui les utilisent ne font que prolonger la nature. Notre survie dépend de leur présence qui se donne ou se prend sans excès. Ils sont donc berceau ou tombeau pour l'humanité, en tous cas, matières archaïques signifiantes du cycle de la vie. Ils renvoient donc à une vivacité primitive avec laquelle nous jouons. Forces nourricières ou engloutissantes ; matière à luttes, résistances puis unions et harmonies ; plongées dans l'infiniment petit ou l'infiniment grand, les éléments fondent tous nos rapports à l'environnement.

Ainsi ont-ils été personnalisés en déités maternelle et paternelle. Ils renvoient d'abord à l'enchantement premier de la naissance qui crée à la fois le vertige et la sécurité. Ils renvoient ensuite à notre vulnérabilité première, aux naïvetés par lesquelles nous sommes passés afin d'avancer sur le chemin de la con-naissance. Ils renvoient enfin à la conscience de la douleur qui nous élève dans l'ordre du sentiment et de la volonté d'agir. Les éléments président donc dans une exaltation de la vie qui doit s'exprimer. Ici la vie n'apparaît pas tant comme un état stable que comme un "déséquilibre contrôlé"²⁸. La création de nouvelles formes provient d'un écart à l'équilibre et pousse à raisonner en termes d'évolution.

On prête ainsi aux éléments des valeurs morales qui oscillent entre la souillure et la pureté et qui nous font avancer entre ces deux abîmes avec la conscience d'une angoisse essentielle. Les éléments s'opposent dans leur mouvement même à cet équilibre stationnaire de la mort. Ils nous poussent au contraire à concevoir le flux, la pulsation et les turbulences comme autant de variétés d'un mouvement dynamique où tout se joue dans l'interaction.

27 S.Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977, p.20

28 J. de Rosnay, *Le Macrocosome*, Paris, Seuil, 1975, p.257

D'un point de vue purement linguistique, les mots brodés autour des quatre éléments appartiennent tant aux régimes technique qu'artistique. Ils sont d'emblée pris dans les processus de création. Les racines étymologiques des éléments apparaissent en France au Moyen-Age. Eau est un mot qui dérive de deux racines : le latin *aqua* est employé par Roland au XIV^{ème} sous la forme « eaue » et on le retrouve dans les termes : aqualand, aquarelle, aquarium et aquatique, aqueduc et aqueux.

Le grec *udôr*, *udatos* apparaît sous la forme hydracide en 1831 et a donné les mots hydratation, hydrolique, hydravion, hydre, hydrogène, hydrographie, hydrolyse, hydromel... Il est également intéressant de noter qu'au XVI^{ème}, cette racine a croisé celle du mot « argent, *arguros* » dans le mot « hydrargyre ».

Au niveau chimique, on notera que le composé H₂O (formule chimique la plus connue au monde) frappe surtout par les trois changements d'état qui le caractérise (solide : glace, neige ; liquide : source, flaque, mer, pluie, rosée ; et gazeux : vapeur). Le corps humain est composé d'eau à 65 %. Le globe, lui, à 80 %. L'eau est un élément qui pose de multiples questions aux scientifiques notamment parce que sa forte cohésion devrait en faire un élément visqueux et peu solvant. On parle aussi des océans comme « poumons de la Terre » et leur pollution inquiète.

Enfin, on retrouve le mot dans nombre d'expressions populaires comme « battre l'eau » (se donner beaucoup de mal sans espoir), « se jeter à l'eau », « se méfier de l'eau qui dort », « en avoir l'eau à la bouche »...

Feu provient du latin *focus*, « foyer » qui a remplacé *ignis* sous l'Empire. Il a même signifié « famille » au XVII^{ème}. C'est un élément produit par la combustion de deux corps et non un fluide particulier comme le préconisait la phlogistique des anciens chimistes.

On retrouve aussi le mot dans plusieurs expressions : « faire feu », « battre le feu », « jouer avec le feu », « prendre feu », « à feu et à sang », « avoir le feu », « à feu doux ». On voit de suite les valeurs antinomiques de douceur (chaleur, lumière) et de violence (brûlure) connotées par ces expressions.

On parle généralement des « arts du feu » pour évoquer la faïence, la poterie, la verrerie et la forge. On emploiera le mot au pluriel pour parler de la gratification qu'un acteur reçoit en plus de son salaire.

Air vient du latin *aer* ; on retrouve cette racine dans les mots « aéré », « aérien », « aérodrome », « aérodynamique », aérogare », « aéronaute », « aéroport », aérosl », « aérostat »...

L'air est un fluide gazeux que l'on respire. Les scientifiques alertent donc sur sa pollution grandissante. Il est lié au climat et aux saisons. Il peut désigner la pesanteur ou la pression mais a

aussi un sens figuré dominant. Il évoque les cimes, voire, l'éther²⁹. On parle d'être « libre comme l'air ». On retrouve aussi l'expression « battre l'air » comme agir inutilement. Ici comme pour l'eau c'est la puissance élémentaire qui est mise en exergue mais beaucoup d'autres verbes sont possibles : « »ficher en l'air », « manquer d'air » (de courage), « pomper l'air ».

Terre vient du latin *terra* qu'on trouve au sens de « terre ferme » au XII^e siècle. La racine a donné « terral » (vent du Nord), terraphane (aéroglysseur), « terrarium », « terreau », « terrier », « terrir », « terrestre » mais aussi « atterrer » (renverser à terre), « atterrir », « déterrer », « enterrer » ou « parterre »...

Le mot renvoie à la fois à notre planète dans son ensemble et à la fois à la matière dont elle est constituée. Ainsi, une expression telle que « battre la Terre » n'existe pas mais on parle fréquemment de sols en « terre battue ». Le participe connote l'idée de possession présente aussi dans le mot « terroir » qui renvoie à l'agriculture. On parle aussi de « terre cuite », ce qui renvoie à la poterie (entre cuisine et art). La terre peut être « meuble » ou au contraire « dure et solide ».

Les quatre éléments sont donc liés à l'histoire spirituelle de l'humanité. L'homme s'est approprié leurs propriétés de façon matérielle et symbolique afin d'explorer son rapport contextuel à la Nature. Ils sont tous les quatre liés au mouvement même de la pensée quand elle s'investit dans un regard phénoménal. Ainsi, comme la Terre est un soutien pour faire naître, une pensée terrestre se veut solide et souple tout à la fois pour accompagner l'homme sur le chemin de la vie. Une pensée aérienne tirera ses propriétés de celles du souffle. L'air est invisible, presque sans poids et extrêmement élastique. Il confère à la pensée une rythmique quasi automatique qui lui permet de se déployer et de se développer de façon extensible et flexible. Le Feu, quant à lui, transforme et permet au métal le plus dur de changer d'apparence. Il confère à la pensée une fermeté et une ardeur centrale qui lui permette de se diffuser efficacement. Enfin, l'Eau s'écoule et se déforme sans perdre son essence, une pensée aquatique épousera les difficultés afin de les dépasser. L'eau et l'Air sont aussi liés à la notion de pureté. D'eux dépend la circulation sanguine et l'oxygénation de notre système nerveux. Ainsi, le sens propre et le sens figuré résonnent-ils ici l'un dans l'autre. Face aux éléments, l'homme est d'emblée dans une interaction dedans-dehors. Son bon développement dépend du contexte Nature. On parlera d'eau « vive », de feu « vif » mais également d'air « vivifiant » et de terre comme « support de vie » pour définir l'optimisme. On parlera de sécheresse, d'incinération, d'asphyxie et d'enterrement pour évoquer la mort.

Pour Moscovici, « l'histoire humaine de la société est une figure et une transposition de l'histoire humaine de la nature »³⁰. Si nous disons qu'il y a de l'eau, de l'air, du minéral ou de la terre

29 Nous avons évoqué cette difficulté des deux concepts air et éther dans notre analyse d'Empédocle

30 S.Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977, p.70

c'est que les sensations et perceptions correspondantes ont été différenciées puis transmises d'homme à homme. Le subjectif et l'objectif ont coïncidé pour faire des éléments le point de contact nécessaire à l'artisan. La nature n'a pas été affrontée pour combler un manque mais pour adapter un environnement naturel au processus bio-social du développement humain.

En approfondissant la valeur des éléments, Gaston Bachelard a ainsi organisé ses livres d'analyses poétiques pour faire partager une expérience spirituelle. Il s'est détaché de l'ordre de la preuve pour suivre la rêverie comme un élargissement de l'expérience qui reposerait sur une confiance dans l'image, confiance qui pousse à travailler les mots par les métaphores et les valeurs du devenir par la création artistique. Avec lui nous avons pris conscience d'un labeur propre à la rêverie, labeur lent, ancré dans un imaginaire illimité, mais labeur toujours assis sur une distance qui permette de déjouer les pièges de la fascination. Il donne ainsi une « fonction d'éveil » à la poésie qui implique l'amour du monde, l'émerveillement tout autant que la pleine conscience et l'autocritique.

Nous pouvons noter l'importance du « binaire » qui donne à l'imagination matérielle une loi véritablement dynamique. Sans parler de « structure », le terme étant trop connoté, nous proposons un tableau des mariages élémentaires qui fondent, selon Bachelard, des correspondances propres à développer le tissu de sens qui permet à l'homme d'habiter son monde. Bachelard écrit : « Les valeurs sexuelles donnent des correspondances, les valeurs sensibles ne donnent que des traductions »³¹. Le processus d'approfondissement du sens et sa transformation prendrait donc source dans les mises en relation élémentaires.

Feu + Eau	Huile Alcool
Feu + Terre	Soufre Vigne
Feu + Air	Surfeu
Air + Terre	Cristal Fleurs
Air + Eau	Brume Tempête Nébuleuse
Eau + Terre	Sel

31 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.30

Pâte (argile, boue)

Vin

Bachelard propose dans ce contexte un renouveau de l'analyse artistique en la positionnant dans notre rapport perceptif au monde. Ni la perception ni la sensation en elles-mêmes ne sont neutres. Elles dépendent d'un point de vue individuel que l'artiste réussit à exprimer au mieux. D'où, une originalité absolue de chaque œuvre, mais une originalité dont le propre est d'être manifestable. L'œuvre réunit, elle a ses admirateurs et ses détracteurs. L'artiste est celui qui a su capter ses affects intérieurs, les connaître et puis les re-connaître pour les exprimer, les utiliser.

En reconnaissant sa base émotive (personnelle et culturelle) l'artiste choisit, aussi intense que fut cette base, de ne pas s'y enliser. Il force son regard sur lui-même jusqu'à la conscience. Le travail sur l'œuvre est à trouver dans une volonté critique de ne pas succomber à la subjectivité même s'il a fallu être contaminé par celle-ci. Il s'agit de ne pas se laisser enfermer dans la passion, ce qui correspondrait à la folie et à une privation de liberté, sans pour autant la renier en tant que telle, ce qui correspondrait au déni et au clivage absolu entre l'âme et le corps.

Nous voilà donc au cœur de cet espace dénommé « transitionnel » par Winnicott et dont Christiane Milner écrit qu'il est « un chaos informel bienfaisant »³². On pense aussi à Socrate qui, citant Diotime, donne à la séduction amoureuse le rôle de passeur vers le savoir. « Accoucher les esprits ». Il va s'agir de regarder habilement en quoi consiste l'investissement de l'être au monde. Est-il possible de s'orienter et se désorienter à volonté dans ce terrain émotionnel premier pour pouvoir le maîtriser et se sentir bien avec lui ?

Bachelard a articulé ses premiers écrits sur l'imaginaire autour de notions psychanalytiques. D'abord, il reprend de façon franche la notion freudienne de « complexe » en élargissant son domaine d'application. Ce n'est plus seulement dans la mythologie gréco-latine que puise Bachelard (Œdipe, Caron, Ophélie³³, Prométhée³⁴) mais aussi dans la philosophie (Empédocle) et dans la poésie (Novalis, Hoffmann). Le complexe devient alors le représentant d'une essentielle façon de voir et d'exprimer la vie. Il donne un ton poétique à une originelle perception. Il offre des mots et des images à des sentiments confus et, dans cette tâche, le complexe est guidé par un élément-clé qui lui sert de moteur vers l'expression. Cet élément va prendre tellement d'importance dans l'œuvre de Gaston Bachelard qu'il fera évoluer ses analyses de la psychanalyse vers une phénoménologie plus centrée sur les matières. Si, au départ, il faut affirmer le sujet dans sa volonté et dans sa

32 C. Milner, « Espace et objet transitionnel. Bachelard à la lumière de Winnicott » in *G. Bachelard, l'homme du poème et du théorème*, p.267

33 Voir G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.85

34 Voir G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p.17

formidable capacité à verbaliser les faits et les événements, il faut à la fin le remettre à sa place, au milieu d'un cosmos où chaque substance a sa légitimité d'être et où les matières inspirent par elles-mêmes une énergie organique. Ce sont la pâte et les métaux qui font le potier et le forgeron. L'étude de l'élément Terre propose une dialectique de l'imaginaire par la matière. Il n'y a plus besoin de recourir au symbolisme mythique qui présente des figures archétypales comme des modèles humains qui aideraient l'homme à se penser en tant que tel, mais chacun peut faire l'expérience de la « résistance du monde »³⁵. Bachelard choisit de nouveaux vecteurs imaginaires qui seront : la boue, le rocher, le métal, le minéral, le cristal, la rosée, la perle. Seul apparaîtra dans *La Terre et les rêveries du repos* le complexe de Jonas comme « habitant le ventre d'une baleine ». Pourtant Bachelard signe aussi ici son détachement par rapport à Freud : « Un psychanalyste ne serait pas justifié de voir là une application du fantasme caractérisé sous le nom de retour à la mère. »³⁶ Bachelard cite alors les mythes africains, le poète russe Serge Essenine et tout le folklore de Gargantua qui développe le symbole du ventre comme « cavité accueillante ». Il ajoute que, « dans certains de ces mythes, le ventre est considéré comme un four où le héros reçoit une forme bien achevée »³⁷. C'est donc comparer aussi ces mythes à celui du héros solaire et aux pratiques de l'alchimie.

Bachelard revendique en ce sens l'influence psychanalytique majeure de Jung. Il reprend les analyses des textes alchimiques à la lumière des notions jungiennes d'archétypes ainsi que d'animus et anima. Il explique que Jung « dans *Die Psychologie der Uebertragung* présente une véritable traduction alchimique de l'image de Jonas [...] Dans le langage alchimique, il ne s'agit plus d'un personnage à rajeunir, mais d'un principe matériel à rénover (...) En lisant ce Jonas alchimique, nous sommes invités à rêver en profondeur, à suivre toutes les images en les creusant dans leurs sens archaïques. Voici le schéma de cette plongée, le long de laquelle, on doit éprouver une perte d'images formelles et un gain d'images matérielles : ventre, sein, utérus, eau, mercure, principe d'assimilation. Cette échelle descendante doit nous aider à descendre dans notre inconscient »³⁸. Ainsi, se tourner vers la Phénoménologie, ce n'est pas tant délaisser la psychanalyse classique que la prolonger et l'approfondir. On notera que l'élément (ici l'eau) est au cœur de cette dialectique d'approfondissement de l'être. Bachelard renvoie à la grossesse comme refuge liquide de l'être. De même il termine son chapitre par l'image de la chrysalide, enveloppe chaude, « momie » qui « enferme, protège et cache » l'être pour un passage vers une vie future. Ce thème de « la mort maternelle » engage une très nette liaison entre élément et ontologie.

35 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., Ch.1

36 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.142

37 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.145

38 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.147

L'étude de l'alchimie permet à Bachelard de réhabiliter la pensée pré-scientifique en ce qu'elle « cherche systématiquement l'étonnement ». Bernard Jager et Anthony Bourgeault dans leur article sur *La formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie*³⁹ explique que la purification de la matière envisagée en alchimie n'allait pas sans une purification de l'âme de l'alchimiste. C'était donc un engagement de l'être entier. D'ailleurs, l'alchimiste établissait son atelier à l'intérieur de sa propre maison. De même, « la transsubstantiation du métal en or, ou celle de la psychopathologie en mieux-être est un phénomène intersubjectif ». Il s'agissait « d'explorer un monde intime, familial et intersubjectif qui permettait de partir de la maison, d'aller à la découverte des mondes abstraits et de retourner ensuite chez soi pour partager ses découvertes »⁴⁰. Les auteurs terminent leur article en comparant Bachelard à Noé en tant qu' « architecte d'une arche philosophique ». Effectivement, Noé cherche à sauver ce qui est beau et qui mérite d'être sauvé dans un monde sur le point d'être détruit. Son arche est donc un « premier musée, une bibliothèque, un cabinet de trésors ». Bachelard part bien d'images hétéroclites afin de trouver leur lieu de rencontre et d'établir la liaison entre elles qui produira un sens ontologique. L'archétype de Jung est bien cette figure universelle issue d'un « inconscient collectif » qui apparaît dans les mythes, les contes et les œuvres d'Art.

De même, on peut dire que « l'inconscient dans ses formes les plus primitives est hermaphrodite »⁴¹. En ce sens Bachelard représente Jonas dans la « quadrature du cercle » où le carré-animus est tantôt à l'intérieur du cercle-anima, tantôt à l'extérieur. Il y a tout à la fois dualité et liaison intrinsèque entre le ventre anima rêvé (matière) et le refuge animus construit (concept). C'est dire que les intérêts inconscients et géométriques se croisent. « Ils nous mettent à la racine même du besoin de représenter, du besoin d'exprimer, du besoin de s'assurer de la réalité intime par des représentations et des expressions »⁴². Le complexe de Jonas marque donc un absolu pour Bachelard : celui de l'inconscient équilibré et heureux.

Complexes, archétypes, animus et anima se présentent comme autant de véhicules pour rendre compte du monde inconscient. A partir du moment où cette analyse sert une thérapeutique, elle s'associe à une recherche du bien-être. Bachelard y adjoindra donc « une rêverie créatrice » où la matière et le sujet sans se quitter jamais deviennent de plus en plus autonomes et, au lieu de s'asservir l'un à l'autre, jouent en cherchant à se comprendre dans une complicité malicieuse. C'est alors que le « droit de rêver » devient une véritable source de bonheur : « Chacun de nous gagnerait

39 B Jager, A. Bourgeault, « La formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie », in *Cahiers Baston Bachelard*, Dijon, Centre Georges Chevrier, n°6

40 B Jager, A. Bourgeault, « La formation de l'esprit scientifique et les débuts de la psychothérapie », article cité, p.21

41 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p.149

42 *Ibid.*

à recenser cet herbier intime, au fond de l'inconscient, où les forces douces et lentes de notre vie trouvent des modèles de continuité et de persévérance. Une vie de racines et de bourgeons est au cœur de notre être. »⁴³ Les quatre éléments sont des vecteurs concrets qui permettent de suivre la progression de ce réseau d'images qui se développe plus ou moins consciemment pour tisser notre être intime. Ils « pancalisent le psychisme ». La représentation pourrait alors être définie comme une prise de conscience par laquelle le moi entraînerait le réseau tissé de mémoire et d'affects à prendre forme dans l'expression.

Ainsi la thérapeutique par le rêve éveillé mise au point par Robert Desoille de même que l'Art-thérapie ont une valeur logique et efficiente. Nicole Fabre parle à ce propos d' « une conversion du temps en espace »⁴⁴. Il s'agit bien de « visualiser un espace métaphore de notre vie intérieure ». La symbolique des éléments, mais celle aussi de la maison et de certains objets investis intimement nous guide dans ce travail de représentation du temps dans l'espace. Paul Ricœur reprend cette tâche même dans *Temps et récit* puisqu'il y explique comment le récit (parole qui s'appuie sur l'imaginaire) recrée l'espace de l'événement pour donner accès à l'instant où il eut lieu. Bachelard écrivait quant à lui : « l'imagination n'est rien autre que le sujet transporté dans les choses »⁴⁵ Ainsi pour Bachelard, l'imagination n'est plus vue comme une puissance formelle (composer des images, déformer le réel) mais comme une force et une dynamique (créer de l'irréel). Elle n'a plus rien de passif et l'énergie qui l'anime la pousse logiquement vers la création. C'est un trop-plein d'énergie imaginaire qui se déverse dans l'expression mythologique, alchimique ou artistique ; trop-plein qui utilise les voies de la représentation pour s'extérioriser. L'imaginaire ferait donc de l'homme un Dieu (sujet Père) et l'œuvre deviendrait cosmos (émanée de l'artiste, elle n'en reste pas moins indépendante en tant qu'objet et offerte à l'intersubjectivité par l'interprétation).

Intimité-Extériorité, Nature-Culture se mêlent dans l'Imaginaire pour tisser un réseau de plus en plus dense de représentations. On peut se demander si, à terme, le sujet ne finirait pas par se dissoudre et se noyer tout à fait dans un rapport aux choses faussé par ses propres représentations (On retrouverait alors les dangers de la chosification sartrienne).

Nous entrerons ainsi dans le détail des œuvres mythologiques, religieuses et artistiques à la lumière des analyses bachelardiennes et sous le signe des images élémentaires qui permettent aux « rêveurs » d'accéder à un rapport dynamique avec l'univers qui les entoure. L'image témoigne de l'importance de la conscience dans toute création et, concrètement, les éléments donnent sa substance à toute rêverie parce qu'ils sont à la fois « supports et apports d'images ». Ce statut

43 G. Bachelard, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p.82

44 N. Fabre, « Comment Bachelard éclaire ma réflexion sur le rêve-éveillé en psychanalyse » in *Cahiers Baston Bachelard*, Dijon, Centre Georges Chevrier, n°6

45 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p.3

privilegié les place dans la position médiane clé entre nature et culture, position qui fonde toute représentation humaine. Il s'agit d'analyser les façons dont la pensée joue son rapport à l'altérité. Comment rendre commensurables nos différentes croyances ? Est-ce possible, est-ce souhaitable ? Comment habiter un espace commun dans lequel les pratiques symboliques, structurées et structurantes, restent différentes ?

Il s'agit d'abord d'entrer dans cet espace de « manipulation élémentaire » ou de « chimie de la rêverie » pour rester fidèle à la méthode bachelardienne sous l'angle de ses manifestations les plus abouties. Elles correspondent à la création des mythes comme autant de médiations vers une identité possible proposée par la Culture ou encore à l'élaboration des contes qui se proposent de guider l'enfant dans la maîtrise de ses émotions sans imposer directement aucune injonction morale. Comment s'élaborent ces mises en résonance de l'être ? Comment s'imbriquent-elles dans la constitution sociale du savoir ? A terme, c'est le concept de représentation que nous approchons dans ses capacités à faire lien et assurer des ancrages psychiques efficaces mais aussi dans sa constitution dynamique qui fait circuler le sens.

2) *Le recours au mythe en Ethnologie*

La perspective anthropologique insiste sur une analyse comparative qui dégager certains principes de schématisation possible de l'expérience. A la fin du XVIII ème lorsque naît le métier d'ethnologue, il s'agit de dégager l'observation de la fascination (peur de l'étranger ou mythe du bon sauvage). Il s'agit de respecter un « art de vivre » propre à chaque culture. Le courant culturaliste (Mead, Benedict...) affirme que les structures éducatives façonnent une personnalité de base. Le courant fonctionnalisme (Malinovski...) avance l'idée que la société est un organisme et que les hommes ont des besoins à satisfaire. Le rite répond de cet équilibre social à perpétuer. L'anthropologie symbolique (Leenhardt, Guillaut...) cherche à expliquer comment, dans une société, chaque geste est symbolique.

Les mythes, à la différence des rituels ou des incantations chamaniques, sont des narrations construites qui donnent valeur à une histoire générale de la culture donnée. Ils inscrivent les événements dans un temps stable et le travail de la pensée s'y présente dans sa capacité organisatrice de l'univers. Ainsi représentent-ils un état d'équilibrage de la société du réel. Il s'agit bien de rassembler un groupe humain autour d'un même ordre du monde afin d'éveiller un sentiment d'émerveillement. Ils ont trait à une représentation magique du monde dans laquelle il suffit de croire pour voir. C'est l'animisme qui prédomine pour lequel le sujet n'est pas face à un objet neutre

mais face à un objet spiritualisé qui n'a de sens que pour le groupe.

Malinowski a relié l'étude du rite à celle du mythe en étudiant les aborigènes australiens. Il a montré comment les contenus des mythes correspondaient à une cartographie de cet ordre du monde et comment «à l'instar des paysages terrestres, des lignes de rivage et des crêtes de montagnes ou des chemins des déserts»⁴⁶ le mythe se développe en accord avec les conditions d'existence d'une culture. Chaque mythologie se constitue comme une combinatoire en principe infinie autour d'un petit nombre de structures mentales. On peut dégager alors une logique du mythe.

Le structuralisme pousse l'inventaire jusqu'à trouver une unité dans la diversité de cultures voisines. L'accent est mis sur l'échange et la communication. Des invariants apparaissent et la structure d'un mythe comme « inconscient de l'esprit » se dégage. Il existerait un sens au cœur des phénomènes les plus irrationnels.

Le modèle structural conçoit en particulier le mythe comme un langage. On peut donc en dégager des mythèmes dans une logique des formes minimales. Par exemple, le mythe d'œdipe se compose de quatre mythèmes :

- rapports de parenté surestimés (Œdipe épouse sa mère, Antigone enterre Polynice)
- rapports de parenté sous-estimés (Œdipe tue son père, Étéocle tue Polynice)
- contradictions entre l'homme et la Terre (meurtres de monstres, débordements émotionnels)
- enracinement de l'homme (pieds enflés d'œdipe)

Les mythèmes 4 et 3 sont dans un rapport proportionnel parallèle à celui des mythèmes 2 et 1. Ainsi Claude Lévi-Strauss pense-t-il que le mythe procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive.

Le système sémiologique paraît supérieur au sujet humain. Lévi-Strauss a construit son œuvre sur la base d'un scepticisme total à l'égard de l'évolution de nos sociétés. La pensée sauvage l'a fasciné d'abord par sa modestie. Les mythes amérindiens en effet « placent le monde avant la vie, la vie avant l'homme et le respect des autres êtres avant l'amour-propre »⁴⁷. C'est ainsi qu'en opposition à Sartre, « ils proclament, au contraire, que l'enfer, c'est nous-mêmes »⁴⁸. Paradoxalement, les sociétés les plus archaïques nous donnent des leçons de vie.⁴⁹

En respectant toujours le cadre éthique d' « un humanisme bien ordonné », Lévi-Strauss s'appuie sur les intuitions de la pensée sauvage qui réussit « à réconcilier le sensible avec l'intelligible, le qualitatif avec le géométrique, et laisse entrevoir l'ordre naturel comme un vaste

46 P. Bonte, *Dictionnaire de l'ethnologie*, Paris, PUF, 1991, p.501

47 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, Paris, Plon, 2009, III, p.422

48 *Ibid.*

49 On peut retrouver ici une argumentation romantique (Voir Finkelkraut) mais le regard de l'ethnologue met bien en avant la logique mentale de chaque tribu étudiée.

champ sémantique où l'existence de chaque élément conditionne celle de tous les autres »⁵⁰. Le structuralisme méthodologique a autorisé l'ethnologie à s'emparer des catégories empiriques qui, tout en respectant l'observation des faits sociaux et psychologiques, ont permis aussi de dégager des notions abstraites pour une analyse comparative d'ordre anthropologique. On retrouve cette idée chère à Schelling selon laquelle les mythes se pensent entre eux.

Dans *Tristes tropiques*, Lévi-Strauss écrit que « les sociétés humaines comme les individus ne créent jamais de façon absolue mais se bornent à choisir certaines combinaisons dans un répertoire idéal qu'il serait possible de reconstituer »⁵¹. L'ambition de l'ethnologue est de pouvoir inscrire les jeux, les rêves et les mythes dans une sorte de tableau des éléments chimiques. Il parle de « mythèmes » pour désigner les différentes versions d'un même langage ou les différentes propositions d'une même fonction. Ainsi dans *Les Mythologiques* le cru et le cuit, le miel et les cendres, le frais et le pourri, le mouillé et le brûlé... fonctionneront comme autant de catégories « représentatives » de nos façons de sentir.

Le concept de représentation va donc donner une assise solide aux sciences dites sociales. La mythologie, d'histoire fabuleuse, devient représentation symbolique. Il s'agit d'articuler les images mentales au monde concret. Lévi-Strauss va creuser la pensée sauvage dans l'analyse de ses mythes et rituels parce que cette pensée se combine exactement à l'action. Il n'y a pas ici d'opposition Nature-Culture et les frontières entre réel et imaginaire sont fluides. Il n'y a plus de hiérarchie entre les cultures mais un réel qui n'apparaît jamais comme évident et une nécessité pour la pensée de se décentrer de ses propres préjugés afin de comprendre l'autre et de cheminer vers des valeurs partageables.

Le rituel, comme le langage ou l'art dramatique, tient tout entier dans ce lien entre le ressenti et le geste. Des connexions vont s'opérer entre diverses contradictions qui vont permettre au chercheur d'ancrer ses analyses dans la médiation sans être obligé de recourir à une quelconque dialectique. La représentation vaut pour elle-même et non pas pour ce qu'elle signifierait de « vrai ». Les mots deviennent des choses pour emprunter au vocabulaire de Michel Foucault. Bien sûr il existe un troisième terme indispensable pour dépasser la linguistique pure. Il faut introduire le référent entre le signifiant et le signifié, mais ce référent n'est pas au-dessus des deux autres termes, il s'inscrit dans la liaison qui est possible entre eux, il est le lieu de leur articulation.

Ce référent, dans toutes ses mouvances, va guider les analyses de Michel Foucault depuis *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)* jusqu'à *l'Histoire de la sexualité*. Pour ce philosophe, le savoir, le pouvoir et le sujet existent relativement les uns aux autres. Ainsi, il

50 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, op.cit., IV, p.616

51 C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Gallimard, Editions Péiade, 2008, p.205

existe plusieurs plans d'événements dans l'épaisseur du discours. Sans entrer dans le détail de la pensée de Foucault, nous pouvons dire qu'il rejoint Lévi-Strauss dans sa méthode : comparer de façon limitée et régionale. Tous deux d'ailleurs se démarquent du structuralisme au sens où ils ne veulent pas assujettir leur pensée à un unique souci de formalisation. L'important est de découvrir les origines subjectives derrière les faits sociaux. Si Foucault s'intéresse à la catégorie du temps pour démonter les concepts de façon « archéologique », Lévi-Strauss place la majeure partie de ses analyses sous la catégorie de l'espace. Il est avant tout un explorateur et mal à l'aise par rapport à la catégorie du temps : « tantôt voyageur ancien, confronté à un prodigieux spectacle dont tout ou presque lui échappait – pire encore inspirait raillerie et dégoût ; tantôt voyageur moderne, courant après les vestiges d'une réalité disparue »⁵², il est « victime d'une double infirmité ». Cette position faussée ne peut être dépassée que par un regard neutre proposé par l'ouverture à l'autre. C'est dans le mouvement que l'ouverture à l'altérité s'accomplit. Le respect de l'autre est gagné quand l'ego met entre parenthèses son ancrage socio-historique et ses « racines ». Ainsi « l'ethnographie s'établit spontanément dans son royaume : car cette humanité, que nous envisageons **sans autre limitations que celles de l'espace** affecte d'un nouveau sens les transformations du globe terrestre »⁵³. S'il peut décrire les hommes, c'est avant tout en décrivant leurs villes et villages que l'ethnologue peut le faire. Lévi-Strauss parle de « physionomie d'un continent »⁵⁴ comme Merleau-Ponty proposait d'« habiter le monde ». On comprend en quel sens *La Pensée sauvage* est dédiée à ce dernier penseur.

Il existe une « conception qualitative de l'espace »⁵⁵ qui correspond à une volonté d'accomplissement chez l'être humain. Il n'est pas nécessaire de recourir à la transcendance et à l'ordre des causalités pour accéder à cet ordre-là de la réalisation et du bien-être. Dès lors, la catégorie d'« analogie » qui supposait une hiérarchie verticale est remplacée par celle de « correspondance ». « L'espace possède ses valeurs propres, comme les sons et les parfums ont des couleurs, et les sentiments un poids. Cette quête des correspondances n'est pas un jeu de poète ou une mystification [...] ; elle propose au savant le terrain le plus neuf et celui dont l'exploration peut encore lui procurer de riches découvertes. »⁵⁶

Nous nous installons donc au cœur des représentations comme autant de médiations dynamiques, « vivantes » entre l'homme et le monde. Grâce aux dimensions spatiales des choses, nous pourrions comprendre leur place dans un système culturel. Il s'agit de penser la profondeur des surfaces de façon à comprendre comment, tout en gardant leur substantialité, les choses tissent entre elles des rapports qui les font glisser du monde au cosmos. Les correspondances sont pour Lévi-

52 C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, op.cit., p32

53 C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, op. cit., p.47

54 C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, op. cit., p.66

55 C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, op. cit., p.110

56 C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, op. cit., p.111

Strauss des systèmes de pensée sauvages. C'est en respectant cette immanence qu'on doit séparer le totémisme du religieux (et en particulier du sacrifice)⁵⁷.

Lévi-Strauss montre que la pensée sauvage établit des classements dont le premier objet n'est pas pratique comme on pourrait le croire, mais bien d'ordre intellectuel. « La vraie question n'est pas de savoir si le contact d'un bec de pic guérit les maux de dents, mais s'il est possible, d'un certain point de vue, de faire « aller ensemble » le bec de pic et la dent de l'homme et, par le moyen de ces groupements de choses et d'êtres, d'introduire un début d'ordre dans l'univers »⁵⁸. Les correspondances, qu'elles aient une efficacité magique ou scientifique, fondent les représentations humaines. Si les mythes ont un sens, ce dernier ne tient pas dans les éléments séparés qui entrent dans leur composition mais dans la manière dont ces éléments se trouvent combinés.

Lévi-Strauss analyse en ce sens les éléments de la réflexion mythique en tant qu'ils « se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts »⁵⁹. L'ethnologie offre les conditions de pensée les plus exactes d'un statut de l'image puisqu'elle est elle-même « entre le marxisme et la psychanalyse qui sont des sciences humaines [...] et la géologie ou la science physique »⁶⁰. C'est dire qu'elle analyse le regard humain dans l'objectivité *qu'il veut* poser sur son monde. Les cultures forment leurs propres systèmes du monde et, dans les moments forts de la naissance ou de la mort (entre autres), on retrouve « un arbitrage entre l'univers physique et la société »⁶¹. L'intensité de la vie humaine s'ordonne ainsi autour des prises de risque individuelles pour sortir des normes que, paradoxalement, le groupe encourage. Il s'agit d'aller « aux limites de la résistance physiologique ou de la souffrance morale », de pousser sa propre nature jusqu'à la rencontre avec les plus grandes puissances de la Nature qui sont elles-mêmes « en communication avec le monde surnaturel ».

On a donc une continuité d'être entre Homme, Nature et Surnature qui trouve sa place dans l'ordre des épreuves et des transes selon la mythologie amérindienne. Cependant ce chemin ontologique n'est rendu manifeste que par la nécessaire distance apporté par l'image. C'est en ce sens que Lévi-Strauss redéfinit le totémisme vu par la tradition (Frazer, Van Genap, Goldenweiser) comme « l'identification d'êtres humains à des plantes ou des animaux ». Pour Lévi-Stauss, une telle identification ne « recouvre que des cas de coïncidence entre les deux ordres » et même, « le totémisme ne devient tel qu'à condition d'être d'abord éloigné »⁶². Il n'est pas un principe de participation (Lévy-Bruhl), il n'obéit pas à des considérations utilitaires (Malinovski) et il ne correspond pas non plus à l'intuition d'une ressemblance sensible (Fish). Il est « le résultat

57 Voir C. Lévi-Stauss, *Le Totémisme aujourd'hui*, op. cit., p. 546

58 C. Lévi-Stauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p.568

59 C. Lévi-Stauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p.578

60 C. Lévi-Stauss, *Tristes tropiques*, op. cit., p.47

61 C. Lévi-Stauss, *Tristes tropiques*, op. cit., p.231

62 C. Lévi-Stauss, *Le totémisme aujourd'hui*, op.cit., p.468

d'enchaînements logiques unissant des rapports mentaux »⁶³. Le phénomène du totémisme illustre le statut à la fois médiateur et constructeur de l'image. L'imagination obéit à ses propres lois qui se développent par la capacité qu'a l'image de faire signe. Dans le totémisme, la plante ou l'animal joue le rôle de signifiant. On ne peut pas savoir ce qu'est l'être humain à moins d'avoir l'humilité d'apprendre à être non-humains.

Lévi-Strauss compare souvent la réflexion mythique au travail du bricoleur qui « collectionne et utilise des éléments précontraints »⁶⁴. Ces outils sont des « résidus d'événements » qui vont être élaborés peu à peu en mythe, en structure. L'imagination va retenir entre tous les possibles, un type privilégié à exprimer. Lévi-Strauss parle aussi d'une « logique à la façon d'un kaléidoscope »⁶⁵. Il y aura donc plusieurs types formels de liaison mais un ensemble toujours homogène au final. Ainsi par exemple « l'échange des femmes et l'échange des nourritures sont des moyens d'assurer l'emboîtement réciproque des groupes sociaux »⁶⁶. Quels que soient leurs modes de manifestations, les échanges participent au tissage du réseau structurel d'une culture particulière, on pourrait dire, au développement d'un imaginaire précis. D'ailleurs les systèmes de classification ne sont pas différenciables des systèmes de signification dans la pensée sauvage. Les mythes signifient l'esprit qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie »⁶⁷.

Ce sont ces systèmes que Lévi-Strauss va analyser afin de dessiner un « réseau de plus en plus compliqué ». Nous allons ainsi retrouver l'opposition binaire dont les modalités selon Lévi-Strauss sont « contradiction, contrariété, valeurs relatives, figures de mots et de pensées qui sont de l'ordre des tropes »⁶⁸. Il s'agit d'entrevoir un monde où « l'espace, le temps et la structure se confondent »⁶⁹. C'est un monde qui recouvre ce que Jung appellera « les archétypes » mais surtout c'est un monde qui ne se perçoit pas, qui ne se conçoit pas, mais qui naît et se développe par représentations (excède la simple présence des choses, signale une distance sans pour autant jamais se couper de l'intuition sensible). Nous avons affaire à un travail de « mosaïques par synthèse »⁷⁰.

Cette synthèse est facilitée par les quatre éléments⁷¹ naturels qui expriment :

- les axes spatiaux de sens vertical (s'élever ou s'abaisser) et horizontal (se développer) dans leurs oppositions binaires
- l'axe moral par leur ambivalence intrinsèque

63 C. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, op. cit., p.515

64 C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p.579

65 C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p.596

66 C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op. cit., p.672

67 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, le Cru et le cuit*, op.cit., p.346

68 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, Histoire de lynx*, op. cit., p.1425

69 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, Histoire de lynx*, op. cit., p.1474

70 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, L'Homme nu*, op.cit., p.584

71 Pour une classification des mythes selon leur élément dominant, voir annexes 1

- l'axe temporel par les périodicités qui meuvent leur forme et leur force.

Notons que la variété des quatre formes élémentaires expriment aussi cette notion de mosaïques qui fait que « la robe n'en est jamais fini d'être tissée »⁷² et le mythe d'être interprété.

Les éléments, par l'intimité et la distance générées dans leur rencontre avec l'homme, sont des images emblématiques. De nature physique donnée extérieure et close sur elle-même, ils sont pourtant immédiatement sensibles. Cette condition duelle leur confère un statut de signifiant privilégié. La pensée mythique dépasse par eux l'opposition sensible-intelligible, les états de la subjectivité et les propriétés du cosmos se font alors écho.

Les catégories qui vont permettre à Lévi-Strauss de dégager des « structures » mythiques fonctionnent essentiellement par le mode binaire. L'opposition la plus évidente est celle établie entre l'eau et le feu qui désigne anthropologiquement celle entre le cru (mouillé ou liquide, symbolisé par le miel) et le cuit (brûlé, symbolisé par le tabac). Cette opposition se retrouve entre les mythes d'origine de la cuisine (feu) et ceux d'origine des plantes cultivées (eau).

Lévi-Strauss se sert aussi des parallélismes entre l'analyse du feu et l'analyse de l'eau pour peindre les oppositions entre Bororo (création de l'eau et anéantissement du feu) et Sherenté (jaguar apportant le feu et anéantissant l'eau). Ainsi « les bororo vivent sous le signe de l'eau ; pour eux celle-ci connote la mort, et beaucoup de leurs mythes – qui font naître les plantes cultivées, ou d'autres biens culturels, des cendres de héros périssant parfois volontairement sur un bûcher – attestent qu'il existe chez eux une connexion entre le feu et la vie. Chez les Sherenté c'est l'inverse : ils pensent en termes de sécheresse, c'est-à-dire d'eau négativée. Dans leurs mythes, et bien plus fortement qu'ailleurs, le feu connote la mort ; et ils lui opposent une eau non pas létale (dans les rites du grand jeûne, l'eau croupie n'est offerte aux participants que pour qu'ils la refusent) mais vivifiante. »⁷³ Les deux tribus mettent l'accent sur la résurrection, l'une par l'eau, l'autre par le feu.

On retrouve aussi la fécondité des évocations d'un axe vertical (terre-air) que Bachelard a aussi particulièrement mis à jour dans ses analyses poétiques. Ainsi en comparant M20 (origine des biens culturels) et M21 (origine des cochons sauvages), Lévi-Strauss parvient à dégager l'opposition Nature-Culture en ce que, dans le premier mythe, les hommes réussissent à acquérir la culture en pêchant à l'aide d'outils et en se transformant en oiseaux (air) d'où proviendront les plumes ornementales, tandis que parallèlement, les femmes pêchent à l'aide des loutres (Nature) et transforment les hommes en cochon (terre).

De même, le brouillard apparaît comme « médiateur entre le haut et le bas, le ciel et la terre,

72 C. Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, p.1496 – A propos de Proust qui compare son travail à celui d'une couturière qui monte une robe avec des pièces déjà découpées en formes ; ou, si la robe est trop usée, la rapièce.

73 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, le Cru et le cuit, op.cit.*, p.200

le monde extérieur et le corps »⁷⁴(fonction qu'on retrouvera encore dans l'arc-en-ciel). Il floute l'espace et offre d'abord un monde rendu opaque, mais c'est aussi pour l'homme la possibilité d'une neuve attention au monde et de nouvelles connivences. Les Nez-percés expliquent comment Lynx devint chef de la tribu à la place de Coyote en se transformant en beau jeune homme. Pour cela, il s'était baigné dans une eau bouillie sur des pierres brûlantes, puis dans l'eau froide d'un ruisseau. Les hommes vécurent alors dans le brouillard jusqu'à ce que Lynx le lève en tant que chef. Il existait donc un système triangulaire (brouillard, étuve, four de terre) où les éléments eau-air-feu et terre s'allient et président à une régénérescence du groupe humain. Dans le mythe, les éléments sont alors plus que signes, ils participent réellement du renouveau. On peut dire également que les excès (brûlant et glacé) sont des voies privilégiées pour trouver l'équilibre. Lévi-Strauss souligne ainsi que « c'est souvent en échange d'une épouse humaine que le Soleil accepte d'émettre une chaleur bienfaisante »⁷⁵. Le moment de la rencontre est mis en avant, autrement dit, si l'homme fait un pas vers le ciel, le ciel le lui rendra. Lévi-Strauss écrit que « la notion d'une surnature n'existe que pour une humanité qui s'attribue à elle-même des pouvoirs surnaturels et qui prête en retour, à la Nature, les pouvoirs de sa superhumanité »⁷⁶. D'où les épreuves extrêmes auxquelles sont soumis les hommes lors des rituels de passage vers de nouveaux statuts sociaux.

L'opposition binaire chère à Lévi-Strauss n'est pas figée. Elle apparaît au contraire sous des modalités très diverses : « symétries, contradictions, contrariétés, valeurs relatives, figures de mots et de pensées qui sont de l'ordre des tropes... Un réseau de plus en plus compliqué se dessine »⁷⁷ qu'on ne peut réduire à une dialectique logique. Le déséquilibre des dualismes entraîne une succession d'états qui s'emboîtent les uns dans les autres. Ainsi comme le brouillard avait deux fonctions : unir ou séparer le ciel et la terre, l'eau de pluie peut éteindre le feu, rendant la cuisine impossible, tandis que l'eau de la rivière lui est propice à cause des poissons qu'elle fournit. De même, le vent déchaîné détruit la vie sur terre mais, discipliné, il attise le foyer domestique. On retrouve « l'ambivalence » de Merleau-Ponty ou le « manichéisme de la matière » cher à Bachelard. Revenons à l'eau, la classification tripartite du règne végétal chez les Bororo est particulièrement significative. Ils désignent en effet le ciel par les lianes, la terre par l'arbre jatoba et l'eau par les plantes des marais. Ainsi M2, le mythe de Baitogo met en scène un enfant qui se change en oiseau et est polarisé ainsi en personnage céleste, son père au contraire est fait porte-jatoba, c'est-à-dire personnage terrestre et il ne parviendra à s'affranchir de cette nature qu'en créant l'eau, élément médiateur entre les deux pôles. Cette eau qui n'existait pas pour protéger la dépouille de sa femme a

74 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, Histoire de lynx, op. cit.*, p.1276

75 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, Histoire de lynx, op. cit.*, p.1288

76 C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage, op. cit.*, p.795

77 C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, Histoire de lynx, op. cit.*, p.1427

empêché (par son absence) la communication entre le monde social et le monde surnaturel, entre les vivants et les morts (Voir *Mythologiques*, p.66). Baitogo a rétabli cette communication en créant l'eau et en donnant aux hommes les parures et ornements qui servent de « chair spirituelle ».

Les variations sur ce mythe sont nombreuses. L'une des plus intéressantes (M5 : L'origine des maladies) fait de la fièvre une sorte de vêtement qui apparaît ainsi comme un état intermédiaire entre la vie et la mort.

Le déni du terme médiateur trouve son origine dans des rapprochements abusifs (entre fils et mère par exemple...) Ainsi le message moral devient clair : une conception démesurée des rapports familiaux entraîne la disjonction d'éléments normalement liés. Dans la pensée sauvage, la classification est déjà interprétation, ou plutôt, les deux notions sont confondues. De très nombreux mythes témoignent ainsi d'un « matérialisme transcendantal ». Dans *La voie des masques*, Lévi-Strauss rappelle comment un cercle de cuivre volé par un enfant boiteux devient le soleil chez les Salish, même cuivre qui est perdu pour l'humanité lorsque les proches de l'héroïne se rendent coupables d'inceste. Chaque action humaine retentit donc dans l'univers et les masques, en tant que représentations médiatrices, sont une façon d'intégrer les esprits surnaturels à l'ordre social.

Or, cette fonction de représentation est exprimée concrètement dans la pensée sauvage par les rapports de transformation entre coordonnées cosmiques et humaines, coordonnées dont les axes sont donnés par les quatre éléments. A titre d'exemple simple, on peut regarder le triangle culinaire de Lévi-Strauss :

CRU, rôti

AIRΔEAU

CUIT, fumé

POURRI, bouilli

Les voyages, notamment ceux qui président aux mariages lointains, sont aussi des parcours célestes⁷⁸. L'axe géographique croise ainsi un axe sociologique comme un axe cosmologique. On voit comment les besoins (se nourrir, engendrer des enfants...) sont satisfaits grâce à la lisibilité des codes verbaux tissés par une culture en fonction de ses liens à l'environnement. « Les mythes signifient l'esprit qui les élabore au moyen du monde dont il fait lui-même partie »⁷⁹. Tout ce qui, dans la Nature, a vocation de métaphore trouve sa place dans l'architecture de l'esprit. Ainsi la liaison matière-esprit est constitutive pour l'homme et c'est en l'approfondissant que les sociétés trouvent des moyens pour réagir aux états de crise (maladies ou catastrophes naturelles).

⁷⁸ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, le Cru et le cuit, op.cit.*, p.140

⁷⁹ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques, le Cru et le cuit, op. cit.*, p.346

L'imaginaire ne chosifie jamais l'homme en ce que la représentation régie le mode même de transport du sujet dans l'objet. La représentation est le véhicule formel (parole) mais aussi matériel (perception) de l'homme à son monde en ce qu'elle rend compte de toute métaphore possible.

Le mythe et le rite permettent d'agir sur une chose en animant son substitut symbolique. L'authenticité des pratiques religieuses ou semi-religieuses (magiques) n'est pas d'ordre rationnel. Ici le sacré structure l'espace et le temps en fondant l'existence sur des forces qui la dépassent. Dans les pensées totémiques, le sens est créé pour contrôler le développement d'une collectivité et de l'individu comme appartenant au groupe au sein d'une Nature vécue comme sacrée. Celle-ci est donc à la fois abri et lieu d'effroi, inestimable et imparfaite.

Philippe Descola, partant du fait que “la plupart des objets de notre environnement, y compris nous-mêmes, se trouvent dans cette situation intermédiaire où ils sont à la fois naturels et culturels”⁸⁰ a proposé de soumettre l'anthropologie à l'ethnographie. Il s'agit, pour comprendre les différences culturelles, de questionner les évidences et habitudes de vie de sa propre communauté. Lorsqu'il a lui-même séjourné chez les Achuar, il s'est fondu non seulement à leur mode de vie (par exemple, lever à trois heures du matin, coucher à dix-huit heures trente) mais aussi à leur façon d'interpréter le monde (par exemple, interpréter les rêves à partir de l'inversion entre l'image rêvée et l'indication qu'ils en tirent).

Ainsi pour les Achuar, tous les êtres vivants ont une âme qui leur permet d'éprouver des sentiments, de raisonner, de communiquer et même de se voir comme des humains. Il existe un mimétisme qui permet à chaque être de développer une expression de son adaptation aux autres êtres et au milieu. C'est dire que pour eux il n'y plus du tout de distinction entre humain et non-humain. Les non-humains participent de la vie sociale et avec eux, l'homme lie des relations d'alliance, d'hostilité ou de compétition. Cette représentation du monde est commune à nombre de tribus d'Amazonie mais également aux Indiens du Grand Nord canadien. Ainsi les animaux développeraient le sens de la solidarité et l'amitié ; ils se manifesteraient en rêve sous leur forme humaine. D'où le fait que la notion de pacte leur soit accessible. Ils donnent leur corps à l'homme par générosité et ils laissent la vie à celui qui a sauvé la leur.

On comprend comment les catégorisations se forment sur des critères de comportement et non d'espèces. “Certains hommes, femmes, insectes, oiseaux, reptiles, marsupiaux, arbustes, poissons font partie d'une même espèce totémique car ils sont tous vifs, élancés, anguleux, de couleur sombre, plutôt rigides et agressifs”⁸¹. Le totem est une sorte de prototype. Chez les Aborigènes d'Australie, le kangourou n'est plus traité comme une personne mais comme une de ses

80 P. Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Paris, Bayard, 2010, p.10

81 P. Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, op.cit., p.27

répliques sous une autre apparence. Il existe un même “moule” kangourou duquel est issu le chasseur de kangourou comme l'animal. Dès lors, c'est la terre dont est tiré ce moule qui forme support et validité existentielle. Les sites totémiques sont comme des “couveuses où dorment des générations futures d'hommes, de plantes et d'animaux”⁸². La Nature n'est donc pas là objet d'observation.

Chez les yoruba d'Afrique (Nigeria, Niger, Bénin...), les mythes sont véhiculés par des Odun, des récits empiriques à partir d'événements vécus dans la proto-histoire, avant que le ciel et la terre ne soit séparés. Ces récits mettent d'abord en scène le problème du mal et la tentation du déterminisme. Le mal revêt trois formes :

Olodumaré détient le souffle de la vie. Il ne crée rien et ne fait que transmettre. Orisanla pétrit la glèbe et fabrique les corps humains. L'être humain existe d'une façon autonome dès qu'il dispose d'un corps (ese) habité par un souffle (emi). Cependant, pour rejoindre la terre, il a besoin d'une individualité. Ajala, le potier de l'Orun fabrique les Ori mais de façon très maladroite. Les têtes sont brûlées, mal cuites ou mal formées. L'homme part donc avec un sérieux handicap. Et certains entretiennent avec eux-mêmes de mauvaises relations. L'ori est le visage “objectal” de l'homme, celui à qui il s'efforce de ressembler.

La seconde forme du mal est celle des handicaps acquis de naissance. Les êtres atteints sont investis par la société d'une majesté incomparable et sont confiés à un dignitaire important, l'Aborisa. Ils sont logés avec leur mère puis, avec des femmes vénérées.

La troisième dimension du mal est celle des maladies acquises ou morts brutales qui ne relèvent ni d'une causalité humaine ni d'une causalité surnaturelle. Ces maux renvoient à une douleur qui implique une soumission à une volonté étrangère. Ils sont pris en charge par les sorciers, originaires de la Terre seulement. Les êtres qui en souffrent sont exclus du clan.

Une fois née, la personne est donc indestructible, vivante, elle est habitée par son Ori, morte, elle retourne à l'Orun (ciel). Chaque tête terrestre possède son double dans l'orun : l'Ipori qui est son essence. Ces degrés d'existence intègrent les accidents de la vie et les ritualisent de façon à ce que la société pose toujours des remèdes susceptibles de contenir les angoisses. La mort, instaurant une discontinuité parmi d'autres dans le temps, singularise la vie de chacun et lui donne un sens. Conscient de sa finitude, l'homme retrouve sa liberté.

L'Afrique a payé un lourd tribut à la traite des esclaves. Les bouleversements économiques et sociaux qui se sont manifestées à la suite des indépendances ont entraîné des migrations et une urbanisation rapide. Les crises politiques se succèdent encore puisque la population est de plus en plus nombreuse sur des terres de plus en plus pauvres. Dans chaque contexte géographique, les

82 P. Descola, *Diversité des natures, diversité des cultures*, p.32

mélanges ou déplacements ont transformé les règles de filiation et de résidence. L'inégalité quant à l'espérance de vie est flagrante entre pays pauvres et pays riches de même qu'entre les diverses classes sociales d'une même société. Et pourtant, les représentations de la mort ne sont pas mieux intégrées par les systèmes capitalistes. Au contraire, là où la marchandisation prime, la mort est tue. Elle n'appartient plus à celui qui la vit. D'où une contradiction explosive dans l'ordre du symbolique.

“L'homme vivant se construit vivant à l'aide d'hommes morts”⁸³. Les cultures yoruba partageaient ce sens de la réversibilité existence-mort dans un réseau de vie. Cette vie passait d'un homme à un autre et de la terre au ciel en intégrant la singularité de chaque expérience personnelle. La Nature était donc représentée dans sa richesse et sans tabou. L'ethnologie nous révèle à quel point les mythes favorisent la narration de voyages spirituels et à quel point ils sont l'expression d'une invention dont la seule exigence est la circulation de la parole.

Le mythe pose donc un temps culturel qui opère par discontinuités au sein même du temps naturel. Il s'approprie par les rites tout changement de régimes (saisons, morts, naissances, jour, nuit...) et accorde à l'humanité la possibilité de donner une énergie et une dynamique à son regard. La naissance devient baptême et la mort deuil. Le sentiment s'imprègne de la douleur et accorde à la mémoire une place privilégiée qui lui permet sinon de transformer du moins de jouer avec les instincts. Une mythologie réécrit le monde, ce qui implique une certaine “myopie ethnologique”⁸⁴. La représentation se centre sur le groupe (“nous, les bons ; nous, les hommes”). Elle produit ainsi des normes et une uniformité sur une base d'exclusions de certains éléments minimisés au profit d'autres qui paraissent grossis et exagérés.

A partir de ses observations et de leur croisement avec les recherches d'autres ethnologues, Philippe Descola a proposé de dégager quatre formes de représentation de la Nature : l'animisme (Amazonie), le naturalisme (Europe), le totémisme (Australie) et l'analogisme (Chine, Mexique).

La représentation dualiste qui sépare l'environnement de la raison humaine permet un progrès scientifique considérable puisque le monde, devenu extérieur, n'est plus chargé affectivement. Pour autant, cette conception correspond à une cosmologie parmi d'autres et elle n'est pas scientifique en elle-même, elle reste historique.

La méthode ethnographique permet d'explorer et de comprendre les fonctionnements sociaux des ethnies même les plus minoritaires. Dans chaque culture, des généalogies se dessinent qui montre à quel point les représentations communes fédèrent une population. Aujourd'hui, l'incorporation de ces ethnies dans une société vécue de façon globale désoriente. Une domination économique et

83 J. Ziegler, *Les Vivants et les morts*, Paris, Seuil, 1975, p.298

84 P. Mannoni, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1998, p.95

politique participe du contrôle des territoires et déplace les populations. Si les conditions de vie changent dans une ethnie, la désorientation culturelle entraîne une véritable perte d'identité. D'où la nécessité d'établir une protection juridique internationale pour préserver les multiplicités humaines. Le rapport entre nature et culture est un rapport d'imbrication. Chaque civilisation met en scène ce rapport figuré par le mythe prométhéen.

L'étude des sociétés orales montre qu'une complexité logique d'auto-interprétation régule ce rapport afin de préserver la nécessité existentielle de l'épreuve et de la mort. En ce sens le mythe véhicule une pensée qui s'appuie sur des images et ne peut donc pas se réduire à une définition univoque. Le mythe réécrit le monde par des visions multiples qui en garantissent la transformation. Du fait de ses limites subjectives, l'homme re-garde la nature, c'est dire qu'il ne l'habite qu'en y trouvant, dans des interstices de décalage, des formes inédites qu'il ne va pouvoir préserver vraiment qu'en les protégeant et en les prolongeant.

On peut faire retour sur "l'idée" de Nature. Roland Quillot interroge en ce sens le subjectivisme selon lequel le monde ne recevrait sa structure que du sujet qui le perçoit. Il cite Joyce, Kafka, Borgès, Picasso, Mondrian, Bacon... comme autant d'artistes allant toujours plus loin dans l'artificialisme. L'art serait ainsi une auto-représentation. Baudelaire dépeignait déjà une horreur première devant la nature laissant à la conscience humaine toutes les forces de la révolte pour être vécue comme un arrachement à l'être. D'un autre côté, on trouve nombre de traces d'une crainte respectueuse envers le cosmos dans les mythes, religions et arts. Il existe un sentiment panthéiste qui donne à l'homme une forte conscience de son appartenance au monde physique. Ce sentiment s'ouvre sur le ravissement et l'extase. Comment tenir ensemble ces deux conceptions paradoxales ?

Aujourd'hui, l'humanité est entrée dans un monde fini dont elle observe l'épuisement des réserves. La maîtrise technologique épuise la matière première. Le débat s'est donc déplacé et la question se pose à nouveau de savoir s'il ne faudrait pas reconnaître une valeur intrinsèque au monde vivant non humain comme pouvoir créateur de vie. Michel Serres a repris la notion de pacte ou de contrat naturel en référence au "principe responsabilité" de Hans Jonas. Selon lui, il devrait être fait référence à un droit de symbiose en fonction duquel une vision de la nature comme maîtrisée ou propriété serait remplacée par une vision admirative d'écoute et de soin.

Roland Quillot rend compte des deux options de la modernité face à sa représentation du monde :

- il y a celle d'un humanisme transcendantal dans la lignée de Kant et qui serait défendue entre autres par Luc Ferry. Elle consiste à penser l'homme comme radicalement différent du reste de la nature et à lui conférer tous les pouvoirs moraux.
- il y a celle d'un matérialisme radical qui consiste à lutter contre les illusions consolatrices que l'homme se fait sur lui-même. En ce sens, André Comte-Sponville proposerait une éthique de

l'immanence ou du gai désespoir dans laquelle l'homme devrait apprendre à vivre comme une espèce parmi d'autres.

Lévi-Stauss a tenté de concilier le sensible et l'intelligible dans son approche anthropologique. A travers le mythe du dénicheur d'oiseaux, il a montré la profonde unité de la pensée indienne. Des combinatoires virtuellement infinies ne dépendent en fait que de quelques mythèmes. Lesquels mythèmes sont élaborées à partir d'un petit nombre de structures mentales. C'est toute la notion de transformation qui est ainsi travaillée.

“Le recours à l'histoire comparée des cultures et des civilisations permet (...) de nuancer le jugement porté sur la barbarie, celle des barbares” et celle des “civilisés”. En d'autres termes, il permet d'apprécier le crime de barbarie en fonction des valeurs changeantes selon les époques et les lieux, mais aussi en fonction des exigences impliquées par ces valeurs”⁸⁵. Les représentations véhiculées par une culture sont ainsi mises à jour et comprises. Pouvoir les décrypter à travers l'analyse des mythes a permis de délayer l'égoïsme de l'observateur. Grâce à Lévi-Strauss, même si les peuples dont il a rapporté la mythologie disparaissent, leur logique a été reconnue sans que n'y soit apposé aucun jugement de valeur. Il y a donc un fondement à poser une universalité d'ordre structurel à ce besoin de mettre en mots l'origine de l'humanité et d'accompagner symboliquement la progression vers une maturité sociale. On peut se demander s'il est possible de mener une analyse parallèle entre les structures culturelles et le fonctionnement symbolique d'une psyché individuelle.

3) *D'une connaissance à une représentation de soi*

L'avènement de la psychanalyse avec Sigmund Freud repose le problème de la « conscience malheureuse issue des grandes utopies techniques, économiques et sociales de l'ère bourgeoise »⁸⁶. Freud rompt avec un idéal du progrès de masse pour rappeler que l'essence de l'humanité se joue dans une articulation du désir et de l'angoisse difficile à établir. C'est ici aussi l'ordre de l'affectif qui est analysé.

La psychanalyse propose de résoudre des conflits traumatiques par la mise en jeu de la parole dans un cadre neutre. Le passage à l'ordre du dire face à l'autre reprend l'idée de dépouillement du moi et engage la conscience dans un rapport à l'affect qui accepte d'obscurcir pour un temps ses représentations conceptuelles par rapport à l'affect subjectif. Il faut partir de ce constat : les hommes tombent malades aussi souvent lorsqu'ils renoncent à un idéal que lorsqu'ils veulent à tout prix

85 L'affaire du relativisme culturel, Michel Panoff in Guenancia Pierre, Sylvestre Jean-Pierre, collectif, *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains*, Paris, PUF, 2012

86 J.-J. Wunenburger, *Freud*, Paris, Balland, 1985, p.13

l'atteindre. Ils oscillent entre ces tendances dualistes originaires : suivre le principe de plaisir ou celui de nirvana, de constance.

L'auto-analyse de Freud doit être conçue comme une épreuve créatrice dont les enjeux ne sont pas scientifiques mais posent le problème de l'articulation sujet-objet, de la « rencontre entre désir et raison, vie et science, subjectivité et objectivité »⁸⁷. L'analyse psychique se fait par libre association avec une plongée dans la libido infantile organisée en stades (oral narcissique, oral anaclitique, anal et phallique œdipien). La libido et l'angoisse tracent un cadre fantasmatique à travers lequel l'hypothèse d'un inconscient dynamique prend appui sur les notions de pulsions (Erôs, Thanatôs). Chaque étape de l'enfance est pensée par rapport à un ordre de l'archaïque. Freud propose une structure dynamique libidinale de la psyché en recourant notamment au statut du mytique comme organisation fantasmatique à vocation socialisante. Il s'agit d'accompagner et d'encadrer le pulsionnel.

En privilégiant la Mythologie gréco-latine, la psychanalyse remet en avant la problématique de la Mimesis. Si Aristote attribuait une fonction cathartique à la tragédie, Freud en pointe aussi la fonction métaphorique. Lorsque Erich Auerbach analyse le style homérique, il défend l'idée qu'il n'y a pas chez Homère de mise en perspective, d'arrière-plan⁸⁸. Le discours sert à « communiquer d'une manière manifeste la pensée ». Il semble que les personnages n'aient pas de réelle profondeur psychologique. Auerbach distingue alors les récits homériques des textes bibliques notamment, les premiers n'ayant d'ambition que conditionnés dans un espace-temps précis tandis que les seconds s'inscriraient dans une Histoire Universelle. La tragédie semble se poser dans un entre-deux qui permettrait le jeu des interprétations tout en présentant la psyché dans un cadre contenant. L'identification au héros est toujours biaisée ou indirecte. S'il y a résonance entre le sentiment du personnage et celui du spectateur, c'est toujours sur un arrière-plan justement qui, sans prétendre à l'objectivité ou à l'universalité, se noue pourtant dans une re-connaissance, une communauté subjective.

Avant de s'attaquer à l'analyse de Moïse, Freud a puisé chez Sophocle afin de proposer une variante de la tragédie en « complexe d'Edipe ». Il faut situer cette référence dans un traitement parallèle de Léonard de Vinci. Pourquoi le sourire de la Joconde a tant de valeur subjective ? Pour Freud, c'est qu'il s'inscrit dans une ambivalence première ; lieu où l'enfant ne sait pas encore se distinguer clairement de son premier objet d'amour (la mère) mais où il sent déjà que cet objet peut lui échapper. Ici Freud situe la place du père comme tiers séparateur. Si l'enfant se distingue de la mère, c'est par une sensation de rupture, le surgissement d'un médiateur délimitant. Que ce tiers

87 J.-J. Wunenburger, *Freud, op. cit.*, p.20

88 E.Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968, p.20

puisse être perçu comme étranger, inconnu (comme dans le cas d'Œdipe) explique bien l'angoisse que peut générer ce moment.

Toute passion a une dimension extatique. Comment s'arranger du hasard de la rencontre dans son lien à la prédiction ? Œdipe comprend qu'il peut s'échapper à lui-même. C'est une interrogation sur ce que la cité doit rejeter dans le rapport étroit à ce sur quoi elle s'est construite. La référence à Sophocle permet à Freud de s'emparer de la dimension tragique du mythe, de cet instant tragique de la prise de conscience qui place le sujet en état de débordement alors qu'il incarne socialement, aux yeux des sujets subordonnés, la référence normée. Œdipe-roi, adulte, porte toujours l'enfant qu'il a été. Ici on retrouve la problématique nietzschéenne : « plus que le doute, c'est la certitude qui rend fou. ». Ce retournement de la certitude cartésienne ne semble pas pour autant en être l'antinomie. Il en est juste le questionnement à partir du point de vue opposé. Au lieu de commencer par la prise de conscience adulte et la maturité de l'homme tendu vers l'action, Nietzsche et Freud, philosophes du soupçon, repensent la conscience depuis ses origines archaïques : il s'agit de questionner le sous-bassement de la conscience, le pré-conscient de l'enfance et de la folie. Ici, il est avoué que le caractère névrotique reste un point du vécu qui peut ressurgir de façon plus ou moins débordante à l'occasion de traumatismes existentiels.

A partir de son observation et de ses essais d'interprétations des mécanismes de défense⁸⁹, Freud s'interroge sur l'ordre de la souffrance affective. Dès lors, on peut penser que ce que l'homme a de bon s'appuie sur une pédagogie et non sur la nature. « Comme en témoigne le rêve, l'inconscient est placé sous l'emprise monoïdérique du désir sexuel ou libido. (...) La sexualité apparaît surtout comme source d'agression, de violence et d'angoisse »⁹⁰. Le désir sexuel est enraciné dans l'atmosphère inquiétante du complexe d'Œdipe. C'est l'occasion en l'homme d'une « irruption de forces terribles et extrêmes » et la « sexualité apparaît comme d'emblée corrompue, viciée par la haine, et au lieu de procurer seulement un lot de plaisirs sans entraves, elle déclenche une insupportable culpabilité »⁹¹. Jean-Jacques Wunenburger évoque le « parti pris érotique » comme base des topiques freudiennes⁹². La sexualité adulte, avant d'atteindre à une indépendance, est induite par toute la structuration infantile.

« Malgré tous les espoirs soulevés par la thérapie, chaque être est condamné à supporter le lourd fardeau de ses pulsions (...) Le scalpel de la psychanalyse révèle bien dans les entrailles de

89 Névrose : recours à l'imaginaire, évitement, refoulement, annulation rétroactive, formation réactionnelle, intellectualisation ou sublimation.

Psychose : déni de la réalité, clivage du moi, projection

90 J.-J. Wunenburger, *Freud, op. cit.*, p.177

91 J.-J. Wunenburger, *Freud, op. cit.*, p.183

92 1900 : Inconscient, Préconscient, Conscient ; 1923 : Ça, moi, Surmoi

l'homme une sorte de configuration maligne »⁹³. Le mythe en particulier est une scène pour l'évocation du pessimisme et du désespoir. Il est une base pour la mise en scène des affects les plus violents. L'auto-analyse de Freud signe cela dit le désir d'une réappropriation consciente de son imaginaire propre, c'est un message de reconnaissance d'un langage psycho-somatique qui évolue. L'obsession ou l'aliénation implique une dépendance à l'égard du donné pulsionnel. Au contraire, poser un cadre, une distance permettrait de vivre consciemment le lien entre un fait et son vécu fantasmatique. La notion même de relation implique celle de limite et se distingue de celle de fusion. Le travail analytique propose de prolonger la contemplation ou la passivité par une reprise en mots. Cette mise en scène permet la correction d'interprétations aliénantes ou tronquées ; le but n'étant pas d'accéder au bonheur mais à un jugement plus neutre quant à sa propre conscience de soi.

Le pari de Freud est engagé dans un dire qui doit réveiller la conscience. Tant que la dimension inconsciente et traumatique de sa vie n'a pas été reconnue par le sujet, elle tend à se manifester sous forme d'angoisse. Une fois libérée, la vérité entre dans le jeu du temps et de la relativisation où elle peut se supporter et être dépassée en tant qu'affect bloquant. Aujourd'hui la psychanalyse s'interroge quant à une organisation en stades de la libido infantile . Anna Freud a suivi son père en insistant sur la dépendance absolue du bébé aux soins maternels. Elle a introduit la notion de « relation d'objet » qui s'annonce d'abord partielle avant de devenir constante. C'est dans l'articulation d'une phase orale à une phase anale que va se tisser une relation ambivalente au premier objet d'amour, relation qui introduit la fantasmatique sado-masochique. Mélanie Klein retravaille cette notion d'objet en insistant sur une phase skizo-paranoïde dans laquelle le bébé clive l'objet en bon ou mauvais avant d'atteindre une position dépressive dans laquelle va se poser le conflit œdipien et le stade archaïque du surmoi. C'est ici l'ordre fantasmatique qui est mis en avant.

Margareth Mahler a posé quant à elle une topique plus systématique : une phase symbiotique autistique normale de 0 à 6 mois suivie d'une phase de « différenciation-séparation »(6-9 mois) qui fait progresser le bébé vers une lente individuation. Tustin, Meltzer reprennent ces notions tandis que Daniel Stern contrebalance cet ordre du fantasmatique par l'insistance sur les compétences précoces du nourrisson et sur l'étude du perceptif en tant que tel. Pour Laplanche, la libido ne s'organise pas en stades et pour Brusset, les phases se superposent. Sans entrer dans le détail de la problématique développementale du nourrisson, on peut établir que le tissage d'une évolution vers la prise de conscience passe par une nécessaire reconnaissance de l'autre. Lebovici évoque les yeux de la mère comme premier miroir pour l'enfant en faisant allusion au « stade du miroir » lacanien où le soi est perçu comme entité potentiellement et objectivement autre. Des affects s'échangent dès

93 J.-J. Wunenburger, *Freud, op. cit.*, p.404

avant la naissance dans l'investissement psycho-culturel d'un enfant.

Freud a institué le corps et le pulsionnel comme des entités majeures et conflictuelles pour l'homme. La pulsion est bien l'apport premier d'énergie pour le corps. Les zones érogènes et l'ordre libidinal sont liés à la fantasmagorie mais pose aussi la problématique de l'investissement et de la création. Les troubles de la personnalité⁹⁴ sont encore délimités par rapport à cet ordre d'un fantasmagorie traumatique. Reste que la psychanalyse se présente comme une co-construction où la proposition prime sur l'interprétation. Cette forme de psychothérapie engage donc d'abord le sujet dans la voie obscure de l'affectif, l'ordre de l'anxiété étant forcément réactivé avant de pouvoir être mis en regard de façon consciente dans une intersubjectivité parlée.

La psychologie clinique propose de lier le développement des processus de pensée avec celui des désirs fantasmagoriques. Il s'agit de rétablir les objets interne et externe comme bons en maintenant présents les sentiments d'amour dans chaque conflit. Bion décrit huit stades structuraux du **processus de pensée** : A: Protopensée B: Images sensorielles C : Souvenirs, rêverie narrative D : Préconception (pensée vide) E : Conception (que nous appellerons représentation comme modification de l'état de frustration en fonction d'une articulation avec le principe de réalité) F : Concept (libération de la Conception par abstraction des qualités perceptives) G : Système déductif scientifique (modèles) H : Calcul algébrique (publication, communication, sens commun)⁹⁵. La **conscience** selon Bion est au fondement d'une empathie possible avec l'objet, d'une communication avec autrui et de la formation du symbolisme. "L'énigme traditionnellement attribuée au sphinx est une expression de la curiosité de l'homme envers soi-même"⁹⁶. Bion explique que la question est posée d'abord par un monstre "c'est-à-dire un objet composé d'un certain nombre de traits qui ne s'accordent pas entre eux"⁹⁷. La réponse vient d'une conscience qui a pu se structurer et s'apparaît à elle-même comme homogène et confiante. Toute fixation conduirait à une psychose symbiotique. Et c'est sur ce fond d'une « proto-représentation » que la Psychologie clinique propose de penser la séparation psychique.

« Penser c'est agir à titre d'essai »⁹⁸ écrivait déjà Freud. Il s'agit de comprendre à partir de quel seuil suivre son désir devient sclérosant et détourne la personne du monde extérieur. Pour l'enfant la représentation hallucinatoire de l'accomplissement du désir signe la croyance en une pensée magique. « C'est (même) une période de la toute-puissance à l'aide de gestes magiques »⁹⁹ écrit

94 D'après le DSM IV : Groupe A : paranoïaque, skizoïde, skizotypique – Groupe B : antisociale, borderline, histrionique, narcissique – Groupe C : évitante, dépendante, obsessionnelle-compulsive

95 W.R.Bion, *Elements of Psychoanalysis*, 1963, 1979 pour l'édition française, Paris, PUF, p.28-29-30

96 W.R.Bion, *Elements of Psychoanalysis, op. cit.*, p.49

97 W.R.Bion, *Elements of Psychoanalysis, op. cit.*, p.50

98 S. Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984

99 S. Ferenczi, *L'Enfant dans l'adulte*, Paris, Payot, 2006, p.55

Sandor Ferenczi. Dans la vie psychique de l'adulte, les gestes superstitieux, les obsessions ou conversions somatiques appartiennent à cet ordre appelé de « l'introjection » par Ferenczi selon lequel les sentiments priment sur la volonté. Le passage à un stade de réalité correspondrait à la phase de « projection » du moi. Entre ces deux ordres, il faut placer la « période animiste » où prennent corps les relations symboliques. Le geste, puis le langage, basés sur l'imitation entretiennent une mégalomanie liée au sentiment infantile de toute-puissance. Au contraire « reconnaître que nos désirs et nos pensées sont conditionnés signifie le maximum de projection normale, c'est-à-dire d'objectivation »¹⁰⁰.

La projection est l'inverse de l'identification. Elle agit de façon pathologique dans le délire et la schizophrénie comme une bipartition du sujet avec rejet sur l'autre de la partie de soi refusée. Elle obéit alors aux mécanismes d'agressivité et on la retrouve dans certaines relations parents-enfants ou maîtres-esclaves. Elle se différencie aussi de l'introjection dans laquelle l'agressivité est retournée contre le moi comme dans la mélancolie. Mais sous sa forme normale, elle pose en conscience une distinction sujet-objet en montrant comment le premier ne fait que dessiner un monde à son image ou prêter à l'autre les désirs et craintes qui l'animent.

La psychanalyse s'est présentée comme « un retour envers et contre tout de ce qui ne cesse d'être refoulé »¹⁰¹. Forcer les résistances psychiques pour accéder à une vérité inconsciente c'est s'engager dans le réel. La découverte du processus psychanalytique par Freud est ancrée dans un contexte tragique qui la rapproche autant des thèmes de l'archaïque, de la culpabilité, de la vie et de la mort qu'on pouvait trouver chez Schopenhauer et Nietzsche que des philosophies qui creusent l'envers de la raison en s'engageant pour un rationalisme lumineux (comme celle de Kant). Ce double mouvement va dans le sens d'une exploration de « l'altérité intime »¹⁰². On peut alors considérer que la psychanalyse appartient elle-même au domaine du mythe en ce qu'elle persuade et « convertit »¹⁰³ à sa propre conception de l'homme et en cela, on peut rappeler la célèbre critique de Karl Popper. Cependant, en creusant son étude de l'âme par la littérature (notamment celles de Shakespeare et Goethe) Freud se bat pour ne pas céder à l'esprit de système. Il observe comment la fonction symbolique a pu se décliner en rapport avec un imaginaire qui cherche à devancer le réel.

Le *witz* de Freud reste bien cette énergie de l'esprit qui imprime à la pensée une puissance subversive. Cette puissance tient à la fois d'une nausée tragique devant notre animalité et à la fois d'un désir de jouer par le langage avec toutes ces forces du débordement. Entre « mot d'esprit » selon les traductions de Bonaparte, Nathan ou Messier et « trait d'esprit » selon Lacan, le *witz* reste comme

100 S. Ferenczi, *L'Enfant dans l'adulte*, op. cit., p.63

101 Paul-Laurent Assoun, *Le freudisme*, Paris, PUF, 2001, p.7

102 Paul-Laurent Assoun, *Le freudisme*, p. cit., p.92

103 Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p.153

témoignage d'une liberté de l'intervalle. L'homme y dévoile un monde anarchique de symboles qui ne se développe pas en parallèle par rapport au donné mais bien dans des possibilités d'interruption qui introduisent des reliefs (sommets et gouffres) sur la ligne du temps. Ici la représentation est calquée sur un imaginaire personnel qui agence les vécus et les fantasmes pour régler sa distance aux objets et aux autres dans des rapports de rivalité, soumission ou complémentarité. Il est comme « une sublimation du lapsus »¹⁰⁴ qui permet à l'homme de remettre son monde en cause à tout instant. Il révèle la défaillance dans l'entre-deux sujet-objet qui pose l'Inconscient comme un hors-temps ou un ensemble de temps mêlés ouvert sur la surprise et la construction indéfinie.

Jung a tenté d'interroger ces forces irrationnelles dans sa Psychologie des profondeurs. Il rompt avec la psychanalyse freudienne fondée principalement sur le développement libidinal et travaille à partir d'archétypes universaux. Pour lui, l'animus et l'anima sont des images parentales dont la valeur universelle est plus importante que la personnalité concrète. Il insiste sur un dynamisme universel de la psyché et considère la psychothérapie comme une maïeutique où l'imagination active évolue entre Pensée, Intuition, Sentiment et Sensation. Les archétypes marquants ne sont pas réductibles au problème sexuel.

Jung reprend l'analyse des textes alchimiques qu'il sépare de la chimie en dégageant « les idées communes à la plupart des auteurs : la faculté de durer (longévitité, immortalité, incorruptibilité), l'androgynie, la spiritualité, la corporéité, l'état d'humanité, la ressemblance avec l'homme (homunculus), la divinité »¹⁰⁵. Ce qui est mis en avant, c'est une possible unification des contraires et nous retrouvons le thème du « mariage sacré » comme celui de la transsubstantiation.

L'opposition est définie en deux séries de contraires entrecroisés : les quatre éléments, les quatre qualités (humide-sec ; froid-chaud), les quatre directions de l'espace et les quatre saisons qui domineraient la personnalité gouvernée par l'ego en une « phénoménologie du Soi paradoxal »¹⁰⁶.

Les éléments manifestes (terre et eau) se distinguent des éléments occultes (air et feu) depuis Aristote¹⁰⁷ et sont schématisés par la croix, symbole chrétien de la totalité. La quaternité est aussi doublée dans les textes alchimiques par les images : Mercure (Pierre), Sel, Mercure (Serpent) et Soufre ou par les personnifications : Christ, Marie, Saint-Esprit (colombe) et Dieu père. Le mandala et les « roues des éléments » renvoient aussi bien au cercle du monde qu'à celui de la conscience. L'état d'introversioin doit « couvrir et digérer le contenu inconscient capté dans la conscience »¹⁰⁸. La

104 J.P. Cléro, *Dictionnaire Lacan*, Paris, Ellipses, 2008, p.244

105 C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, *op. cit.*, p.21

106 C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, *op. cit.*, p.32

107 Voir Dorn, *Theatrum chemicum*, *op. cit.*, p.420

108 C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, *op. cit.*, p.261

conquête de la quaternité du Soi suppose un travail spirituel figuré par le véhicule ou le chariot¹⁰⁹.

Les symboles de transformation déployés (vase des mélanges, médecine, phénix ou ortus...) sont doublés par les modes d'exercices spirituels ou « training de la conscience »¹¹⁰ qui développent les facultés de concentration, d'attention et de clarté de pensée en partant du rêve et de la confusion.

Ces origines psychologiques de l'Alchimie insistent sur une nécessaire dissolution de la personnalité, une plongée dans un inconscient comme moment de crise psychique avant toute possibilité de synthèse d'une totalité consciente du Soi. L'œuvre y est aussi bien empirique qu'intrapyschique et présuppose l'intégration des antagonismes et d'une fantasmatique grotesque à tout travail de représentation symbolique. Jung a pu y puiser tout un matériel symbolique retrouvé dans les rêves de ses patients et qu'il intègre à une connaissance de Soi qu'il nomme « processus d'individuation ».

De même, Jung analyse la figure biblique de Job dans la perspective d'une auto-réflexion dans laquelle Dieu fait l'expérience vécue de l'homme mortel. Ainsi il définit « le besoin religieux (comme) aspiration et exigence de totalité »¹¹¹. Paul qui se sent apôtre et pêcheur exprime la dissociation première de la conscience. « Même illuminé, l'homme reste ce qu'il est »¹¹² pourtant la conciliation des contraires et la recherche du Soi comme humanité complète ou exhaussée sont mises en avant comme recherche d'une conscience plus ample.

Jung rapproche les textes sacrés les uns des autres. Le mouvement circulaire et le centre (mandala) au cœur des conditionnements, le chemin vers la conscience dans un détachement quant à l'objet qui se retrouvent dans les textes taoïstes du yoga chinois rejoignent le danger de la dissolution étudié dans le Bardo Tödol tibétain par exemple.

La démarche est bien d'intégrer des réalités archétypiques à la connaissance du psychisme. Ces réalités formeraient des résidus archaïques porteurs de sens qui permettraient à l'homme de supporter ses émotions traumatiques. La vanité de la vie reste présente mais la notion de « rhizome »¹¹³ comme force en devenir et travail de la parenté entre les consciences permet d'intégrer les notions d'intersubjectivité et de transmission.

Le travail analytique permettrait de reprendre des noyaux significativement traumatiques afin de les confronter à des représentations plus adaptées au réel. Il s'agit de travailler, à travers les symboles, le contraste central entre l'intérieur et l'extérieur. « Plus la raison critique prédomine, et plus la vie s'appauvrit, mais plus nous sommes aptes à rendre conscient ce qui est inconscient »¹¹⁴. Il

109 Voir vision d'Ezéchiel, I, 18 et Michel Maïer, *De circulo physica quadrato*, 1616

110 C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., p.267

111 C. G. Jung, *Réponse à Job*, Paris, Éditions du Cerf, 1991p.111

112 C. G. Jung, *Réponse à Job*, op. cit., p.241

113 C. G. Jung, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1956, Introduction

114 C. G. Jung, *Ma vie*, op. cit., p.344

s'agit de puiser dans l'individuel afin d'accepter de vivre dans un monde qui nous conditionne. Les rapports entre conscience et inconscient sont de nature compensatoire aussi « la symbolique névrotique est équivoque. (...) Ce que le malade doit apprendre, ce n'est pas comment on se débarrasse d'une névrose, mais comment on l'assume et on la supporte »¹¹⁵.

Le concept de synchronicité en tant que principe de relations acausales a permis à Jung d'analyser le lien entre diverses représentations inconscientes. Il le définit comme « la forme moderne des notions de correspondance, sympathie, harmonie »¹¹⁶. Il est intime. Au contraire, le concept d'archétype caractérisé par la relativité de l'espace et du temps est universel et permet une référence à un inconscient construit culturellement. Il est catalyseur des tensions fantasmatiques.

Les sources mythiques du totémisme, de l'Antiquité gréco-romaine ou des traditions religieuses ont permis d'explorer la notion de Catharsis. Une démarche thérapeutique cherche à traquer le refoulé de façon à le mettre en avant et à le projeter sous un regard neutre. Ainsi exploré, l'élément refoulé se transforme et perd son caractère traumatique. L'angoisse ou la crainte sont affrontées par la voie du symbolique jusqu'à trouver une décharge pulsionnelle qui laisse l'esprit en repos. Le mythe est ainsi défini comme « une reconquête de la légitimité » par Samuel Lepastier¹¹⁷. En psychanalyse, la représentation est traquée dans ses formes figées qui sont devenues lieux de complexes. La vulnérabilité à la souffrance est reconnue et le recours aux héros divinisés signe comme essentielle la dimension fantasmatique de la pensée.

Pour Jung, « les contes de fées sont les mythes de l'enfant »¹¹⁸. La plongée dans un univers infantile donnerait l'origine de représentations erronées à la base des complexes. Les contes fonctionneraient comme une propédeutique à l'univers de la représentation et dresseraient un pont pour la communication entre adultes et enfants. En 1954, Bruno Bettelheim dans *Les Blessures symboliques* s'interrogeait sur les premières pensées religieuses et les rituels d'initiation. Il défendait l'idée que ces croyances étaient intimement liées aux besoins affectifs qu'elles étaient censées satisfaire. « La théorie psychanalytique courante sur les rites d'initiation prend, comme point de départ, l'angoisse de castration. Mais la conclusion qui s'est imposée à moi est la suivante : tout comme dans la pratique et la théorie psychanalytiques, nous avons appris à remonter très loin dans l'enfance, bien avant l'âge de la situation œdipienne, il faudra, si nous voulons une explication satisfaisante des rites de la puberté examiner des expériences affectives beaucoup plus précoces »¹¹⁹.

115 C. G. Jung, *Ma vie, op. cit.*, p.113

116 C. G. Jung, *Synchronicité et Paracelsica*, p.101

117 S. Lepastier, « Analyse différentielle des sources mythiques dans la pensée de Freud » in *Mythes et psychanalyse*, ESTEM, Cerisy, Dupin et Perrot, 1997

118 C. G. Jung, *Ma vie, op. cit.*, p.148

119 B. Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971, p.21

Pour Freud la grande énigme était la dualité biologique des sexes. Or Bettelheim se prononce en faveur du fait que les rites d'initiation proviennent d'efforts accomplis pour intégrer plutôt que pour décharger les tendances pulsionnelles asociales. Ces rites résulteraient de désirs constructifs liés à la fertilité, à la descendance et à une vie nouvelle¹²⁰ avant d'être envisagés comme résolution de conflits névrotiques comme celui du complexe de castration. Son analyse intègre donc les points de vue anthropologiques de Frazer, Ashley-Montagu, Miller, Bateson, Berndt ou encore Neumann. Il insiste sur le fait que, dans les sociétés sans écriture, les rites d'initiation sont extrêmement variés dans leur forme, contenu et origine. Cependant, le Surmoi de l'homme primitif « paraît tantôt extrêmement cruel, tantôt à peine capable de s'affirmer lui-même »¹²¹ et n'est donc pas comparable avec celui des jeunes gens du vingtième siècle.

Les rites, en tant qu'expérience éducative présuppose une coopération. Dans l'initiation, l'ambivalence semble inhérente à l'adolescent. Il désire être à la fois un enfant et un adulte, mais il désire aussi se libérer de cette ambivalence intérieure. Bettelheim pense que la circoncision pourrait ainsi être rapprochée des scarifications qui accompagnent tout rite initiatique de la puberté, qui permettent d'acquérir une position plus élevée et la conviction de devenir plus attirant pour l'autre sexe. En ce sens il écrit : « contrairement à nous, qui relient la circoncision à l'angoisse de castration névrotique, les Tiv estiment que c'est un signe de névrose que d'être terrifié par la circoncision »¹²².

Les rites ne seraient ni l'expression d'un conflit entre jeunes et vieux, ni l'affirmation du tabou de l'inceste mais un signe des efforts proposés pour maîtriser des conflits provenant de désirs pulsionnels polyvalents. Il s'agirait d'exprimer ce conflit ainsi que le rôle que la société attend du sujet.

Bettelheim a repris cette dimension de la dramatisation culturelle dans son analyse du conte. Sorcières, ogres et monstres représentent les imagos parentaux fantasmés, archaïques et menaçants mais ils sont en parfaite correspondance avec le bon développement psychique de l'enfant. Ainsi « le conte, dans lequel les adultes racontent si volontiers à leurs enfants leurs propres désirs insatisfaits et refoulés, donne en vérité une représentation artistique extrême de la situation perdue de toute puissance »¹²³. Les enfants, englués dans leurs processus d'individuation trouvent une issue pour leurs tensions psychiques en radicalisant un trait identitaire idéalisé. Les héros des contes populaires Poucet, Poucette... sont mis en valeur par rapport à un monde extérieur angoissant. Les enfants épousent naturellement cette fantasmagorie de la mort, du désir et de la toute-puissance par

120 Y compris la circoncision

121 B. Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, op. cit., p.58

122 B. Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, op. cit., p.98

123 S. Ferenczi, *L'Enfant dans l'adulte*, op. cit., p.69

rapport au destin. Entre norme et transgression, le conte englobe le monde et contient le fantasmagorique. Dans cet ordre de la représentation (trésor individuel ou topique culturelle), l'idée en tant que telle n'a pas lieu d'être, elle n'y serait qu'idéologie.

« Tout le monde est d'accord pour reconnaître que les mythes et les contes de fées s'adressent à nous dans un langage symbolique qui traduit un matériel inconscient »¹²⁴. Les rêves correspondent à des tensions qui n'ont pas pu être soulagées, tensions si fortes que les rêves s'accompagnent de mécanismes de travestissement puissants sans solution donnée. Le mythe propose un idéal héroïque. Il renforce la cohésion du groupe et équilibre le lien Nature-Culture. Le conte au contraire projette une fantasmagorie à travers laquelle il est proposé de résoudre un problème particulier. Il promet qu'une solution heureuse sera trouvée. Les personnages types : fée, sorcière, ogre, géant, lutin... sont souvent sans nom et facilite les identifications. Ils s'opposent aux héros « en chair et en os » qui persuadent l'enfant de sa propre insignifiance s'il se compare à eux.

Le noyau mythique transmis de génération en génération a une fonction essentielle. En particulier, « les formations langagières nous représentent et cette représentation est vitale, elle constitue notre intériorité et délimite notre être »¹²⁵. Le mythe obscène et féroce, pessimiste s'adresse davantage au Surmoi tandis que le conte articule la vie fantasmagorique et la réalité. Il propose une cohérence (début, intrigue, fin) et une solution au moi qui figurent des situations existentielles. Il n'est pas question de faux-fuyant, seule la lutte et le courage amènent à dépasser les inégalités : les épreuves dans les contes sont souvent inattendues et injustes mais affrontées fermement, elle sont dépassées. Ici encore, la conscience met de l'ordre dans les pressions chaotiques inconscientes. L'enfant comprend intuitivement que ces histoires, tout en étant irréelles sont vraies. Propp met en avant le conte comme un genre archaïque dans lequel le merveilleux est à son moindre degré de danger. L'enchantement y est favorisé par le recours à l'imaginaire naïf et au pittoresque.

Marc Soriano dans son travail sur les contes de Perrault se positionne dans cette approche critique pluridisciplinaire située à la croisée des études psycho-biographique et anthropologique. En étudiant le merveilleux, il s'interroge sur « la coexistence, dans notre univers culturel, des concepts scientifiques les plus avancés et des superstitions les plus archaïques »¹²⁶. Il a tenté d'allier sans cesse une approche historique qui rattache l'œuvre à ses contextes d'élaboration (ici, il pose le problème de l'articulation entre la culture savante et la tradition populaire) avec une approche psychologique qui relierait le moi délibéré de l'artiste à sa structure inconsciente. Il utilise à la fois le classement Aarne-Thompson très neutre et les essais de conceptions ritualistes. Il insiste sur le

124 B. Bettelheim, *psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1995, p.149

125 D. Lévy in B. Bettelheim, *psychanalyse des contes de fées*, op. cit., préface

126 M. Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968, préface p.3

fait que, pour se transmettre et durer, le conte relève bien d'une oralité dont le conteur s'empare et assume comme une récréation. Cette actualisation fait partie de la structure même du conte.

Soriano se revendique ici de Freud en disant : « Freud a tenté à plusieurs reprises une interprétation de tel ou tel conte dans une perspective analytique, mais toujours sous forme d'aperçus, et en se référant à son expérience de clinicien (...). Il s'est bien gardé de se livrer à une analyse systématique des thèmes, et par exemple de nous préciser comme Fromm que le thème du *Petit chaperon rouge*, dans ses moindres détails, a une signification psychanalytique »¹²⁷. Dans cette perspective, il s'éloigne de l'analyse archétypale de Jung. Se pose alors la question de la possibilité d'établir un bestiaire européen à partir du folklore de la fin du Moyen-Age à la manière dont Lévi-Strauss a abordé les mythologies sud-américaines. Pour Soriano, une telle structuration serait inconcevable. L'acquis culturel est trop varié et important, de plus il faut tenir compte des modifications historiques dans la transmission du conte. Cependant, la perspective de l'expression esthétique permet d'aborder modestement « la contradiction au fond de chacun de nous entre la pensée rationnelle et la pensée magique »¹²⁸. On peut dégager dans le conte du *Petit chaperon rouge* des représentations fortes telle l'incarnation de l'innocence par la petite fille et celle du mal par le loup, qui formeraient le noyau du complexe sexuel pour la psychanalyse. Mais on peut décrire aussi de façon plus modeste des représentations secondaires comme l'univers rural ou le contexte occidental du conte.

Certains critiques déclarent que Perrault doit à Basile ses meilleures œuvres¹²⁹, d'autres que *Les Contes de ma mère l'Oye* ne tiennent leur folklore à succès que par la voie détournée des conteurs italiens¹³⁰. Il existerait aussi des sources françaises dont Mademoiselle Lhéritier se revendique clairement au XVII^e siècle. On en retrouve effectivement trace dans la littérature de colportage. Ainsi il est parfaitement justifié de se référer aux méthodes analytique et comparative pour étudier objectivement la question du folklore. Comme nous l'affirmons, la question ne se pose pas en termes d'origines mais elle se justifie en termes comparatistes.

Il existe une intention pédagogique dans le conte mais elle est indirecte. Marc Soriano étudie par exemple la place de la gémellité dans les contes de Perrault. Elle est liée à la biographie des frères François¹³¹ et Charles comme à la polémique avec Boileau des années 1691-1693. Elle se révèle aussi dans la dénomination insistante des frères et sœurs par leur place dans la fratrie¹³². De la

127 M. Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires, op. cit.*, préface p.21

128 M. Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires, op. cit.*, p.7

129 Cf. François Genin

130 Cf. Marie Ramondt

131 Ce frère aîné jumeau n'a vécu que six mois.

132 Dans *Les Fées* par exemple: « Il était une fois une veuve qui avait deux filles : l'aînée lui ressemblait si fort (...) que qui la voyait voyait la mère (...) la cadette était le vrai portrait de son père » M. Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, p.422

même façon, les éléments dans les contes tiennent une place symbolique qui correspond à la pensée animiste de l'enfant. Nous ne prendrons que quelques exemples. Dans *La Belle au bois dormant* le sommeil de cent ans est lié au cycle du temps. Les enfants de la Belle s'appellent le Soleil et la Lune, dans la version de Perrault la Belle se nomme Aurore. Dans sa forme ancienne le conte serait l'histoire d'une vierge qui accouche sans en avoir conscience. Le thème du fuseau, du fil et de la quenouille situe la problématique dans la féminité (mystère du « donner la vie », phallus-animus de la mère) et le fait de peindre une princesse à la fois vierge et mère est au fond rassurant pour le garçon. La Belle doit gravir des escaliers et ouvrir la petite porte du donjon avec une clé rouillée. Son épreuve est liée au secret mais l'entrée dans l'inconscient signe le sommeil de tout le château et la Nature (Terre, végétation) reprend ses droits : le château s'enfouit sous les ronces. L'épreuve du garçon consiste à vaincre sa peur et son angoisse afin d'aller droit à la Belle. C'est le baiser masculin et le regard féminin qui signent le réveil et le retour à la vie quotidienne. Ici l'accent serait mis sur la conquête du moi ; l'angoisse et le désir d'indépendance auraient une portée paralysante qui pose la question de la maîtrise pulsionnelle du ça.

Dans *Cendrillon*, le nom de l'héroïne désignerait une vie de recluse vers le Feu-foyer sans risque ni vie sociale. La situation initiale est celle d'une dépendance ambivalente aux parents (sécurité mais repli). La cendre est le feu mort, au contraire, le noisetier magique est la représentation de la bonne mère originelle comme sécurité de base intériorisée. Dans ce conte la métamorphose (rat en cocher pour la moustache, lézard en laquais pour l'indolence...) a quelque chose de burlesque et pose le problème du mensonge (amour-haine dans le rapport parent-enfant). C'est aussi le verre de la pantoufle qui devrait se casser et qui force les sœurs aînées à se mutiler les pieds qui pose le problème de la prise de conscience de façon ironique. C'est lorsque Cendrillon passe le soulier qui est juste à sa mesure que le Prince la reconnaît. Dans sa version, Grimm fait crever les yeux des sœurs aînées par deux colombes. L'oiseau (Air) signe la justice et la possibilité de reconnaissance sociale de la sœur la plus maltraitée au départ. Il symbolise aussi les aspirations du surmoi.

Dans le conte *Les Fées*, deux sœurs rencontrent une fée à la fontaine ou à la rivière souterraine. Ici, l'Eau est *materia prima*. La mauvaise fille, brutale et non serviable, est condamnée à cracher crapauds et vipères (animaux archaïques pulsionnels). Au contraire, l'héroïne reçoit le don de faire sortir de sa bouche perles et diamants (estimation financière et culturelle). La fée a une vision légitime dans laquelle on retrouve les idéaux du Surmoi aérien. L'eau dans les contes a souvent cette fonction régénératrice. Elle est « de jouvence » chez Grimm. De même le crapaud ou la grenouille, semi-aquatiques, passent d'une forme inférieure à une forme supérieure et peuvent symboliser l'accès à une sexualité authentique parce que l'enfant a partagé ce dégoût premier de

l'animal.

Bettelheim s'appuie sur Freud pour reconnaître une certaine circularité du désir et il rejoint aussi Jung en ce que « pour lui, les prédispositions sexuelles de l'enfant ne devraient pas être considérées comme perverses et polymorphes, mais plutôt comme polyvalentes »¹³³. C'est une perspective humaniste selon laquelle plus les hommes seraient libres de reconnaître leur désir de créer et signifier activement la vie moins intense serait leur besoin d'affirmer leur pouvoir. L'enfant est d'abord intellectuel et l'affectivité est moins une donnée que le résultat du développement interpersonnel. Ce qui serait premier serait la réalité d'un problème et le désir corrélatif de le résoudre. La conquête du mieux-être passerait par l'acceptation de soi (descente nécessaire dans l'Inconscient) L'empathie psychanalytique serait ainsi une maïeutique : l'art de débloquer une situation figée dont le but est toujours l'autonomie et l'intégration de la personnalité. Le recours au merveilleux accentue le contraste entre la souffrance due à l'angoisse et le plaisir dans son affrontement et sa maîtrise.

L'implicite a force de délivrance authentique par rapport aux tabous. Les structures en abîme comme dans *Les mille et une nuits* sont un moyen de résistance active par lequel la parole égale la vie. La « fonction d'irréel »¹³⁴ basée sur le conflit des désirs rend compte de la complexité de l'âme humaine et dépasse la notion d'archétype fondée sur l'analogie. Ici se noue la question de l'interprétation pour laquelle l'oralité des contes permet un va-et-vient Enfance-Société toujours ouvert et dans lequel l'imaginaire est considéré dans sa fonction et non dans une quelconque essence. Le recours au magique et au merveilleux dédramatise les tensions du pulsionnel en se jouant de leur poids angoissant. Il offre la possibilité d'un plaisir savant de soupècement du pulsionnel dans lequel tous les retours sont possibles à partir du moment où ils participent au tissage d'une adaptation du moi à sa culture.

Marie-Louise Von Franz a repris le recours aux contes pour y analyser la place des figures féminines et repenser l'androgynie comme perspective « mythique » de libération de l'âme. Elle cite Sophia, plus jeune fille de Abîme qu'elle désire connaître. Ce désir téméraire l'amène à tomber dans la matière, la souffrance et les difficultés où elle est retenue prisonnière et où elle ne cesse de supplier qu'on la délivre »¹³⁵. Sophia est mise en parallèle avec la Chekhinah de la tradition juive de la kabbale et est présentée comme figure de « l'anima de l'homme », image fantasmatique que l'homme se fait de la femme entre ses craintes, exigences et aspirations. La femme elle-même subit

133 B. Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, op. cit., p.184

134 P. Valéry, *Lettre sur les mythes*, dans *Variétés II*, Paris, Gallimard, 1930 et G. Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Sock, 1932.

Propp a mis en exergue 31 fonctions ou unités narratives du conte en tant que « parties constitutives fondamentales du conte ».

135 M. L. Von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1979, p.21

l'influence de l'anima de l'homme en tant que « miroir des désirs de son partenaire »¹³⁶ ; s'il lui fait alors défaut, elle se sentira anéantie.

La thèse de Von Franz est que, dans la civilisation judéo-chrétienne patriarcale, d'une part l'anima de l'homme est négligée et d'autre part la femme ne sait pas ce qu'elle pourrait être : ou bien se replier et régresser jusqu'à un comportement instinctif primitif pour résister aux pressions de la civilisation ; ou bien tomber dans l'animus et se construire une image masculine d'elle-même compensatrice. La femme est confrontée à une absence de nuances sur le plan des sentiments. Au contraire, en Inde, les femmes auraient une confiance spontanée dans leur nature particulière qui n'impliquerait aucune infériorité.

Ici, anima et féminité concrète sont analysées dans le même temps. Par exemple, si la femme n'exploite pas sa libido disponible et sa créativité, elle deviendra vite l'ombre d'elle-même en ne s'identifiant qu'à l'image collective de la bonne mère. Le conte propose un univers onirique borné et se termine par une formule de sortie qui permet d'accepter la vie ordinaire. Le héros ou l'héroïne sont des instruments d'incarnation d'un aspect du Soi qui aide ponctuellement et spécifiquement le moi. De même, il est fréquent que la naissance du héros ou de l'héroïne soit précédée d'une longue période de stérilité, la naissance intervenant de façon surnaturelle. Parallèlement la personnalité créatrice doit passer par un sentiment de dépression et de vide avant de produire une œuvre.

Si une femme répond au modèle archétypique de la déesse outragée (manque de confiance en elle, rancœur et complexe maternel négatif), la sortie de sa névrose doit consister à surmonter une blessure affective, déception dans le domaine du sentiment qui a provoquée des attaques négatives de son animus. Il s'agit d'assouplir et de développer une plus grande flexibilité au sein même de sa propre attitude consciente.

De même que pour Soriano, mythes et contes sont reliés d'emblée. L'auteur rappelle que dans *La Belle au bois dormant*, les fées ont des noms de déesses, les enfants de l'héroïne se nomment Soleil ou Aurore et Lune ou Jour. On retrouve le mythe de Déméter qui perd sa fille Perséphone chaque hiver ; rythmique que Kérényi a qualifié de « mythogème le plus répandu dans le monde ». Les deux formes de récit présentent des personnages schématiques, des « représentations collectives » d'après Lévy-Bruhl dans lesquelles l'inconscient s'exprime comme de façon compensatrice. Leur étude archétypale serait donc une « préparation à la compréhension de toute vie onirique »¹³⁷.

L'auteur associe les cérémonies mystiques et le processus d'analyse dans lequel est recherché l'affrontement avec les pensées sombres. Elle écrit : « le but réel d'une dépression est de nous

136 M. L. Von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, op. cit., p.24

137 M. L. Von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, op. cit., p.36

remettre en contact avec l'inconscient, avec le principe divin »¹³⁸. La conscience rationnelle aurait besoin d'être obscurcie afin de trouver de nouvelles possibilités créatrices. Dans les contes, nombre de symboles expriment cette nécessaire intégration. Par exemple, dans les *Six cygnes* et les *Sept corbeaux*, une jeune fille tisse des chemises faites de « fleurs étoilées » qui permettent aux oiseaux de recouvrer leur forme humaine. Fabriquer ces vêtements, c'est redonner un mode d'expression humain aux contenus de l'inconscient. La symbolique de l'étoile venue d'en bas se retrouve dans l'alchimie¹³⁹. Elle recoupe la conception de la *signatura rerum* : les correspondances fleur-constellation participent d'un processus d'individuation, union avec la nature cosmique. Le taoïsme renferme aussi cette notion de reconnaissance des germes cachés derrière l'écran des apparences. Le secret du dialogue intérieur participe à la parole d'une nature authentique. La discipline de soi permettrait de ménager les énergies afin de pouvoir affronter le mal avec efficacité. Ici, « la connaissance de soi et l'intégration de l'ombre rendent un être concentré et inviolable. Sa connaissance de l'obscur est son bouclier »¹⁴⁰. Traverser son propre désir de mort, apprendre à être moins effrayé et moins agressif est l'objectif que partagent le héros du conte comme le chaman ou l'alchimiste. Il semble que l'épreuve par rapport à la Nature soit ici supérieure à une Morale artificielle. Gérard Pommier la rattache à « une dette à l'égard de l'Autre maternel »¹⁴¹. La doublure symbolique de la Nature, potentiellement hallucinatoire, donnerait son caractère angoissant au réel. C'est cette catégorie du réel que nous imageons par le rapport aux éléments qui trace le lieu où la matérialité est habitée par la pulsion.

D'un point de vue individuel, il existe un passage possible de la guerre sourde et indicible au jeu de la guerre. La représentation opère ici et garantit le meurtre de la guerre réelle. Elle opère comme un signifiant transitionnel qui consiste à faire parler et entendre un affect. Le langage rompt un temps avec le monde de l'image. Il s'agit de mettre en scène le déluge, l'incendie, la tempête ou le séisme afin que s'épuise peu à peu la peur qui a renforcé des résistances psychiques. On s'approche ici de la notion du sacré qui rend compte de l'emprise d'une réalité transcendante (magie, mana ou force sociale...) à partir de laquelle s'organise un système de fascination et de défenses érigées pour le maîtriser (religions, rituels ou sacrifices...). Il s'agit de comprendre comment s'organisent les échanges entre totem et tabou, dedans et dehors...

L'Inconscient s'est montré en ce sens une hypothèse majeure pour éclairer la notion de « sens » même si elle n'est pas falsifiable. Derek Denton explique « à quel point l'esprit peut avoir de profonds effets sur les processus corporels au niveau des viscères, au point de pouvoir

138 M. L. Von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, op. cit., p.211

139 Cf. Gérard Dorn

140 M. L. Von Franz, *La Femme dans les contes de fées*, op. cit., p.295

141 G. Pommier, *Quest-ce que le réel*, Ramonville Saint-Agne, Erès, 2004, p.15

déclencher une grave maladie organique. Et bien entendu, dans le même ordre d'interaction, le fonctionnement de l'esprit est une proie facile pour les bouleversements chimiques au sein du corps »¹⁴². Il existe de plus différents niveaux de conscience si bien que la reconnaissance de soi par un enfant se regardant dans le miroir précède de plusieurs années une conscience de la mort. De même, on a vu en 1951 le chimpanzé femelle Vicky placer sa propre photo au milieu de celles de humains avec qui elle vivait plutôt qu'avec celles de ses congénères. On voit que l'interaction entre l'organisme et son milieu renvoie l'homme à la complexité de la communication. On peut se demander ce que nous révèle les cultures animistes par rapport au lien fondamental à la nature entre une demande de jouissance sans fin et le travail d'un refoulement de ses désirs qui permet le respect des libertés ?

4) Des religions archaïques

Aucune construction de l'esprit ne peut remplacer la façon imprévisible dont les choses se sont réellement passées. Pourtant, l'homme reprend sans cesse le réel en main pour une analyse de sa propre condition qui lui enjoint de s'adapter. Aussi le mythe a pu être présenté comme une catégorie de la représentation en ce qu'il ne peint pas le réel mais tente plutôt de combler les aspérités et bizarreries auxquelles ce dernier nous confronte. Le *muthos* pose la question des frontières entre les éléments et leurs possibles symbolisations. Mircea Eliade explique comment les grecs ont progressivement vidé le *muthos* de toute valeur métaphysique. « Opposé aussi bien à *logos*, que plus tard, à *historia*, *muthos* a fini par dénoter tout ce qui ne peut pas exister réellement »¹⁴³. Il signe donc l'irruption de l'altérité dans le récit et renvoie à la notion de création. Il révèle les modalités de tous les rites significatifs pour une société donnée.

L'espace religieux semble appartenir lui aussi à cet ordre de l'altérité. Il renvoie fondamentalement à une absence puisque pour lui le sens est hors de l'homme. C'est ainsi qu'Hegel l'a posé comme "aliénation" mais cette séparation essentielle n'est vécue que comme portant en elle les possibilités d'une réunion. D'où la nécessité du culte.

Rudolf Otto, dans son *Das Heilige*, montre que Fries a introduit l'esthétique dans la religion. Pour lui, tout sentiment esthétique a un caractère religieux parce que la religion est l'expérience du mystère. Il revient alors aux sources du sentiment et de l'intuition comme possibilités créatrices. Le sacré devient une catégorie non rationnelle qui touche à l'ineffable. Ici l'obscurité correspond à une

142 D. Denton, *L'Emergence de la conscience*, Saint-Léonard, Allen et Unwin, 1993 (trad. M. Jovet, Flammarion, 1995), p.36

143 M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.12

vérité du sentiment qui intègre l'effroi et l'adoration.

Otto cite d'emblée Schleiermacher pour avoir mis en avant dans le sentiment religieux la conscience d'une impuissance et d'une dépendance premières. Il redéfinit ce sentiment par la conscience d'un « état de créature »¹⁴⁴ acquise par contraste avec le *tremendum* et la *majestas* d'un divin fascinant. Ces sentiments auraient ouvert la voie au style hyperbolique mystique. Au-delà du contraste, l'harmonie recherchée suit une loi d'associations par laquelle le sentiment du sublime éveille celui du numineux. Ici, la relation entre l'homme et son Dieu serait d'ordre immédiat et renverrait à la mystique. On est davantage dans un rapport au sacré qu'au religieux strict qui est institutionnel et lié au pouvoir politique.

La relation médiante poserait un double mouvement des hommes vers les dieux (offrandes, sacrifices, prêtres...) et des dieux vers les hommes (paroles oraculaires, messages divinatoires, possessions...). Le mythe comme récit des origines ou récit eschatologique est aussi inscrit dans la médiation. Mircea Eliade insiste sur le fait que les tribus indigènes distinguent les histoires vraies des histoires fausses. Les Pawnee par exemple appellent « histoires vraies » celles qui traitent de l'origine du monde. Ensuite viennent les contes où le héros d'origine modeste accomplit des exploits pour sauver son peuple. Enfin viennent les rapports quant aux actions efficaces des médecine-men. Au contraire, « les histoires fausses » ont un contenu profane. Elles traitent en particulier des aventures de coyote qui représente le parfait coquin dans les mythologies nord-américaines. La différence de statut entre ces deux types de récit tient au fait que les premières concernent directement les Pawnee, tandis que les secondes ne modifient pas les conditions de constitution de la tribu.

Les mythes sont réactualisés par des célébrations tandis que les récits profanes régulent les veillées quotidiennes. Les mythes d'origine prolongent toujours le récit cosmogonique initial. Le recours aux éléments est ici primordial. Par exemple, dans le *Kalevala*, l'origine du fer est ainsi relatée : « L'air est le premier parmi les mères. L'eau est l'aînée des frères, le Feu est le second et le Fer est le plus jeune des trois. Ukko, le grand créateur, sépara la Terre et l'Eau et fit apparaître le sol dans les régions marines mais le fer n'était pas encore né. Alors il frota ses paumes sur son genou gauche. Ainsi naquirent les trois fées qui devinrent les mères du fer ». Les mythes d'origine ou celui de l'Éternel retour font entrer l'humanité dans un temps sacré qui relève du religieux, exprime et codifie des croyances. Le prestige magique est mis au service de la représentation sociale.

Le rapport entre récit cosmogonique et rituel de guérison est mis en évidence chez les Na-khi tibétains par exemple où le prêtre-chaman pour dépasser tout chagrin récite solennellement le mythe d'origine selon lequel l'Univers était séparé entre les Nâgas et les Garudas. Lorsqu'une inimitié est

144 R.Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot, 1949, p.29

née entre eux, les Nâgas ont répandu les maladies, la stérilité et les fléaux naturels sur Terre. Le chaman primordial Dto-mba a entrepris la lutte pour forcer les Nâgas à libérer les âmes captives. Les chamans suivants la reprennent à leur compte. Si la victime trépassé, c'est que la réconciliation n'a pas eu lieu lors du rituel.

On pourrait citer aussi l'incantation assyrienne contre les maux de dents : « Après qu'Anu eut fait les cieux, les cieux firent la terre, la terre fit les fleuves, les fleuves firent les canaux, les canaux firent les étangs, les étangs firent le Ver ». Celui-ci se rend auprès de Shamash et Ea qui lui offrent des fruits mais il demande des dents humaines, aussi Ea le brise-t-elle. Ici la réactualisation du temps mythique met en rapport une douleur actuelle et le récit des origines. Il s'agit d'une proposition de renaissance dont le mythe servirait de modèle original. Implicitement, pour tout passage, il s'agit de dire qu'on ne peut commencer quelque chose que si l'on en connaît l'origine. On retrouve ici l'efficace du récit mythique éprouvé dans les rituels initiatiques. L'origine rend compte de la création.

Derrière le mythe d'origine, on trouve l'idée d'une perfection du commencement à laquelle il est sain de se référer. Et derrière cette idée encore, sont présents les mythes de l'Age d'or ou les mythes de Fin du Monde liés à l'archaïque d'une faute rituelle ayant provoqué la colère des forces surnaturelles. A ce propos, Mircea Eliade précise que « la majorité des mythes américains de la Fin impliquent soit une théorie cyclique (comme chez les Aztèques), soit la croyance que la catastrophe sera suivie par une nouvelle création, soit, enfin, (régions d'Amérique du Nord) la croyance en une régénération universelle effectuée sans cataclysme (seuls les pécheurs périront) »¹⁴⁵. Dans tous les cas, nous avons l'évocation d'une re-création.

Dans les traditions mésopotamiennes, les rois antédiluviens ont régné entre 10800 et 72000 ans. On compte sept destructions et créations de la race humaine. Dans la théorie indienne, l'homme ne désire pas cette éternelle création, il poursuit l'évasion du cycle cosmique. Les dieux semblent être aussi des instruments au moyen desquels se poursuit le cycle cosmique. On retrouve en Egypte la longueur légendaire de la vie des rois antérieurs à Mènes. En Grèce, deux traditions coexistent : celle des âges du monde avec le mythe de perfection des commencements (Héraclite, Stoïciens : Fin du Monde par le Feu – Platon : *Timée* 22, c, le Déluge)¹⁴⁶ et celle de l'éternel retour, cyclique. Les apocalypses judéo-chrétiennes signent aussi une rénovation du Cosmos et une restauration du Paradis. L'Antéchrist équivaut à un retour au chaos¹⁴⁷. On peut dire également que

145 R. Otto, *Le Sacré, op. cit.*, p.79

146 Héraclite, Stoïciens : Fin du Monde par le Feu - Platon : *Timée* 22, c, le Déluge – Aristote, *Protret.*, conflagration au solstice d'été et diluvium au solstice d'hiver - Empédocle

147 Eden : *Amos, IX ; Isaïe XXX, XXXV, LXV, LXVI, Osée, II, Zacharie, VII, Ezéchiel, XXXIV, XXXVI*
Purification du monde par le Feu ou par l'Eau : *Jean XXXI, Pierre, III*

les grandes idéologies telles que le nazisme et le communisme étaient encore chargées de tels éléments eschatologiques.

La connaissance de l'origine confère une maîtrise sur les choses même si elle est d'ordre magique. De même, derrière le point de vue eschatologique, se cache l'espoir d'une pérennité du monde sous ses apparences mobiles. Derrière toute existence, se cache « une suite ininterrompue d'épreuves, de morts et de résurrections »¹⁴⁸. On peut rapprocher la conception archaïque du Paradis premier de la conception freudienne de la phase orale, phase de symbiose initiale conçue comme une forme de béatitude avant la première rupture du sevrage. De même, les rites initiatiques des sociétés primitives comportent des phases de retour à la matrice qui sont parallèles aux mythes relatant les aventures des héros revenus de l'engloutissement dans le ventre d'un monstre marin ou de la descente périlleuse dans une grotte. Eliade qualifie ces mythes de *regressus ad uterum*. Il les met en parallèle avec la respiration embryonnaire t'ai-si du taoïsme : « le (Bouddha) Joulai (ou Tathâgata), dans sa grande miséricorde, a révélé la méthode du travail (alchimique) du Feu et a enseigné aux hommes de pénétrer à nouveau dans la matrice pour refaire sa nature (véritable) et la plénitude de son lot de vie »¹⁴⁹. Ici l'idéal taoïste correspond au modèle cosmologique de l'unité primordiale. De même, certaines techniques tantriques se réfèrent à la régression comme la méthode dite « marcher contre le courant » qui veut que, pour se guérir de l'œuvre du temps, il faut revenir en arrière et rejoindre le commencement du monde.

Chaque religion a donc ses propres événements originels : la formation du monde au moyen du corps de Tiamat pour les mésopotamiens, le meurtre primordial de la jeune fille Hainuwele pour les paléo-cultivateurs de Nouvelle-Guinée, le drame du Paradis pour le judéo-christianisme, les actions des êtres surnaturels dans « le Temps du rêve » pour les Australiens... De même, dans la pensée mythique nous avons vu se façonner narrativement une organisation systématique de l'univers qui pose un état référent d'équilibre. Puis, dans les moments de crise, quand la réorganisation sociale devient urgente, de nouveaux arrangements se créent dans lesquels apparaissent des enjeux idéologiques et politiques. Quand la rupture est trop brutale, le mythe meurt et est rejeté en tant que fable ou poésie.

La fonction du mythe est de rassembler un groupe autour d'un même ordre du monde. D'où la possibilité de mises en scène contradictoires au point de vue logique : les règnes humain, animal, et végétal sont volontiers confondus et les actions sont en contradiction avec les lois de la nature ou de la société. L'entreprise visionnaire est sciemment provoquée afin que la culture puisse survivre entre les différentes images que la réalité lui propose.

148 M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p.248

149 Houei-ming-king de Liou Houayang, cité dans *Aspects du mythe*, op. cit., p.108

On peut s'interroger sur la fonction et la mise en scène du sacré dans la société. Roger Caillois pose la religion comme « expression de l'inadmissible ». Les mythes d'origine ou eschatologiques passent par une représentation symbolique des éléments qui se double d'une fantasmagorie de la condition humaine aux prises avec ses angoisses et ses désirs. Le mythe met en scène, dramatise le processus historique de façon à ce que toute souffrance soit connue, remémorée et transcendée.

Chez les yoruba, le mythe d'origine est particulièrement bien articulé avec la structure de la personne humaine. « Il y a très longtemps, l'univers n'était qu'un unique et vaste territoire partagé en deux par une frontière invisible. Une seule, porte, gardée par un seul gardien, faisait communiquer l'Orun (le ciel) avec l'Ayé la terre). Le gardien de la porte s'appelait Oludumare ou Olurun. Les Oxa apparurent peu après la naissance de l'univers. Leurs fonctions étaient multiples : les Orisanla pétrissaient la glèbe, modelait les têtes et les corps, fabriquant ainsi les hommes. Son centre d'activité se trouvait à l'emplacement actuel de la ville d'Ifé.

Orunmila, ou Ifa, transmettait à ces hommes la sagesse du passé et le don de divination de l'avenir afin qu'un ordre intelligible gouverne le monde.

Orgun gérait les conflits, maîtrisait la violence et arbitrait les guerres.

Elegbara, connu également sous le nom d'Exu veillait au maintien de l'ordre, ordonnait les sacrifices pour réparer les erreurs commises et sanctionnait les Orixas ayant outrepassé leurs compétences¹⁵⁰.

Détaché de la terre, il continue à exercer sur elle une influence bénéfique. Dans une autre version du mythe d'origine, on trouve plus directement cités les éléments. « Au tout début des temps, il n'y avait même pas d'eau, seulement de l'air. Olorun était une masse infinie d'air. Un jour, cette masse commença à bouger lentement, à s'agiter, à respirer et une partie d'air fut transformée en eau. C'est ainsi que naquit Orisanla. Les airs et les eaux continuèrent à bouger. Et une sorte de terre mouillée, de glaise apparut. De cette glaise surgit une colline, une forme rouge semblable à un rocher. Ce fut là l'apparition de la matière. Olorun l'admira. Il se pencha sur la forme en respirant fortement. C'est ainsi qu'il transmet son souffle à cette matière. La colline se mit à vivre. Ce premier être à prendre vie fut Exu¹⁵¹.

Ce qui est mis en valeur dans un tel système, c'est la communauté de statut entre les quatre éléments, les matériaux essentiels comme le fer ou la pierre et la parole qui permet de connaître le présent et l'avenir. Il n'y a pas de rupture prométhéenne quant à un ordre tragiquement humain. Ici la seule fonction de l'homme est de maintenir la vie sur terre. Le destin de la planète et de l'humanité sont donc communs.

150 J. Ziegler, *Les Vivants et les morts*, op.cit., p.234

151 Dos, Santos, Deoscoredes, J. Elbein, *The Nagô System*, colloque CNRS, p.19

L'homme est défini par son souffle (emi), ses jambes (ese) et sa tête (ori). “L'emi et l'ori bénéficient d'une vie permanente que rien ne pourra jamais altérer (...) Un même ori peut apparaître chez différents membres d'une même famille terrestre.”¹⁵². Après neuf jours de la mise en terre, l'emi abandonne le corps. L'ori a un statut très particulier en ce qu'il rend compte d'une liberté spécifique. Celle-ci est en effet partielle et son actualité totale ne se réalise jamais. L'ori s'exprime dans le visage humain qui est imparfait et marque des ressemblances entre les hommes. Il est la marque des désirs et sentiments personnels tout comme celle des événements contingents. On trouve le thème du masque et du moi-double. A terme l'ori représente le moi objectal, celui que l'homme voudrait être.

Chaque enfant, même malformé, est investi d'une majesté incomparable. Le mal lié à une perversion (mort solitaire, perte d'un être aimé, paralysie, maladie, douleur intolérable) est autrement considéré. Il est pris en charge par les Ajés (sorciers) qui sont originaires de la terre seulement et, par là, totalement exclus de la société (famille, clan ou ville). Chaque enfant est pris en charge selon trois nomenclatures de noms : l'oriki désigne ses caractéristiques dont les parents voudraient que leurs enfants soient pourvus. L'odile est sanctionnée par la cosmogonie, la coutume et désigne la lignée familiale. Enfin les noms abiso désignent l'insertion micro-sociale du nouveau-né. Celle-ci ne comporte que quatre classes de noms, désigne l'affiliation du nouveau-né à un culte particulier et se rapporte aux ancêtres.

Vivant, l'homme est habité par son Orixá ; mort, il retourne à l'Orun. Ce qui signifie qu'une fois née, une personne est indestructible. Les Orixá sont des éléments constitutifs de l'univers visible et invisible. Ils se manifestent à la conscience lors d'une crise personnelle grâce sur laquelle la médecine n'a pas de prise. On retrouve cette idée d'un inachevé fondamental. En effet, la matière dont les Orixá façonnent l'ori porte des signes de l'Orun. L'Ipóri, tête d'argile qui sert de modèle au visage humain, reste au ciel. Une fois mort, l'homme rejoindra son Ipóri. Ainsi l'homme se sait soumis à l'Orun mais ignore les multiples volontés qui le guettent. Sa liberté reste donc totale et effrayante.

“Le bara-orun, laalebasse, le réceptacle de la matérialité de l'ipóri, posé dans l'espace humain et le temps vécu, constitue pour l'individu une sorte de miroir. Mais ce miroir est bien particulier puisqu'il ne renvoie jamais le reflet conforme au visage qui le regarde mais les traits immuables que ce visage possède dans l'orun”¹⁵³. L'Ipóri est donc une structure objective impérissable de la personne. Pourtant, l'homme concret et ses vingt et un cauris peut être manié par le divinateur. La Yawalorixá examine la position des cauris et y lit les Oduns qui sont des récits

152 J. Ziegler, *Les Vivants et les morts*, op.cit., p.236

153J. Ziegler, *Les Vivants et les morts*, op.cit., p.252

rattaché à l'Orixa Ifa. Les cauris sont jetés jusqu'à ce qu'un Odun vienne éclairer la question du quémandeur. Souvent il faut déchiffrer plusieurs Odun successifs.

Ainsi chez les Yorubas, le terme de “vie” est-il défini très précisément. Celui qui ne respecte pas les lois fondamentales de la vie ne vit pas. Il a rompu la chaîne et n'apprendra pas à vivre aux autres hommes. Sa solitude sera définitive. Au contraire, le divinateur qui lit chaque signe de liaison terre-ciel grâce à la transe sera maître parce que serviteur de vie. Ces alliances tissées entre les questions existentielles et leurs réponses dans l'extase fondent un équilibre des forces toujours engagé dans un cheminement ce qui les rattache fondamentalement à la notion de représentation.

Le chamanisme est décrit par Eliade comme une « technique archaïque de l'extase ». Ce penseur a travaillé en comparant les populations sibériennes et central-asiatiques pour décrire ce phénomène dans lequel magie et religion sont intrinsèquement liées. Le chaman n'est pas guérisseur mais partage des relations spécifiques avec les esprits qui lui permettent d'utiliser les techniques du vol magique, de l'ascension au Ciel, de la descente aux Enfers et de la maîtrise du feu. Il fédère donc autour de sa personne une expérience particulièrement intense autour du surnaturel. Si on pense d'abord au mysticisme par rapport à la religion chrétienne, Eliade insiste sur le fait que le chaman est considéré par sa communauté comme « le grand spécialiste de l'âme humaine »¹⁵⁴.

« Aucune expérience religieuse n'est plus exposée aux défigurations et aux aberrations que l'expérience extatique »¹⁵⁵ ; et pourtant l'initiation par la crise spirituelle chamanique revêt une grandeur tragique particulière. Qu'il soit héréditaire ou acquis par vocation spontanée, le chamanisme est toujours lié à une certaine morbidité. Ainsi nombre d'analystes l'ont-ils assimilé à l'« hystérie arctique » et à la maladie mentale : les candidats seraient des épileptiques ou des sensitifs au cœur faible. Pour Eliade, le chaman « est avant tout un malade qui a réussi à guérir, qui s'est guéri lui-même »¹⁵⁶. Il est toujours question de maîtrise et d'équilibre puisque le chaman doit dégager une force intérieure qui a conscience de sa puissance.

La cérémonie d'initiation revêt les thèmes suivants : « morcellement du corps suivi d'un renouvellement des organes intérieurs et des viscères ; ascension au Ciel et dialogue avec les dieux ou les esprits ; descente aux Enfers et entretien avec les esprits des chamans morts ; révélations »¹⁵⁷. Ici le lien aux éléments est d'emblée sacré. On retrouve les motifs de l'Eau comme *materia prima* : retour aux sources (seins) et angoisse (eaux troubles de la mer). La Terre donne les motifs de l'Arbre du monde, de la réclusion dans le désert (doublé des passages par la caverne ou le labyrinthe) ainsi que celui des pierres et plantes qui parlent. Le thème de la Mère des animaux

154 M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1961, p.25

155 M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., p.28

156 M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., p.39

157 M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., p.45

protectrice est une image du matriarcat archaïque. L'Air est vu de façon dynamique sous les formes du vol et de l'ascension (thèmes de la lévitation et de la lumière intérieure) ou sous le thème de l'Oiseau solaire. Le Feu est lié à la cuisson (morcellement du corps comme maîtrise de la douleur) et à la résurrection (travail du forgeron dans le renouvellement des organes puis de la chair).

La valeur ascétique de telles expériences aboutit finalement à une conception de la Vie comme illusion éphémère en perpétuelle transformation. D'où l'importance symbolique du costume et du tambour chamaniques. Le simple fait de se vêtir signe l'entrée dans l'espace-temps sacré. La loi est : « on devient ce qu'on montre »¹⁵⁸. Chez les bouriates, on trouve une fourrure blanche (chaman aidé par les bons esprits) et une fourrure noire (chaman aidé par les mauvais esprits) ainsi qu'un bonnet en forme de tête de lynx et un bâton à tête de cheval (conquêtes de puissance animale qu'on pourrait mettre en parallèle avec les mythes amérindiens étudiés par Lévi-Strauss). Chez les Altaïques, le caftan est couvert de rubans représentant les serpents. Un petit arc avec des flèches doit effrayer les esprits (recherche d'une juste distance), un miroir doit recevoir l'âme d'ombre et les plumes du collier sont symboliques de sagesse de par leur nombre (sept ou neuf), leur couleur (brun) et l'oiseau associé (hibou).

Le masque, quant à lui, manifeste l'incarnation d'un personnage mythique et participe du dédoublement de la personnalité. Le tambour entraîne une rythmique ascensionnelle. D'après Shirokogorov, il est utilisé comme une barque pour traverser la mer. Eliade met aussi en parallèle l'importance des os dans la danse chamannique avec l'accident du bouc de Thôrr dans *l'Edda* en prose ou les coutumes tibétaine et iranienne d'exposer les cadavres. Accorder aux os la fonction du principe vital est plus symbolique que superstitieux dans le sens où il est question de régénération. Virtuellement, ce qui appartient au passé appartient aussi au futur. La thématique du passage (chemin des morts, échelle, pont, liane, arbre, corde...) montre que le but de l'extase est de réactualiser l'expérience mystique du paradis perdu et de raccorder la Terre au Ciel.

En utilisant le symbole dans sa capacité ritualisée à mourir et ressusciter, le chaman¹⁵⁹ allie Nature et Surnature. Son ouverture cosmique (expérience par la douleur) peut être mise en parallèle avec la dimension tragique communautaire (sacrifices, orgie sexuelle, cannibalisme, chasse aux têtes...). L'extase n'a rien de bucolique ici puisqu'elle modèle la capacité de l'homme à dépasser ses propres limites et conditionnements en intégrant l'angoisse, le désir et la douleur. Le chaman dramatise l'influence de l'homme par l'homme.

Lorsque Roger Caillois analysait les fonctions du sacré, il se distançait de l'analyse psychologique du sentiment du sacré pour suivre les travaux de l'école française de sociologie. Ses

158 M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., p.153

159 Cf. *Chamane, Kyss, jeune fille des glaces*, Eric Crubézy, Errance, 2007 pour une observation actuelle qui reprend le parallèle entre somatosensoriel et symbolique cosmique (exemple : âme-air, premiers cris, respiration et vie)

recherches se référaient à celles de Durkheim, Hubert, Hertz, Mauss, Grasset et Dumézil.

Le sacré est ce qui s'oppose au profane. Il est une catégorie à part entière qui le différencie des recherches éthique ou téléologique. Ce qui avait frappé Rudolf Otto déjà c'était cette révélation écrasante d'une « altérité radicale » qui mettait l'homme dans une expérience écorchante puisqu'il était à la fois attiré et repoussé par le divin conçu comme Feu dévorant. Eliade en étudiant l'histoire des religions a mis en évidence la notion de hiérophanie où la cosmologie est vue comme une création et *l'imgo mundi* comme un transfert de l'âme à purifier continuellement. Dès lors, le complexe corps-maison-cosmos est le lieu d'une liberté à éprouver. L'initié meurt à la vie profane en prenant une conscience particulièrement aiguë des pouvoirs pulsionnels de la mort et de la sexualité. Sorcier, il est la projection de la puissance phallique. Toute métempsychose est illusoire mais le sorcier dramatise l'influence de l'homme par l'homme et accepte d'endosser pour un temps les angoisses et les maladies, ce qui lui confère une aura de batelier.

Mircea Eliade insiste sur la révolte sous-jacente contre l'irréversibilité du temps, réalité absolue ou significative. Roger Caillois pense le mytique en termes de pulsions mises en scène socialement. Ainsi, distinguer le sacré du profane c'est définir les limites entre ce qui est permis et ce qui est défendu. « Chaque transgression dérange l'ordonnance toute entière »¹⁶⁰. L'ordre social doit réfléchir l'ordre naturel. L'ascétisme, l'offrande et le sacrifice participent d'un abandon d'une partie de soi. Sacraliser c'est donc se détacher de la souillure et de l'impureté sachant que ces catégories sont ambiguës et que le remède le plus répugnant peut s'avérer le plus efficace.

« Le Ciel et la Terre correspondent aux natures mâle et femelle, à la lumière et à l'obscurité, au Sud et au Nord, au rouge et au noir, au prince et à la multitude, etc. »¹⁶¹. Ces polarités correspondent au yin et au yang chinois, à l'opposition de l'été et de l'hiver chez les Eskimos qui pose un système d'interdits des mélanges. De même l'inceste consiste dans l'union impie et stérile de deux principes de même signe ; consommer le totem revient aussi à transgresser la loi de séparation sacré-profane. La bipartition repose sur le respect mutuel et une reconnaissance de l'ordre.

La fête serait, en tant que transgressive, un « simulacre de création »¹⁶² qui revigorerait les émotions intenses et la métamorphose de l'être. Elle serait rituel créateur de régénérescence. Le passage par l'obscurité et le dérèglement sexuel mimerait le temps du Chaos primordial. Le jeu du sacré s'organiserait ainsi, entre « inertie et énergie », dans « la fascination du brasier et l'horreur de la pourriture »¹⁶³. Les Feux d'artifice restent du côté de la danse et du jeu tandis que les embrasements de l'espace-temps des guerres peuvent signifier un paroxysme destructeur et

160 R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p.30

161 R. Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p.89

162 R. Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p.125

163 R. Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p.184

néantisant.

Marie-José Mondzain a rappelé dans ses analyses du carnavailla quelle “puissance de déliaison”¹⁶⁴ suspensive accompagne le rite du Carnaval. Cette fête permet en effet tous les renversements et place les hommes à égalité en réduisant toute possibilité d'identification par une quelconque fonction. Ici, ce qui prime est le plaisir critique et le plaisir de l'absurde. Dans la tradition chrétienne, la figure même du Christ est associée à cette ambivalence particulière née d'un sentiment d'infini sans transcendance. La “chair” en particulier est à la fois nourriture d'ordre cannibalique et privation volontaire du temps propre au Carême. Pour les hébreux, Carnaval est la fête des hasards par laquelle sont suspendus les lois de la Nature, de la société et de la raison. Temps de la ré-création donc qui échappe à la nécessité. Marie-José Mondzain l'apparente aussi au “comme si” métaphorique, réservoir d'énergies révolutionnaires.

C'est dans le débordement même que s'installe alors un contrôle de l'espace et du temps. Le carnaval démultiplie les capacités du présent et de la syncope afin de transgresser le donné par la vision. “Le possible est alors traité comme le réel”¹⁶⁵, c'est dire que la création prime sur l'anticipation logique et que l'homme peut s'y réapproprier le sentiment de liberté. Nous voici donc sur le fil propre à toute représentation qui consiste à tirer de la pratique du monde une zone intermédiaire où l'esprit s'engage à pousser le ressenti dans tous ses retranchements sans jamais quitter sa lucidité afin d'échapper à la fois à toute folie et à toute dictature.

Le mythe, détaché de sa signification religieuse peut devenir légende ou conte. C'est l'accent sur le héros tragique qui prédomine alors. Ce sont les grands narrateurs Homère, Hésiode pour la Grèce ou les scribes pour l'Egypte, l'Inde et la Mésopotamie qui ont mêlé l'Art et la Spiritualité. L'importance de l'*arché* et le rôle de la mémoire sont alors prépondérants. La découverte de l'écriture cunéiforme a permis de mettre au jour des tablettes sumériennes¹⁶⁶ de la fin du troisième millénaire qui rapportent autant la vie administrative et juridique de cette civilisation (listes, inventaires, reçus et contrats, décisions judiciaires...) que des pièces de « littérature », longs récits poétiques inscrits sur les cylindres d'argile (Exemple du temple de Ningirsu). C'est au deuxième millénaire, au moment où le peuple sumérien a pratiquement disparu que sont fixés des contes épiques à côté de jeux d'esprit et de récits mythologiques. Samuel Noah Kramer a retrouvé plusieurs copies de certaines œuvres et a pu les mettre bout à bout, nous avons précédemment évoqué *L'Epopée de Gilgamesh*. Aujourd'hui, les Sumériens sont parmi les peuples les mieux connus du

164 M.J.Mondzain, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, 2011, p.388

165 M.J.Mondzain, *Images (à suivre)*, *op.cit.*, p.411

166 Premières fouilles de Tello et Nippur(Sud de l'actuel Irak) entre 1889 et 1900

Vers 2600, on rencontre des scribes qui écrivent en sumérien mais portent des noms sémitiques

Proche-Orient ancien. Mythes, épopées, hymnes et lamentations font l'essentiel de leur littérature et constitue de façon confondues cosmogonie et théogonie.

On peut revenir sur leurs mythes d'origines. « Entre ciel et terre, ils présumaient l'existence d'un troisième élément qu'ils appelaient *lil* (air, souffle ou esprit) ; ses caractéristiques essentielles semblent avoir été, à leurs yeux, le mouvement et l'expansion : ce qui cadre avec notre définition de l'atmosphère. (...) Enfin, au-delà du monde visible s'étendait de toutes parts un Océan cosmique, mystérieux et infini, au sein duquel se maintenait immobile le globe de l'univers »¹⁶⁷. Par la représentation de cet océan, l'eau est donc l'élément premier, cause ou Mer originelle. Apsou serait principe masculin des eaux douces identifiées au bien, Tiamat principe féminin des eaux salées identifiées au mal. L'introduction au poème *Gilgamesh, Enkidu et les Enfers* signale que Ciel (personnifié par le dieu Anou) et Terre (personnifiée par la déesse Kishar) ont été créés par la Mer primitive. De leur union naquit le Dieu de l'air Enlil qui les désunit, emportant la Terre sa mère pour former l'univers organisé dans une nouvelle union. Ici, les éléments sont des dieux cosmiques. Une autre version donne Anshar (Ciel ou éléments supérieurs) et Kishar (Terre ou éléments inférieurs) respectivement fils et fille d'Apsou et Tiamat comme parents des trois divinités masculines : Anou (Ciel), Enlil (Terre) et Ea (Océan). D'autres divinités furent établies pour contrôler les corps célestes, les reliefs et divers éléments de la civilisation. La hiérarchie « métaphysique » est établie en fonction du degré de création : au sommet, les quatre dieux élémentaires, ensuite, sept dieux suprêmes qui décrétaient les destins et cinquante grands dieux aux moindres pouvoirs.

Les ressources infinies des dieux s'aliaient sans contradiction avec les passions et sentiments humains qu'on leur prêtait. Ainsi on trouve dans le mythe de la naissance du dieu-lune le premier exemple de métamorphose divine. Enlil abusa de la jeune Ninlil et engendra Sin (dieu-lune). Chassés, ils partirent vers l'Hadès sumérien et, pour sauver son fils, Enlil prit tour à tour la forme des trois divinités mineures (le gardien-des-portes-de-l'enfer, l'homme-de-la-rivière-du-monde-infernal et le nautonier) afin de féconder Ninlil et d'engendrer trois divinités infernales qui prendraient la place de Sin aux Enfers. Enlil est un dieu bienfaisant, responsable du plan de l'univers. Il semble souverain au même titre que An, dieu du Ciel.

D'après l'*Enouma elish*, la création de l'homme serait due à Mardouk, fils de Ea. Ce dernier aurait pris la place d'Apsou qui voulait anéantir les dieux tandis que Mardouk aurait anéanti Tiamat pour mettre fin à l'instabilité de l'univers. L'homme aurait été créé à partir d'argile et dans le but de servir les dieux. Les hymnes exaltent la bonté, la justice, la franchise et la droiture tandis que l'homme est voué à la finitude et à la mort. Les sept couples humains primordiaux forment une rumeur qui empêchera Enlil de dormir et, comme Apsou et Tiamat en leur temps, Enlil projette de

167 S. N. Kramer, *L'Histoire commence à Summer*, op. cit., p.106

détruire la race humaine. Il envoie de nombreux fléaux dont le déluge duquel réchappe Oum-Napishtim, ancêtre de Noé, dernier homme à obtenir l'immortalité et à rester si proche des dieux.

A partir de cette cosmogonie, toute une littérature épique s'est formée. En particulier, *L'Épopée de Gilgamesh* est fixée sur tablette vers 2000 avant notre ère et aurait pour modèle un roi d'Ourouk dont le règne se situerait vers 2800-2600¹⁶⁸. Gilgamesh est un tyran auquel Anou envoie un rival sauvage, Enkidou, qui sera éduqué par une courtisane et provoquera Gilgamesh. Ce dernier remporte le combat qui scelle leur amitié. Ensemble ils défieront Ishtar, déesse de la guerre et de l'amour et tueront le taureau du Ciel tout comme le gardien de la Forêt des cèdres. Enkidou sera alors puni par le conseil des dieux et mourra. Gilgamesh entreprend ici son épopée à la quête de l'immortalité. Il rencontrera Oum-Napishtim mais l'épopée s'achève sur le constat amer d'une vie de douleurs perdue à tenter de conquérir l'impossible. Notons que la sexualité divine est liée à la fertilité sur terre. Ainsi Ishtar qui descend aux Enfers entraîne le dépérissement sur terre.

La mythologie se complexifie et se dissémine oralement. Elle semble faire le lien entre la cosmogonie comme premier questionnement philosophique et la littérature dans laquelle le scribe se prend au jeu des mots et des sentiments. Dans *L'Épopée de Gilgamesh* c'est l'homme dans ses désirs et ses angoisses qui fait le sens de l'œuvre et lui confère une valeur universelle. L'étonnement n'est plus tourné sur l'extérieur mais sur l'intérieur et la mise en jeu des éléments se fait alors éminemment symbolique : il s'agit de creuser toujours davantage le sens humain des choses par l'expression pour résoudre l'inadmissible passionnel. En retour, la façon d'exprimer devient façon de sentir. Dans le principe du religieux, on trouve le besoin de rassembler et d'organiser une fusion des consciences. Ce principe est fondateur de civilisation en ce qu'il relie nature et culture, cependant, il n'existe nulle part sous forme universelle.

La notion de conte est une forme de récit qui s'annonce d'emblée comme fictive, recourt à l'oralité et revêt une forme relativement fixe. Elle allie le plaisir du jeu, le désir du beau et l'expression d'une mémoire ; trois thématiques qui situent le conte au carrefour des analyses artistiques et des sciences humaines. Marcel Detienne rappelle que le *muthos* est un mot-geste. Georges Dumézil a cherché à explorer les différences-ressemblances entre mythe et conte dans la pensée indo-européenne. Il met en avant les fonctions sociales sous-jacentes dans ces formes singulières du discours où l'oralité engage le corps et le statut par rapport à la communauté. Ici il s'agit de repenser le rapport du *muthos* au *logos*, de la représentation au concept ; l'un est-il la préfiguration de l'autre ou y a-t-il une irréductibilité des deux conceptions ?

Dans *Mythe et épopée I ou l'Idéologie des trois fonctions dans les épopées indo-européennes*,

168 1872 : tablette déchiffrée par Georges Smith

Georges Dumézil a mis en évidence le lien entre le sacré et le merveilleux. Stig Wikander a aussi montré que, dans le *Mahabharata* les cinq héros fils de Pandava étaient constitués de façon fonctionnelle : Yudhisthira représente le souverain, Bhima et Arjuna représentent les guerriers tandis que Nakula et Sahadeva représentent le peuple par l'élevage du bétail. Ils forment des représentations dramatiques de la logique des trois fonctions. Leur épouse unique Draupadi est une synthèse trivalente qui fait référence à la déesse-rivière Saravasti. Pour Dumézil, « le mythe indien lu en filigrane dans l'épopée, le mythe lu directement dans la *Völuspa* et dans la *Gylfaginning* sont deux formes prises dans des conditions de lieu, de temps et de civilisation très différentes par un même mythe hérité des temps indo-européens. »¹⁶⁹ Ce qui intéresse ici le comparatiste c'est, à partir de récits organisés, de retrouver une synthèse significative où l'Histoire et les figures universelles se recourent.

Dans l'histoire romaine, Dumézil retrouve facilement la figure du roi entre les dieux et les hommes. Le roi revêt un aspect religieux « terrible » (Ex : Camille). Il retrouve la figure du guerrier combattant (Ex : Manlius) et la figure du producteur (Ex : Florus, plèbe des campagnes et villes hors de Rome)¹⁷⁰. Georges Duby s'est appuyé sur ces analyses pour faire le parallèle avec les trois ordres moyen-âgeux : Clergé, Noblesse, Tiers-Etat. Cette logique classificatoire inscrit les civilisations dans la gestion de leur puissance qui se fait par l'articulation entre les notions de sacré et de profane. Le roi sacré, sans que ne soit modifiée son apparence, est pourtant investi d'un prestige sans égal. Il inspire donc terreur et confiance tout à la fois. Le sacré est bien cette « énergie dangereuse »¹⁷¹ et incompréhensible qui doit être éminemment efficace pour se répandre dans la société. Chaque transgression de l'ordonnement bouleverse la civilisation et réécrit l'histoire. En ce sens, rite, mythe et fonctions sociales agissent comme garants du sacré.

Paul Diel, quant à lui, a proposé l'idée que les figures mythologiques grecques représentaient toutes une fonction de la psyché. Notre identité étant par exemple déployée en Esprit (Zeus), Désir (Apollon), inspiration (Athéna), refoulement (Hadès)... Le héros pourrait représenter en ce sens l'élan évolutif du moi.

Nous avons vu que l'étude du mythe était au carrefour :

- du paradigme social par les rites d'initiation et de passage institués, par les fonctions et les castes
- de l'affect psychosomatique avec les valeurs émotionnelles liées au sentiment bivalent du sacré (sainteté, souillure. Ici on retrouve la destruction réversible dans la purification par l'Eau ou le Feu)

169 G. Dumézil, *Mythe et Epopée*, Paris, Gallimard, 1968I, p.230

170 G. Dumézil, *Mythe et Epopée*, op. cit., III, p. 1308

171 R. Cailliois, *L'Homme et le Sacré*, op. cit., p.26

- de la forme dramatique avec une fonction de représentation de la condition humaine dans la place du héros)

Gilbert Durand situe le retour du mythe au cœur de notre actuelle « galaxie de l'Imaginaire »¹⁷². Selon lui, la séparation de l'Eglise et de l'Etat dans notre Occident a laissé place à un appel d'air où le positivisme s'amplifiant s'est déployé parallèlement à un renouveau du merveilleux et de l'utopie. Il étudie les convergences entre mythe et histoire culturelle. L'homme est responsable de ses dieux. En ce sens, Durand utilise la métaphore de « bassin sémantique » pour proposer six structures conceptuelles du mythe franciscain :

- ruissellements (divers courants formés de résurgences d'un même bassin sémantique). Dans cette structure ruissellements, Durand classe le rayonnement franciscain (XIème gothique, naissance de François) où l'émancipation esthétique prédomine.

-partage des eaux (ruissellements unis en courants ou écoles qui forment des phénomènes de frontières). Ici, entre le XIII et le XIV ème se creuse le fossé entre les partisans du platonisme de Duns Scot et les Dominicains qui se rengent à l'aristotélisme de Saint-Thomas.

- confluences (courants confortés par des personnalités influentes). Ici, s'inscrit l'influence d'Innocent III : la pauvreté et la charité endiguent les hérésies et les sectes. De même, Durand relève la confluence avec la future Sainte-Claire. C'est par cette jonction que le personnage devient mythique, emblématique socialement et historiquement.

- au nom du fleuve (le mythe renforcé par la légende promet un personnage réel ou fictif qui typifie le bassin sémantique). La légende du Poverello se développe. En particulier, l'iconographie des édifices franciscains éclipsent pour un temps celle du Christ lui-même. Il est décrit comme adorateur lyrique. La Nature est une grâce permanente.

- aménagement des rives (consolidation stylistique, philosophique, rationnelle. Certaines crues exagèrent des traits typiques du courant). L'esprit franciscain s'accomplit dans le siècle gothique avec un Art et une Philosophie nouvelle : en particulier Saint-Bonaventure, *doctor seraphicus*, forme la doctrine de l'Exemplarisme basée sur un *Itinéraire de l'esprit vers Dieu* . Ici, les notions de vestige, d'image puis de ressemblance à Dieu reprennent le processus de *deificatio*.

- Epuisement des deltas (le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter par des courants voisins ; méandres, dérivations). Ce bassin s'épuisera, en particulier sous l'influence du nominalisme de Guillaume d'Occam, mais Durand note des résurgences Au XVIIIème ave le *Sturm und Drang*, Rousseau, Blake...

Cet exemple de « bassin sémantique » dont les redondances sont développées et analysées dans *L'Introduction à la mythodologie* montre comment la schématisation formelle d'un mythe

¹⁷² G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996, p.17

touche au carrefour des sciences et des cultures. Pour Durand, le « bassin sémantique » se développe sur cinquante à soixante ans, c'est un temps de diffusion qui s'étend sur trois ou quatre générations auquel il faut ajouter celui de l'institutionnalisation pédagogique, soit quatre-vingt-dix à cent-vingt ans. Durand emploie à nouveau la métaphore aquatique en parlant de « fleuve culturel ». C'est donc un champ dynamique qu'il propose où les participations scientifiques et culturelles s'entrecroisent pour travailler une « épistémologie du signifié »¹⁷³.

Ici Durand se sépare de Lévi-Strauss à plusieurs niveaux : « le remplissage de la structure par la matière de l'image, la polarisation interne de la structure, l'ancrage dans l'archétype précédant le schème et le symbole, les variations diachroniques consubstantielles ouvrant sur une mythanalyse, le triadisme par dramatisation narrative qui dépasse la logique dilemmatique, l'expérimentalisme psychologique et non seulement sociologique »¹⁷⁴. L'image est à ce point développée qu'elle donne sens au symbole et maintient une exigence d'ouverture au monde. Une structuration quasi mathématique du mythe ne suffirait pas à rendre compte de sa dimension énergétique qui engage une intimité dans sa confrontation à la fois sensuelle et spirituelle au monde.

Eliade parle de « transformation du monde par le symbole »¹⁷⁵. Le symbole est d'emblée une création de la psyché, une représentation et, pour autant, le symbolisme ne sépare pas la réalité en deux catégories distinctes qui seraient l'une spirituelle et l'autre matérielle. « La pensée symbolique fait éclater la réalité immédiate »¹⁷⁶ et disperse la signification dans une Nature kaléidoscopique. Les points de vue sont démultipliables à l'infini, se heurtent les uns aux autres, se mêlent ou tracent des frontières ponctuelles afin de rechercher « l'homme primordial »¹⁷⁷. Celui-ci fait référence pour signifier qu'il n'existe pas d'humanité sans société et sans histoire. Le mythe et le conte se rattachent au sacré et à notre rapport avec un invisible des choses. Ils se distinguent de la religion qui a davantage trait au politique mais ils fonctionnent sur un même fond archaïque et superstitieux qui met en jeu le binaire (bon, mauvais), la Nature mère et l'angoisse devant l'avenir.

Nous pouvons revenir dès lors sur la notion de « monde ». Celui-ci est ainsi fait de turbulences et de défis à partir desquels émergent différentes conceptions. Karl Popper a insisté sur une différence fondamentale entre vérité objective et certitude subjective. Il a proposé de distinguer entre trois conceptions du monde. Le monde 1 serait celui des corps et choses matérielles mettant en jeu des forces physiques. Le monde 2 serait celui des vécus humains conscients et inconscients. Le monde 3 serait celui des produits objectifs de l'esprit humain. Dans ce monde, le savoir naviguerait

173 G. Durand, *Introduction à la mythologie*, op. cit., p.222

174 J.J. Wunenburger, Des Mythologies de Claude Lévi-Strauss à la mythologie de Gilbert Durand, in Guenancia Pierre, Sylvestre Jean-Pierre, collectif, *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains*, Paris, PUF, 2012, p.127

175 M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p.249

176 Ibidem

177 M. Eliade, *Images et symboles*, op. cit., p.19

et ne serait pas à l'abri de tomber dans des peurs superstitieuses de l'ordre du magico-religieux. De fait, « toute science est au service de la cosmologie »¹⁷⁸. Ainsi il faut renoncer à l'idée d'une domination possible par les sages et ne s'en référer qu'à la conception socratique du savoir comme incessant questionnement. Dans la multitude des représentations possibles, va se poser la question de l'efficace relative propre à chaque interprétation.

5) *L'herméneutique*

Le symbolisme s'inscrit au carrefour des recherches ethnologiques, psychanalytiques et artistiques. Il revêt une réalité autonome qui correspondrait à une « anthropologie générale du sacré »¹⁷⁹ dont l'étude permettrait « de remonter à la source du religieux en général et par extension à la culture tout entière [...] mais aussi de se donner les moyens pour comprendre les métamorphoses les plus surprenantes de notre époque avec son chassé-croisé d'imaginaires et de rationalités, de démystification et de réenchantement du monde ».

Le sacré allie le surhumain vénérable à une souillure qui suscite l'effroi. On retrouve cette tension duelle entre pulsions destructrices et intuitions lumineuses, « sensation d'effroi panique et force d'attraction vers quelque chose de merveilleux »¹⁸⁰. Ici s'inscrit un rapport de l'homme au monde spécifiquement affectif.

Les conditions spatio-temporelles suscitées par le sentiment du sacré (caverne, tremblement de terre, sources, inondation, volcanisme, éclipse...) place l'homme au cœur d'une Nature insolite et force son esprit à affronter l'altérité. Ainsi « la Lune et le Soleil, les cycles végétatifs ou les quatre éléments constituent les axes des hiérophanies »¹⁸¹. Ces puissances seraient des causes occasionnelles qui provoqueraient la projection par l'homme d'attentes fondamentales. Jean-Jacques Wunenburger propose de considérer le sacré comme « une structure permanente de notre relation au monde et de notre constitution psychobiologique »¹⁸².

A ce niveau est pensée la rupture ontologique qui permet à l'homme de se déterminer par rapport à une altérité de base avec laquelle il établit une mise à distance et une recherche de contact. C'est l'intervalle culturel qui doit rester hors de l'objectivité scientifique et même de la contrainte cognitive. La médiation symbolique se décline donc entre le rituel qui permet à l'homme d'adapter sa vie à sa spiritualité et la religion où s'exacerbe la volonté de sentir l'invisible dans le visible. Dans cette dynamique, il s'agit d'échapper au monde unidimensionnel et de repousser les seuils du désir et

178 K. Popper, *A la recherche d'un monde meilleur*, Paris, Les Belles Lettres, 2011

179 J.-J. Wunenburger, *Le Sacré*, op. cit., p.5

180 J.-J. Wunenburger, *Le Sacré*, op. cit., p.12

181 J.-J. Wunenburger, *Le Sacré*, op. cit., p.17

182 J.-J. Wunenburger, *Le Sacré*, op. cit., p.19

de l'effroi par l'imaginaire.

L'herméneutique, en tant qu'art d'interpréter, est ce qui creuse des biais dans des textes apparemment clos. Ricœur pense que l'Écriture croît avec ceux qui la lisent. De même, le discours scientifique peut être pensé comme une interprétation du monde dans un « ici et maintenant donné ».

Au départ, l'herméneutique est liée aux règles syntaxiques mais dès lors que la dimension sacrée entre dans le texte, l'art d'interpréter développe une analyse sémantique verticale. Dans le *Hillel Hazaken* juif, Rabi Ishmaël propose treize principes et quatre degrés de sens du texte :

- le peshat, le sens évident, littéral
- le remez, sens allusif
- le drash, sens interprétatif proprement dit

- le sod, sens secret, mystique. La tradition chrétienne reprend ces quatre degrés du sens vers une intériorisation et un approfondissement spirituel par lequel le texte trouve son écho dans l'âme.

Dilthey, avec l'avènement des Sciences de l'homme, pense que l'histoire de l'herméneutique ne peut commencer qu'au XVI^{ème} siècle. Il faut prendre un texte par rapport à l'œuvre à laquelle il participe et considérer la compréhension comme un vécu de l'esprit. Ainsi Dilthey dégage l'herméneutique de ses aspects grammaticaux et techniques pour proposer trois expressions fondamentales du monde philosophique :

- le matérialisme, naturalisme ou positivisme
- l'idéalisme objectif
- l'idéalisme subjectif.

Heidegger, quant à lui, a dégagé l'herméneutique des questions techniques en traitant de la compréhension et de l'explicitation comme de véritables manières d'être du Dasein. Gadamer a prolongé ces réflexions en insistant sur la valeur du dialogue et sur la non-limitation de toute médiation interprétative. En ce sens, Gianni Vattimo a pu qualifier son herméneutique d'« éthique-esthétique »¹⁸³.

Lorsque Ricœur reprend la question herméneutique, il s'engage derrière Heidegger puis Husserl sur les manières d'être du Dasein mais, paradoxalement, l'appropriation implique la distanciation. Il s'agit de trouver, par la médiation du texte, un juste rapport au monde pour l'esprit. L'intentionnalité est ce qui témoigne du fait que la conscience n'est ni pure intériorité ni pure extériorité. Tandis qu'Eliade étudiait les patterns religieux dans une analyse structurale, Ricœur entre dans les textes par la question éthique. Chacun de ses livres est déterminé par un problème fragmentaire et pourtant il procède d'une reprise de la problématique de « l'homme capable ».

183 G. Vattimo, *Au-delà de l'interprétation*, Tübingen, Editions Mohr Siebeck, 1988, p.45

L'espace propre du langage place l'homme dans un retrait de fait par rapport à l'objet. La désignation est déjà refiguration. Le travail du texte par la phrase (figures de style dont, la suprême métaphore) achève de restructurer le monde et s'adresse à la curiosité de l'alter ego. La peinture, encore davantage, participe de cet élan expressif depuis qu'elle a cessé d'être figurative au XXème siècle. « C'est lorsqu'elle n'a plus de signifié qu'elle dispose de son entière puissance de régénération ou de recomposition de notre espace émotionnel, elle ouvre en nous une région où vont pouvoir figurer des sentiments absolument inédits »¹⁸⁴. En réintroduisant le souci de vivre au cœur de l'Art, Ricœur relie émotions, langage et éthique. Il explore notre être en tant qu'« affecté ». Il s'éloigne en cela d'une perspective purement structurale mais sans pour autant adhérer à l'idée d'un progrès quant au style artistique. A l'intérieur de chaque style, il y a des moments de perfection. C'est donc la singularité qui pose la rencontre entre Ethique et Esthétique en conjonction avec la communicabilité.

La problématique de « l'homme capable » place la tension au cœur des profondeurs de l'être. La création est le vécu de cette tension comme un renouvellement de l'effort pour exister. Si Mircea Eliade lance une phénoménologie des religions, Ricœur creuse cette phénoménologie en y ancrant la symbolique du Mal dans l'intentionnalité de base. Le tragique se pose comme limite ou plutôt comme « défi à la philosophie et à la théologie ». Ainsi la question herméneutique, l'interprétation, n'existe pas sans l'aveu d'une faute et l'espérance de son dépassement. Ce qui fait sens, ce qui donne à penser, c'est la notion de culpabilité, le manque qui se présente comme plainte. Figures de Job ou d'Edipe, le mal pose la question de l'interprétation dans la problématique de l'Affect et de la Liberté qui s'éloigne de toute théologie rationnelle tout autant que de la pure perception sensible.

C'est par le Mal et la dissidence qu'il introduit au cœur de l'humanité que l'herméneutique peut exister. Le mythe et la religion y sont les observables de la faille originaire. Le sujet ne se sent exister que dans une reprise sur soi, il est comme décentré entre le doute et la certitude. Ricœur distingue entre mal commis et mal souffert. Le premier a trait à une culpabilité de fait et au jugement de condamnation. Il est de l'ordre du passage à l'acte. Le second est subi. Il affecte. De là une multiplicité des causes et des expressions singulières (les lamentations).

Les mythes offrent un « chantier d'expérimentations »¹⁸⁵ dans lequel les ambiguïtés et les paradoxes sont explorés, maniés et résolubles par une proposition d'ordonnement. Mais, pour Ricœur, s'ils répondent à la question « pourquoi ? », ils n'abordent pas la question du « pourquoi moi ? ». C'est ici que *Le Livre de Job* prend sa place et pose le monothéisme comme un approfondissement de la question du Mal. Ici, la plainte est portée au rang de contestation. Elle est

184 P. Ricœur, *La Critique et la conviction*, Paris, Editions Esprit, 1995, p.260

185 P. Ricœur, *Le Mal*, Genève, Labor et Fides, 2004, p.28

liée à l'obscurité et au courant de l'eau qui s'épanche sans contrôle¹⁸⁶. Elle est aussi liée au poids du sable des mers¹⁸⁷ qui écrase et rend malade. Enfin, elle donne à entendre le rythme lancinant de la lamentation qui se fait monocorde et puis vaine « semblable à un grand vent »¹⁸⁸.

Ici les éléments marquent les métaphores du renversement. Ils ne sont plus sous le contrôle de la culture et de la civilisation ; ils ne sont plus sous l'homme comme témoins de sa puissance et de sa maîtrise technique mais ils deviennent des images-soeurs pour la plainte. L'homme s'abaisse et déborde. Il se livre et s'ouvre, moment du grand désarroi, de toute entrave à l'action mais aussi du changement de regard prélude à toute transformation. Entre la naissance et la mort, extrémités du non-dit, se trouvent ces lieux de l'aiguillon qui agacent la rationalité et le principe de causalité jusqu'à retrouver l'affect pur, la confusion.

Ricœur présente l'explication augustinienne comme un cloisonnement de la question du Mal dans la sphère de l'acte et de la volonté. Toute souffrance, aussi injuste ou excessive soit-elle, renvoie au péché originel, et donc, à un ordre supra-individuel. Ici, toute métaphysique doit être pensée comme un système d'optimisme dans lequel le bilan positif ne peut qu'être une hypothèse.

La pensée dialectique de Hegel offre d'après Ricœur une rupture nette en ce qu'elle sort du dilemme optimisme-pessimisme. Elle intègre en effet le tragique au logique puisqu' « il faut que quelque chose meurt pour que quelque chose de plus grand naisse »¹⁸⁹. En ce sens, la conviction des grands hommes d'action s'incarne dans leurs passions. Le subi est enveloppé dans l'agi et ce principe fait partie de « la ruse de l'histoire ».

Aujourd'hui, « la réussite du système fait son échec »¹⁹⁰; Plus il prospère, plus les victimes en sont marginalisées. Dans l'ordre de la pensée, le mal reste une aporie. Dans l'ordre de l'action, il se présente comme un défi et une lutte permanente. Mais, pour répondre à la question « pourquoi moi ? », seule la réponse émotionnelle semble opérationnelle. C'est ici que Ricœur se réfère à Freud et cite le travail de deuil comme modèle de « déliement » des attaches à un objet d'amour qui nous fait ressentir sa perte comme une perte de nous-mêmes. Il s'agit de retourner la théorie de la rétribution en contrant la tendance masochiste de la victime expiatoire. La souffrance mise à nu, délivrée de l'auto-accusation, permet paradoxalement de retrouver une certaine acceptation des hasards de vie. La sagesse se montre alors dans le renoncement au désir comme absolu.

Reste l'expression, le dire ou l'écriture de cette souffrance qui s'inscrit dans l'intersection même entre critique et conviction, entre agnosticisme et espérance vécue. Il ne s'agit plus que de parier sur le sens et la valeur du Soi. Se considérer *Soi-même comme un autre*, c'est se vivre avec

186 La Bible, op. cit., *Le Livre de Job*, 3, 25

187 La Bible, op. cit., *Le Livre de Job*, 6, 3

188 La Bible, op. cit., *Le Livre de Job*, 8, 3

189 P. Ricœur, *Le Mal*, op. cit., p.45

190 P. Ricœur, *Le Mal*, op. cit., p.50

recul et compassion tout à la fois. Reconnaître une présence de l'absolu dans l'histoire de l'humanité par les textes sacrés et la maîtrise du soupçon, c'est renvoyer à une vivacité qui fait le propre de la réflexion.

L'herméneutique est ainsi constituée à partir de cet entrecroisement entre « le monde du texte » et « le monde du lecteur ». Le *conflit des interprétations* se donne comme « philosophie des limites » dans laquelle la distanciation est un préalable méthodique à l'apprentissage d'un décriptage des signes. Si Ricœur interroge le texte biblique c'est parce que ses métaphores poétiques sont des paraboles. Sa texture permet une analyse de type structural en ce qu'il y a des moments de crise et une résolution symbolisés par des proclamations eschatologiques ou des formules proverbiales marquantes. De plus, le référent ultime est Dieu ou l'Inconditionné, on a donc d'emblée un langage qui se pose comme exprimé-limite. La structure est de l'ordre d'un dévoilement vertical qui se tisse au fur et à mesure des interprétations.

L'originalité de la Bible tiendrait dans le fait de séparer le créateur du cosmos, de désigner le devenir de la vie du Christ comme thématique de l'épreuve humaine. Il y a émergence d'un dire ultime, intrinsèque au texte, qui est réactivé par une implication de Soi du lecteur. Le discours et l'existence se font écho dans un réseau symbolique. Ici joue le travail de la conscience qui revient sur elle-même sans égocentrisme mais dans un rapport responsable au vécu humain.

Le sens est donc tissé par une communauté de foi mais toujours à l'épreuve d'une vérité existentielle. L'espérance est ainsi la notion clé choisie par Ricœur comme horizon de sens. Elle n'est pas « savoir absolu » mais cependant elle garantit une cohérence à la sagesse qui sert de guide à la raison pratique. L'homme n'est pas le centre du monde. En ce sens l'athéisme apparaît à Ricœur comme l'ultime « illusion anthropologique »¹⁹¹. Pour autant le texte dit « sacré » n'est pas clos parce que ses principes ne se veulent pas objectifs. Ils éclairent l'être-au-monde particulier de l'homme.

Ricœur se réfère au modèle du schématisme pour rendre compte de l'autostructuration du narratif. Ce narratif renvoyant lui-même à une tradition ou une histoire, l'acte de lecture se présente comme un retour à la vie du texte. Il y a mouvement, tension entre expressions-limites et expériences-limites qui posent l'interprétation comme une fête du sens. « La métaphore est (ainsi) au langage poétique ce que le modèle est au langage scientifique »¹⁹². Elle est l'éclat du sens, neuf et communicable, une redescription à valeur singulière. Le langage religieux est une spécificité du langage poétique. Selon Ricœur, il l'intensifie et le transgresse, notamment par les symboles de tension. Par exemple, les formules « le règne de Dieu est au milieu de vous » ou « que ton règne vienne » sous-tendent d'emblée la préoccupation existentielle. Les paraboles et proverbes sont des

191 P. Ricœur, *L'herméneutique biblique*, Paris, Éditions du Crf, 2005, p.124

192 P. Ricœur, *L'herméneutique biblique op. cit.*, p.197

formules chocs qui renvoient aux situations de crise (détresse ou plénitude) et aux paradoxes. Elles interrogent sur la possibilité de garder l'existence comme un tout cohérent au-delà du point de rupture. Avec cette irruption de l'inouï, l'engagement est total ou n'est pas.

Ainsi « celui qui cherche à gagner sa vie la perdra, mais celui qui perd sa vie la sauvera » est un paradoxe qui brise le sens commun. Il enseigne sans ironie car toute réorientation présuppose une désorientation intense. Il s'agit de faire saisir l'occasion comme de passer une épreuve tragique. Le redressement de l'affect passe alors par une ouverture maximale de l'imagination. Donner du sens à sa vie ne demande pas de preuves mais une seule acceptation symbolique.

C'est en ce sens aussi que la mémoire de la souffrance peut échapper à toute banalisation possible. Le récit de lamentation maintient l'unicité de l'horrible par rapport à une simplification ou une abstraction conséquentes aux explications. Il suspend aussi la régression mythique vers un réflexe de vengeance.

Paul Ricœur propose une herméneutique de la limite qu'il articule avec la Phénoménologie dans les concepts husserliens de noème et intentionnalité ainsi qu'avec la question ontologique à partir du *dasein* heideggerien. « Il ne saurait y avoir selon moi de philosophie concrète sans une tension continuellement renouvelée et proprement créatrice entre le Je et les profondeurs de l'être en quoi et par quoi nous sommes »¹⁹³ écrit-il.

Il s'agit de se réapproprier l'étude des symboles et des mythes à partir de la problématique anthropologique du mal. Ce qui structure la volonté humaine et le passage à la création artistique, c'est la possibilité de la faute. L'action est ainsi placée entre le sentiment de souffrance (auquel sera relié la culpabilité) et le fait de la mort ou finitude.

Dans sa *Philosophie de la volonté*, Ricœur proposait quatre mythes primordiaux :

- le drame de la Création
- la faute inévitable du héros tragique
- la chute de l'homme primitif
- le mythe de l'âme exilée¹⁹⁴

Les trois premiers partagent un même arrière-plan cosmologique et interrogent la condition finie de l'homme. Le quatrième est par contre en marge du drame cosmique ; il est propre à l'histoire des hommes. D'où l'importance ici de la figure représentative du roi. D'où également le nécessaire approfondissement du sentiment archaïque de peur. Ici, la sympathie honteuse que suscite le spectacle de l'infortune est transformée en crainte spécifique qui pose le problème de la liberté et prend donc une dimension éthique. Le regard change : il se dégage d'un vécu égocentré pour

193 P. Ricœur, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Editions du Cerf, 1991, introduction

194 P. Ricœur, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, op. cit., T.2, p.405

accéder à la « miséricorde » ; il n'accuse plus mais prend pitié.

L'archaïque, le nocturne et l'onirique sont les bases du sentiment tragique (homme pascalien perdu entre infiniment petit et infiniment grand). La prise en charge de ce sentiment par la pratique du rite ou l'écriture du mythe permettrait une voie de salut dans l'acceptation d'une part de nous-mêmes que nous ne reconnaissons pas (elle est symbolisée concrètement par le serpent dans le mythe adamique). C'est le fait même de symbolisation qui tient lieu d' « acquittement au procès cosmique »¹⁹⁵.

L'histoire de la chute a plus de sens qu'une histoire vraie, elle a une dimension mythique parce qu'elle est expérience vive de la souillure, du péché et de la culpabilité. La figure d'Adam peut servir de contraste à la figure du Christ mais elle reste mythique et non historique, elle articule en fait l'originaire à l'historique et ne saurait être prise de façon littérale. Elle symbolise « l'esprit de pénitence », ou « l'Homme tour à tour exilé puis recréé »¹⁹⁶. Le mal radical en l'homme est ici exprimé en un seul geste : le premier péché est absolu parce qu'il signe la perte de l'innocence.

Ricœur rapproche ces deux mouvements radicaux du mythe platonicien du *Politique* qui fait succéder deux périodes du Cosmos : mouvement à l'envers puis mouvement à l'endroit. L'accession à la sexualité et à la civilisation porterait ainsi cette double marque ambiguë de « destination au bien et penchant au mal ». La grandeur et la culpabilité sont liées à la base et c'est cette « anthropologie de l'ambiguïté qui procède du mythe »¹⁹⁷. L'homme connaît le péché par la loi.

« Par le mythe, l'anthropologie est invitée d'abord à rassembler tous les péchés du monde dans une sorte d'unité transhistorique, symbolisée par le premier homme, puis à frapper de contingence ce mal radical, enfin à maintenir en surimpression la bonté de l'homme créé et la méchanceté de l'homme historique »¹⁹⁸. Ici Ricœur se réfère aux intuitions de Rousseau et de Kant. C'est par rapport à l'infinité du désir que la finitude devient insupportable. La question qui pointe derrière la tension mythique est uniquement celle d'une orientation possible de la liberté humaine expérimentée comme infinie dans la faute.

La limitation éthique qui affirme la responsabilité permettrait seule de sortir de cette ambiguïté chaotique selon Ricœur. D'où, une philosophie du Soi rendant l'homme « capable » derrière l'épreuve de « culpabilisation ». Reste que cette épreuve est essentielle. Elle est de l'ordre affectif du besoin comme principe en nous de toute obscurité. Cette épreuve du besoin correspond aux questions : « qu'est-ce que je voudrais ? Où cela va-t-il ? Quel est l'objet ? »¹⁹⁹. Ricœur explique que je peux monnayer sans fin en représentations l'appel du besoin. Il est émotif et voie du faillible.

195 P. Ricœur, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, op. cit., p. 445

196 P. Ricœur, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, op. cit., p.455

197 P. Ricœur, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, op. cit., p.461

198 P. Ricœur, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, op. cit., p.466

199 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, Paris, Éditions Points, 2009, T.1, p.474

Il creuse la disproportion entre sensibilité et entendement.

« Les passions qui me font prisonnier d'un rôle sont toujours prêtes à rendre destructrices l'objectivation qui devrait seule médiatiser mon destin »²⁰⁰. Ici la voie de sortie éthique rejoint l'intention psychanalytique en ce que celle-ci aussi part d'une reconnaissance première du vécu affectif mais la cure « loin qu'elle soit une négation de conscience, est au contraire un moyen d'étendre le champ de conscience d'une volonté possible par dissolution des contractures affectives. Elle guérit par une victoire de la mémoire sur l'inconscient ». Le facteur décisif de la cure selon Ricœur est la réintégration du souvenir traumatique (reconnu en tant que tel) dans le champ de conscience.

La sincérité est entendue comme « purification symbolique ». On retrouve ici la notion aristotélicienne de catharsis. Dans cette lignée, la confession et l'aveu permettent aussi de constituer une réalité de ma situation. La peine devient l'instrument de la prise de conscience. Elle oscille à partir de la voie du désespoir kierkegardien (volonté de s'enfermer dans le cercle de l'interdit et du désir, désespoir d'être sauvé impliquant narcissisme, auto-accusation et masochisme) jusqu'à la voie de la rémission, la réconciliation par le pardon et le renouvellement.

Le mythe n'est pas l'allégorie en ce qu'il ne véhicule pas de message. Sa seule vérité est dans la complexité des codes qu'il met en œuvre et dans l'écho, le retentissement sur l'affectivité obscure première qu'il illustre. Il dit cette tension chère à Ricœur entre vulnérabilité et autonomie qui caractérise toute vie. Comme dans le mouvement structuraliste, le symbole articule la nature et la culture. Cependant, plus profondément que chez Lévi-Strauss, Ricœur pose l'importance d'une chronologie dans la structuration. Il ne s'agit plus tant de classer les phénomènes dans un monde que de les raconter de l'intérieur. Prendre ainsi en compte le temps dans lequel nous inscrivons notre rapport au monde oblige à poser les sentiments de « désespoir et d'espérance »²⁰¹ comme des horizons éthiques faisant partie intégrante de notre rapport à ce monde. L'homme peut donc trouver une place pour se sentir responsable dans le monde malgré le mal, ou plutôt parce que la conscience du mal et de la finitude donne à son agir une portée radicale.

Il est intéressant de relever qu'un historien comme Israël Finkelstein a tant insisté sur l'autre versant de différence entre la réalité historique et la métaphore véhiculée par la Bible. D'après lui, les textes sacrés racontent un événement qui se serait déroulé à une époque ancienne mais en le situant dans un contexte géographique et parfois même une réalité politique contemporains. Ainsi

200 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, op. cit., p.474

201 J.P.Pierron, Naïveté symbolique, compréhension structurale et intelligence herméneutique. Paul Ricœur et Claude Lévi-Strauss in Guenancia Pierre, Sylvestre Jean-Pierre, collectif, *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains*, Paris, PUF, 2012, p.115

l'Exode est une métaphore.

Redécouvrir les textes sacrés c'est, d'après Jean-Yves Leloup, être honnête avec les origines de notre civilisation (intérêt historique) mais c'est aussi nous rappeler l'importance de la psyché qui opère aux confluent de l'esprit et de l'imagination. Il reprend l'idée de Castoriadis selon laquelle, par la reconnaissance des racines imaginaires, les hommes peuvent changer. La politique serait la mise en question des institutions ; la philosophie serait la mise en question des représentations et la poésie, la mise en question du réel perçu seulement par la perception ou la raison à l'exclusion de tout affect ou intuition. Ainsi Leloup défend-il l'importance de l'herméneutique en insistant sur le fait qu'il n'y a d'histoire humaine que lorsqu'un imaginaire est là pour raconter le monde.

En analysant les Evangiles apocryphes de Philippe, Thomas et Marie, il instille une méditation sur des aspects oubliés du christianisme qui relance son horizon de spiritualité et participe d'une herméneutique vivante. Leloup rattache ces textes à leur contexte, c'est-à-dire à la tradition hébraïque et tient compte des commentaires gnostiques étudiés par Jacques Ménéard. Mais ce qui intéresse notre sujet, c'est la thématique qu'il choisit de mettre en valeur, à savoir, le statut d'un « corps spirituel ».

Il interroge ainsi la relation du Christ avec Myriam de Magdala qui pose à terme la question de l'ambiguïté de la sexualité : est-elle péché ou lieu d'épiphanie du divin ? Il interroge aussi le statut de la « vie éternelle » en tant que dimension habitant notre vie mortelle et « à laquelle il s'agit de s'éveiller comme le Christ avant de mourir »²⁰². Le corps spirituel intègre les dimensions du *pneuma*, de la générosité et de la non-dualité qui mettent en relief la capacité de discernement au détriment de tout fanatisme. Sans conscience et sans confiance, il n'y a rien de sacré et ne reste que l'accomplissement biologique de l'homme. Ici est posée la différence entre naissance et conception. L'accent est mis sur la relation.

On retrouve le thème de l'androgynie comme accès à l'Altérité. « L'Amour est recherche d'un entier vers un autre entier ; il ne naît pas du manque mais d'un débordement vers l'autre »²⁰³. Ici prennent place la thématique du Souffle qui unit et du baiser. *Nashak* en hébreu signifie « respirer ensemble ». Le mot est employé dans *le Cantique des cantiques* et lorsque Dieu recueille le dernier expir de Moïse. Ainsi les dimensions de l'intimité permettent de penser un espace-temps (le monde) en tant qu'Espace-Temple (présence de *celui qui est l'être qu'il est*).

Dans sa préface à *l'Evangile selon Thomas* Leloup expose la même tension entre l'absurde et la grâce. « La réalité relative c'est que nous sommes mâle ou femelle. La réalité plénière, c'est que nous sommes les deux »²⁰⁴. La thématique du passage est mise en avant. Il s'agit d'intégrer nos

202 *L'Evangile de Philippe*, in J.Y. Leloup, *Evangiles apocryphes*, Paris, Albin Michel, 2000, introduction, p.35

203 J.Y. Leloup, *Evangiles apocryphes, op. cit.*, p.45

204 J.Y. Leloup, *Evangiles apocryphes, op. cit.*, p.10

polarités masculine et féminine vers un homme total qui aime non pas à partir de ses manques mais à partir de ses plénitudes. La connaissance acquise par les rencontres et les livres reste relative par rapport à une connaissance d'un Vivant intérieur en soi. Le passage est aussi cette transparence par rapport à soi.

Ici la métaphore des éléments joue à plein ; « J'ai semé du **Feu** dans le monde / et voici que je le préserve / jusqu'à ce qu'il s'embrase ». Prendre le bon dans ce qui est extérieur à soi, affronter ses propres monstres et penser que la souillure n'est pas ce qui entre en soi mais ce qui en sort. Remise en cause de la dualité culpabilisante : « Si la chair est venue à l'existence à cause de l'esprit, / c'est une merveille, / mais si l'esprit est venu à l'existence à cause du corps, / c'est une merveille de merveille ». Ici le serpent est reconnu comme « l'attentif », c'est qu'il faut se méfier de soi. « Ce qui s'exprime, c'est ce qui déborde du cœur ». Il est bon de connaître l'épreuve car elle ouvre au Sens de la vie. Se connaître c'est se découvrir flamme.

Jésus paraît ainsi comme « l'herméneute de l'Amour et de la Vie » non seulement en paroles mais en actes véritables. « Il a fait de l'exégèse avec sa chair et son sang, avec son rire et ses larmes »²⁰⁵. Le temps de l'être consiste à s'asseoir devant Dieu sans avoir peur ni du trouble ni de l'émerveillement. Il s'agit de tenir ensemble le dedans et le dehors, de ne pas faire ce que l'on n'aime pas. Ainsi l'éthique découle naturellement d'une connaissance de soi.

« Celui qui est solide au-dedans, qui a une colonne vertébrale n'a pas besoin de jouer au dur ; au contraire il peut se montrer tendre, vulnérable et accueillir sans crainte l'information créatrice. Il devient une bonne **terre** ». Terre opposée à pierre. Présence qui englobe essence et existence. Le thérapeute est donc intérieur dans un juste discernement qui n'est ni fusion ni séparation. Ainsi « ce que nous supportons le moins chez les autres ce sont nos propres défauts »²⁰⁶.

« L'**eau**, même la plus pure ne tarde pas à croupir si elle est coupée de sa source »²⁰⁷. La source c'est une unité d'origine qui permet l'amour et transmet la sérénité. Au-delà du rire et des larmes, c'est la grandeur et la beauté d'un sourire. L'eau est passante, elle coule et ne se retournera pas en arrière. Chaque instant est en fait passage vers le présent. L'union de l'homme avec Dieu est ce lien entre Immanence et Transcendance qui est la possibilité pour l'homme de ne jamais resté enfermé en lui-même. Là où l'ego diminue, le Soi grandit.

L'art de l'herméneute c'est de faire passer d'un plan de conscience à un autre. Ainsi, l'exégèse chrétienne distinguent :

- le niveau d'interprétation charnel, historique
- le niveau d'interprétation psychique, éthique

205 J.Y. Leloup, *Évangiles apocryphes, op. cit.*, p.53

206 J.Y. Leloup, *Évangiles apocryphes, op. cit.*, p.103

207 J.Y. Leloup, *Évangiles apocryphes, op. cit.*, p.127

- le niveau d'interprétation spirituel, ontologique.

Ce dernier correspond à la loi de la liberté qui préserve l'homme de ce qu'il y a de mauvais et destructeur en lui et dans le monde. Ici, l'ordre du vécu est primordial. Les paroles répétées sans être vécues sont mortes. Cela dit, la connaissance de soi n'est ni une autoanalyse ni un narcissisme. Il s'agit d'une observation sans jugement de ses propres réactions et émotions. Observation qui désaliène peu à peu puisque souffrance et persécution y sont considérées comme des éveils au détachement et à l'Amour de nos ennemis. Observation comme travail intérieur de la liberté. Ici prend place l'image du puits. Il s'agit de boire l'eau de son propre puits, creuser à la mesure de sa propre soif, plus grande chaque jour.

Selon Leloup, l'Evangile de Thomas rejoint celle de Paul par le thème de la liaison Soi-Cosmos. Le logion 77 dans lequel Jésus dit : « Je suis le Tout » a été oublié en Occident par crainte du panthéisme, et pourtant, on y retrouve l'intuition fondamentale d'une continuité créatrice entre les différents degrés d'existence du cosmos ainsi que la notion de Présence qui soutend une interdépendance entre corps et esprit par le biais de l'âme qui les enveloppe. On retrouve la notion d'Individuation de Jung où l'accomplissement du moi a laissé place au Soi spirituel.

Le logion 82 donne : « Si le feu nous brûle, c'est que nous ne sommes pas encore le feu ». Il n'y a qu'un remède contre une telle brûlure, c'est celui qui consiste à l'avoir intégrée intérieurement. La flamme qui grandit à partir du Soi est une libération qui mène à la douceur et à l'humilité.

L'exégèse des grandes religions monothéistes permet de reconnaître une présence constante de cette thématique du rapport Soi-Éléments. Henry Corbin dans son *Histoire de la philosophie islamique* met en relief un rapport originaire entre cosmogonie et sotériologie qui se présentent précisément comme deux aspects du processus de réhabilitation de « l'Adam céleste ». La gnose ismaélienne présente ainsi une hiérarchie ésotérique de structure fixe : Une « hiérarchie céleste, une hiérarchie terrestre symbolisant l'une avec l'autre. L'ensemble de chacune forme dix grades s'articulant en une triade (degrés supérieurs) et en une heptade. 1) Il y a sur terre le *nâtiq*, c'est-à-dire le prophète énonciateur d'une *sharîat*, Loi divine communiquée par l'Ange (...) Le *nâtiq* est l'homologue terrestre de la première intelligence 2) Il y a le *Wasî*, l'Imâm héritier spirituel direct du prophète, celui qui est le fondement de l'Imamât et premier Imâm d'une période. Comme dépositaire du secret de la révélation prophétique, sa fonction propre est le *ta'wil*, l'exégèse ésotérique qui reconduit l'exotérique au sens caché, à son archétype. Il est l'homologue de la deuxième Intelligence, premier Emané, Ame universelle 3) Il y a l'Imâm successeur du *Asâs*, perpétuant au cours du cycle l'équilibre de l'ésotérique et de l'exotérique, dont la connexion est indispensable. Il

est l'homologue de la Troisième Intelligence (Adam spirituel) »²⁰⁸.

Sans approfondir en détails les textes, on peut dire que le hiérococosmos dans l'espace à son correspondant dans une hiérohistoire. La problématique est toujours le statut du corps. Pour Corbin, la gnose ismaélienne suggère que le corps de l'Imâm résulte d'une alchimie cosmique par lequel il devient subtil : « **Eau** et fruits sont consommés par l'Imâm du moment et par son épouse et la rosée céleste devient le germe du corps subtil »²⁰⁹. Il est Homme Parfait et représente la seule connaissance possible que l'homme puisse avoir de Dieu. Une telle expérience mystique a permis l'adage d'al-Hallaj : « ego sum Deus ».

Corbin expose le soufisme comme une critique d'un rationalisme limitatif. C'est une mystique à la fois spéculative et affective dans laquelle connaître les propriétés du **feu** s'accompagne d'une certitude profonde d'être soi-même le feu. De cette racine tant métaphysique qu'anthropologique, Henry Corbin a présenté les descendances sunnites et shî'ites et expliqué son importance dans les philosophies des grands penseurs orientaux tels que Sohrawardî, Ibn'Arabî, Semnânî jusqu'à Mollâ sadrâ Shîrâzî (1571-1641) qui apparaît comme le philosophe des métamorphoses et chez qui on retrouve le triple mode d'existence de l'être : sensible, imaginal, intelligible. Corbin retrouve aussi la réponse shaykhie de Sarkar Agha qu'il a rencontré en 1969 et qui reste fidèle à la notion de « corps charnel » soutenant « une kyrielle d'Intermédiaires à la fois immortels et à la fois ayant la forme de l'expression comme la figure charnelle »²¹⁰. Dans de telles spiritualités la figure de l'Ange est dépositaire de l'Être et l'on retrouve sous-jacente une théophanie « où le spirituel prend corps et où le corps devient spirituel »²¹¹.

L'Imagination comme puissance créatrice magique est convoquée, comme elle peut l'être chez Paracelse ou Boehme, comme monde de la sensibilité suprasensible. Un tel monde est épiphanique en ce qu'il fait passer incessamment de l'occulte au manifeste. Les thématiques du voile et de la nuée donnent leur épaisseur au symbole et l'on retrouve la notion de Présence comme champ partagé entre l'humain et le divin dans la figure des gnostiques.

Henry Corbin donne cinq *Hadarât* ou présences de l'Ipséité divine :

- théophanie de l'Essence (Absolu Mystère)
- monde angélique des Esprits (individuations)
- monde angélique des âmes (individuations)
- monde des Idées-Images (Formes-types)
- monde visible sensible (corps denses)

208 H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1964, p.135

209 H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, op. cit., p.146

210 H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, Entrelacs, 2006, préface de Gilbert Durand, p.9

211 H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, op. cit., p.26

De même, l'état de simple croyant à celui de mystique s'effectue par une capacité croissante à se rendre présente la vision par imagination :

- au départ se trouve la vision mentale par typification
- on s'élève ensuite à la vision en songe
- celle-ci est vérifiée dans l'état de *walâya*
- est atteinte la vision imaginative testimoniale
- enfin cette dernière devient vision du cœur ou de l'œil intérieur où le contemplant devient le contemplé (la vision que Dieu a du mystique est celle que celui-ci a de Dieu comme « deux miroirs se faisant face »²¹²).

L'Image est extrêmement valorisée en tant que « medium » de la connaissance de soi. Et c'est en ce sens que Corbin emploie l'expression de « kathénothéisme mystique »²¹³. La capacité visionnaire est une adhésion à la conspiration du physique et du spirituel comme pouvoir de donner une aura immatériel, un « corps subtil » à toute manifestation concrète.

L'Être mystérieux est évoqué en termes de « Parlant-Silencieux, celui qui n'est ni vivant ni mort, le composé-simple, l'enveloppé-enveloppant »²¹⁴. Homologation de l'infini dans le fini qui donne l'Intermédiaire comme ambivalence fondamentale et lieu paradoxal d'ouverture par un certain consentement au Néant. Ainsi « celui qui voit » est-il qualifié de **tison** au contraire de « celui qui se conforme » qui n'est qu'**encre**. L'esprit du prophète est « un **flambeau** qui illumine » entre *ghachia* (Feu de l'Enfer) et *afiya* (Flamme-quiétude). On retrouve une même utilisation ambivalente de l'**eau** qui est symbole de vie et de bonté lorsqu'elle est vive ou symbole maléfique lorsqu'elle stagne.

L'investissement de la notion de représentation dans son statut médiateur est aussi révélateur dans les religions autres que monothéistes. La tradition hindouiste donne par exemple la transe comme un composé d'ascèse et d'extase qui intègre le sentiment de la négation du monde. Le *Brahman* (âme universelle, dont la racine « brh » signifie être fort) fait référence à Bramâ qui serait apparu à Bouddha pour le persuader de ne pas garder pour lui la connaissance du salut. Ce qui est spirituel appartient à l'âme universelle et mérite d'être partagé. Les phénomènes tels que le rêve ou le sommeil sont des manifestations de la liberté de l'âme à l'égard du corps et intègrent des expériences de mort passagère.

La notion de *sâmkhya* (nombre, compte) a rendu possible l'apparition du bouddhisme et du jaïnisme d'après Albert Schweitzer²¹⁵. Elle renvoie à la croyance que, de toute éternité, il existe des

212 H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, op. cit., p.282

213 H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, op. cit., p.246

214 H. Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, op. cit., p.289

215 Voir A. Schweitzer, *Les Grands penseurs de l'Inde*, Paris, Payot, 2004

éléments immatériels et d'autres matériels. Il n'y a pas d'identité permanente du moi et, c'est dans ce constat même, que peuvent s'installer sérénité et plénitude. Le terme *Dalai-Lama* signifie lama pareil à l'**Océan**.

Le bouddhisme est une critique de l'hindouisme en ce qu'il se présente comme une mise en avant de l'attention au détriment de la volonté. L'expérience humaine y est considérée dans son entièreté et sa singularité sans évitement de la réalité par la croyance en divers dieux ou en plusieurs voies de Salut. S'il enseigne les cinq préceptes : s'efforcer de ne pas détruire la vie, de ne pas voler, de ne pas mentir, de ne pas adopter de mauvais comportement sexuel et de ne pas absorber de substances susceptibles d'altérer l'état de conscience – c'est dans le sens d'une morale kantienne du Respect de l'existence humaine. Son enseignement principal est basé sur la méditation non pas comme source de béatitude mais au contraire comme attention, reconnaissance de la réalité de la souffrance, reconnaissance du fait qu'elle a une cause et reconnaissance de sa possible suppression. Il ne s'agit pas de viser une transcendance de soi mais de vivre au contraire dans une présence à l'ici et maintenant qui contribue à un ajustement de soi au monde.

C'est en ce sens que Nina Coltart a mis en lumière les points communs entre bouddhisme et psychanalyse. D'après l'auteur, ces deux voies ont foi en « la valeur ultime et présente de la pratique quotidienne – longue, lente et souvent frustrante »²¹⁶ d'une meilleure connaissance de soi. L'ajustement psychologique n'est donc pas une libération en tant que telle. Il vise à une pensée plus juste donc, débarrassée de la peur, de l'angoisse et des illusions. Il se présente comme une lente éducation des émotions.

Cela rejoint les propos de Nyanaponika Thera : « l'enseignement court et simple, mais répété, de la nature des sensations venant de naître aura une influence plus grande sur la vie émotive qu'une contre-pression émotive ou rationnelle au moyen de l'éloge, de la dépréciation, de la condamnation ou de la persuasion ». L'écoute conçue comme ouverture sans jugement et le cadre de l'attention flottante proposent de transformer notre existence et de nous libérer de la confusion qui l'entrave. Il s'agit de travailler avec soi-même de façon très ordinaire, essentiellement et simplement.

Ici, on peut cependant distinguer entre une psychothérapie dont le but est de fonder l'identité sur un moi stable et fort du bouddhisme qui perçoit l'inexistence du moi *an-atta* comme existence d'un *atta* ou *atman*²¹⁷ extraordinaire ou transcendant. La “voie du milieu” indique qu'un phénomène ne possède pas d'existence autonome sans être pour autant inexistant. Tout est donc interconnecté. L'espace devient ainsi conçu comme indivisible. Une telle conception rejoint l'expérience du pendule de Foucault qui “ ajuste son comportement non pas en fonction de son environnement local

216 N. Coltart, *Bouddhisme et psychanalyse*, Paris, Payot, 2005, p.11

217 Le manque d'atman ou manque de la force vitale est la vacuité à accepter

mais en fonction des galaxies les plus éloignées²¹⁸.

Il existe en fait une série d'idées interconnectées qui concentrent la pensée juste, la compréhension juste, la parole juste, l'action juste, les moyens d'existence justes, l'effort juste, l'attention juste et la concentration juste. Cette série d'idées est ancrée dans le paradoxe positif d'une reconnaissance de l'insignifiance qui réside au cœur de toute vie. Cela rejoint la théorie de Winnicott sur le vrai et le faux *self*. Le premier n'apparaît qu'au terme d'une déconstruction de toutes les illusions entretenues par l'esprit humain. Karen Horney considère que l'image de soi idéale apparaît dans une réaction de défense contre l'angoisse et l'insécurité et qu'elle constitue le noyau de la névrose. Il s'agit de se détacher de cette phase narcissique exagérée (le « moi » n'est qu'une simple reconstruction de divers éléments) sans perdre le sens de son « je » particulier vulnérable et capable. « L'important est de développer une vue claire permettant de saisir la confusion comme telle »²¹⁹. L'éprouvé devient une entité séparée de tout ce qui est. On retrouve, comme par rapport à l'analyse de l'espace, une interconnexion génétique de base entre les êtres. Par exemple, nous partageons 99,5 % de nos gènes avec les chimpanzés. Prendre conscience de notre filiation à une seule cellule primitive participe à un relâchement des forces narcissiques.

Cet état d'ouverture est suffisamment détaché de l'agir pour laisser être réciproquement les choses telles qu'elles sont. Il devient moins important de se concentrer sur le contenu de l'esprit que sur la façon dont il se meut. Le yogi tibétain va nu-pied parcourir le monde sans se fixer nulle part. Cette image est à la fois acceptation de la vacuité et sérénité : « Tu es le Soleil, tu es la Lune, tu es le Vent, / Tu es le **Feu** / Tu es les **Eaux**, tu es le **Ciel**, tu es la **Terre**, / Tu es l'âme du monde... / Les mots des sages voilent / Ta nature / Ici bas nous ignorons Ce que tu es, / Mais nous savons / Que tu es cela »²²⁰. Le vécu phénoménologique se dénude des sentiments du moi pour ne laisser place qu'à une profondeur insondable et à une pensée en acte. Ici, les éléments forment l'image du mouvement et d'une énergie naturelle de base.

Le bouddhisme propose donc de détacher l'esprit des notions de sujet et d'objet. Il s'agit de ne pas surimposer aux phénomènes des projections mentales. En ce sens, les images élémentaires participent d'une méditation sur la vacuité et l'Eveil de la conscience. On trouve chez Longchen Rabjan (1308-1363) : Tels des reflets du **lac** limpide / Les multiples phénomènes se manifestent / Tout en étant vides d'existence propre. (...) Tel un **ciel** clair sans nuages, le roi / Qu'est l'esprit a pour nature la dimension absolue (...) Tels les **nuages** qui s'évaporent dans l'espace, les multiples pensées / Se libèrent spontanément dans le corps absolu²²¹. L'eau, l'air et puis leur alliance sont

218 T. Xuan Thuan, *Le Cosmos et le lotus*, Paris, Albin Michel, 2011

219 N. Coltart, *Bouddhisme et psychanalyse*, op. cit., p.74

220 M.-J. Lamothe cite Milarépa en conclusion de l'édition de ses œuvres complètes. Fayard, Paris, 2006

221 M. Ricard, *Chemins spirituels*, Paris, Nil éditions, 2010, p.233

trois métaphores présentées progressivement vers la voie de libération spirituelle.

Un élément peut aussi être présenté dans l'unité de sa matière et dans ses changements formels. Par exemple, l'eau au repos s'opposera à la pluie : “De même qu'à l'intérieur de la terre / Demeure de **l'eau parfaitement pure** / Au sein même des émotions négatives / Se trouve la sagesse depuis toujours présente” tandis que “les trois tendances habituelles karmas, émotions et souffrances tombent comme **pluie** dans la perception fausse de la dualité”²²². Le bouddhisme relie ainsi la Vue à la Méditation et à l'Action. L'énergie spirituelle engagée est une rencontre éprouvante.

On peut faire un parallèle avec la démarche même de la philosophie. Comme l'exprime Jankélévitch « la philosophie consiste à penser tout ce qui dans une question est pensable, et ceci à fond, quoiqu'il en coûte (...) Comme ce que je cherche existe à peine, comme l'essentiel est un presque-rien, un je-ne-sais-quoi, une chose légère entre toutes les choses légères, cette investigation forcenée tend surtout à faire la preuve de l'impalpable »²²³.

Toute violence ici ressentie, confondue et dépassée ouvre sur une forteresse intérieure qui fait l'épaisseur du vécu comme le silence. « Je ne connais pas mieux la mort à la fin de la recherche qu'au début »²²⁴ car le mystère est immanent. Jankélévitch cite aussi Angélu Silésius : « Ce que je suis, je ne le sais pas encore ; ce que je sais je ne le suis plus ». Le bouddhisme qui propose de voir dans la conscience un flux dynamique d'expériences cherche à garder l'esprit libre. Au contraire, la réflexion philosophique se doit de relancer le processus de questionnement. Nos représentations renvoient à différents filtres interprétatifs propres à chaque univers de croyance en fonction d'une certaine stratégie dont il faut avoir conscience.

On pourrait conclure sur une ambiguïté inhérente à l'existence humaine et liée au regard : « Il ne nous suffit pas d'être (...) Il faut que l'existant se regarde en train d'exister, et ensuite regarde ce regard, et ainsi à l'infini ; il veut réunir en soi les deux rôles séparés de l'acteur et du spectateur ; il s'agit pour la conscience de se sentir simultanément je et tu, avoir et être, possédante et possédée »²²⁵. Cette ambiguïté renvoie à un ternissement irrévocable de l'innocence qui s'accompagne d'une blessure inguérissable : c'est la conscience de la séparation, l'impossibilité d'une fabulation de fait.

Selon Wittgenstein, « les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde »²²⁶. Les mots sont utilisés comme des outils à l'intérieur d'activités humaines spécifiques et complexes. En axant sa réflexion sur l'autonomie des jeux de langage, Wittgenstein pointe aussi les

222 Shochen Gyaltap (1871-1926) cité dans M. Ricard, *Chemins spirituels*, op.cit., p.235

223 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p.18

224 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, op. cit., p.27

225 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, op. cit., p.75

226 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophique*, Paris, Gllimard, 1921, proposition 5.6

dimensions non-linguistiques du langage. L'Art par exemple contient plus que ce que le sujet y dépose. Créateur ou spectateur, l'expérience de l'Art modifie profondément celui qui l'éprouve.

Derrida évoque la limite comme une dissolution de l'image de soi. Le « labyrinthe des reflets multiples » rend compte du flux émotionnel qu'on ne fixe pas. D'où, le passage au poétique expliqué comme un congé du langage, un temps hors champ où les mots sont utilisés précisément pour ouvrir les sentiments sur la question de leur sens. Derrière le contenu dit ou écrit, le style permet de fonder un point de vue totalement neuf qui décale le sujet de ses propres conflits et lui permet de réapprofondir sa propre subjectivité dans celle d'un autre. La déconstruction met en avant la part d'arbitraire irréductible à toute expérience créative. Elle tient de la rencontre avec l'altérité comme de la recherche des bords et des marges. Searle a critiqué la déconstruction en approuvant Derrida qui rejette tout fondement métaphysique au langage et à la connaissance mais qui ne voit pas que cela n'enlève rien à leurs pratiques. Nous sommes d'emblée biologiquement, psychologiquement et socialement déterminés. Si les diverses représentations du monde se fondent aussi bien dans les contextes historique que spirituel, on peut se demander quel impact elles peuvent avoir sur les questions éthiques. Il s'agit bien de naviguer par petites touches au sein d'une vaste incertitude.

6) Une régulation de la violence

La réalité fondamentale de la souffrance du vivant nous pousse à rechercher activement des solutions. Entre les deux grands lieux occidentaux du soin psychique, à savoir, la religion et la consultation médicale, s'intercale tout l'espace des représentations qui visent santé et salut. Le monde moderne, ayant renoncé à de nombreuses formes d'expression idéologique, a transféré le besoin de sacré sur diverses formes de l'imaginaire symbolique. Le développement des techniques et des sciences aurait pu rendre inutile le recours au sacré mais au prix d'une réduction de la profondeur humaine et de la complexité sociale. La montée de la civilisation industrielle impose des contraintes de plus en plus fortes aux hommes et uniformise les cadres de vie sous des valeurs de possession matérielle. L'homme est soumis à une pression individualiste qui favorise les conflits intrasociaux.

Dans ce contexte, il n'est plus efficace d'opposer sciences de la nature et sciences de la culture. Philippe Descola dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France* propose le terme d'« universalisme relatif » au sens où ce dernier adjectif renvoie à la notion de relation. Il s'agit désormais de partir des variations entre « continuité et discontinuité, identité et différence, analogie et contraste que les hommes établissent entre les existants ». Il n'y a pas une Nature absolue et des cultures contingentes. Descola se réfère à Mauss qui écrivait : « L'homme s'identifie aux choses et

identifie les choses à lui-même en ayant à la fois le sens des différences et des ressemblances qu'il établit »²²⁷

Kant avait fondé la notion de devoir sur l'Anthropologie. L'Autonomie serait dans la loi en tant qu'elle détermine le Bien et non l'inverse. Il n'y aurait pas de fondement en Idéal. La morale kantienne est ontologique et nous a appris à subordonner l'intérêt spéculatif à l'action morale. Avec sa pensée de l'Histoire, Hegel a notamment proposé une nette rupture entre l'Ethique et la Politique. Il a objectivé les conditions d'existence du sujet par rapport à ce fond archaïque mythique qu'on retrouve à l'œuvre dans le comportement des hommes et des sociétés. La dialectique du désir a mis en avant la marche passionnelle de l'Histoire.

Les analyses de René Girard partent, quant à elles, du constat de l'autonomie du désir comme d'une illusion romantique. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, texte de 1961, il décortique les mécanismes du désir dans leurs implications intersubjectives. Le désir serait par essence triangulaire, c'est dire que « dès que l'influence du médiateur se fait sentir, le sens du réel est perdu, le jugement est paralysé »²²⁸. L'existence du troisième terme déchirant la diade fusionnelle exacerbe l'imagination et cache un souci morbide de l'autre. Emma Bovary ne désirerait qu'à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie. Julien Sorel imite Napoléon et, au-delà de cette imitation, est tapi un élément de fascination puisqu'il est aussi vécu comme un rival.

Le médiateur est donc à la fois modèle et obstacle. L'impression authentique se donne d'emblée dans l'ambivalence. Parfois, comme chez Dostoïevski, les sentiments sont si poussés à la contradiction que les héros ne sont plus capables de les maîtriser. Ainsi *L'éternel mari* présente une déviation érotique vers le rival fascinant. C'est plus généralement la logique poussée à bout du séducteur qui est ici présentée. Il s'agit de pousser la femme aimée vers le médiateur pour la lui faire désirer et pour triompher ensuite de ce rival.

L'amour-propre est engagé. Ce n'est pas tant l'objet qui est désiré que l'angoisse qui prédomine de le voir possédé par un autre. L'autre est donc investi de prestige arbitraire afin que le personnage puisse s'éprouver lui-même. Hypocrisie, vanité stendhalienne ou snobisme proustien... tout est théâtral dans le désir sauf « la faim immense de sacré (...). Le bovarysme (serait simplement) une déviation du besoin de transcendance »²²⁹. Quant à l'être de passion stendhalien, il serait une « flèche indicatrice dans un monde renversé »²³⁰, il se présenterait comme l'exception par rapport à la norme vaniteuse.

227 M. Mauss, *œuvres*, 2, Editions de Minuit, Paris, 1974, p.130

228 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, œuvres complètes, Paris, Grasset, 2007, p.38

229 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., 84

230 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p.149

On retrouve la dialectique hegelienne du maître et de l'esclave à ceci près qu'elle est démultipliée par l'ambivalence amoureuse. D'après Proust, le monde entier n'est qu'un reflet de ce qui se passe en amour. La transcendance est dérivée dans l'humain et se présente à la fois comme un fardeau et comme une contagion possible. Lieu primordial de tous les débordements affectifs, l'orgueil souterrain finit par être confronté à sa limite désespérante. Ne reste alors qu'une mémoire affective comme trace extatique qui permet de transfigurer, non plus l'objet comme au temps de l'exacerbation du désir, mais ce désespoir même.

L'aliénation au rival se présente comme un appel à l'Autre et marque le désir transcendantal d'un certain sceau autodestructeur. Dostoïevski travaillerait précisément ce lieu intermédiaire entre l'hétérogénéité et le chaos qui aggrave le sentiment d'humiliation en « maladie » humaine. Par contrepied, c'est la figure de l'indifférent qui semble posséder « une maîtrise radieuse »²³¹. Ici on se sépare de Hegel ou de Sartre puisque qu'il y a reconnaissance en soi d'un travail souterrain de l'ordre du « caprice ». L'obstacle le plus grave est celui qu'on préfère. Au final, un tel masochisme reflète la comédie que l'on se joue à soi-même. On n'aime le Bien que pour pouvoir haïr le Mal et la conscience aime à être malheureuse puisqu'elle ressent alors enfin le poids de la mort et de sa finitude. La création littéraire s'accompagne d'une volupté créatrice qui est seule à l'emporter sur l'angoisse parce qu'elle transfigure le désir ; le lieu essentiel du désir restant impossible à toucher dans le réel.

Dans le rapport au Sacré, le Sacrifice joue comme le désir un rôle médiateur par rapport à la violence. A propos du *Livre des rites* (Chu Yü, II, 2), Girard écrit que « les sacrifices, la musique, les châtiments et les lois ont une seule et même fin qui est d'unir les cœurs et d'établir l'ordre »²³². La violence est un fait archaïque par rapport auquel la religion aurait un rôle préventif. Le sacrifice en effet, et la victime émissaire en particulier, permettrait de sortir de la logique de la vengeance qui constitue un processus infini.

D'après Girard, chaque roi africain est comme un nouvel Œdipe. S'il est transgresseur, c'est pour qu'on le châtie. Il est l'incarnation de l'impureté extrême. La femme, par sa relative faiblesse physique, joue aussi un rôle sacrificiel : elle est désirée et repoussée, méprisée et adorée. On retrouve ici la parenté entre désir et violence puisque le processus mimétique exacerbe dans les deux cas les énergies jusqu'à la passion. Le roi des Swazi assumait à la fois le rôle de la victime et celui du sacrificateur au cours des rites de l'Icwala. Le nom Dyonisos Zagreus signifie « le plus terrible et le plus doux »²³³. Le pharmakon est à la fois remède et poison. Le tombeau, premier symbole culturel, grandit la mort et la dissimule. Et en effet le sacré incarne ces deux forces : ordre

231 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p.121

232 R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, œuvres complètes, Paris, Grasset, 2007, p.306

233 R. Girard, *La Violence et le Sacré*, op. cit., p.605

et désordre, création et destruction. La victime émissaire est transfigurée par la tension entre ces deux extrémités qui a pour enjeu la protection de la communauté.

Dans *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Girard a continué d'approfondir sa théorie selon laquelle « le mécanisme victimaire » serait la première attention non instinctuelle. Il a mis ici en valeur l'Écriture judéo-chrétienne comme possibilité, en la personne du Christ, d'une sortie de la violence par le renoncement inconditionnel. Dans la Bible on trouve « le mythe d'Adam et Ève où la divinité manipule et expulse l'humanité pour assurer la fondation de la culture, alors que dans le prologue de Jean, c'est l'humanité qui expulse la divinité »²³⁴. La Bible se rectifie par elle-même. Le Christ n'offrirait pas la moindre prise à la rivalité et aux interférences mimétiques ; en cela il serait un modèle de démystification.

Dans l'exaspération du mimétique, on trouve un narcissisme faux, une aliénation de l'homme à l'homme. Au contraire, les Évangiles proposent de sortir du désir en montrant clairement l'innocence de la victime. Les analyses de Girard sont comparatives et chrétiennes. Elles s'engagent contre un individualisme trompeur qui serait une promesse fautive faite aux hommes d'être autonomes et de prendre la place de Dieu. Renoncer à la violence, ce serait à terme se reconnaître soi-même comme persécuteur et cesser d'accuser l'autre. Dans l'ordre de la représentation, la violence serait l'âme secrète du sacré et du religieux, ce qui rejoint ici les analyses faites par Freud dans *Totem et Tabou*.

La pulsion de mort intériorisée rend compte du masochisme et des comportements auto-destructeurs. Tournée vers l'extérieur, elle rend compte du sadisme. Sur la scène sociale, elle se fait source d'unité pour le groupe au détriment de l'étranger. Dans la réalité de la relation, elle s'étaye sur la pulsion d'amour qui prend sa source dans la sexualité. *Erôs et Thanatos* sont donc en va-et-vient dans la fantasmagorie de l'être humain. « Qu'il meurt » et « que je l'aime » seraient l'envers et l'endroit d'une même pensée.

La notion de violence engage pleinement le rapport à l'autre en ce qu'elle place l'homme face au dédoublement de lui-même. Héraclite reconnaissait déjà le *polemos* comme faisant partie intégrante de l'Être. On retrouve au niveau des éléments le rapport énergie-destruction-renouveau. L'incendie est ravage et purgation. Le tsunami est sinistre et redéploiement d'une solidarité active face à un état reconnu en tant que catastrophe naturelle. L'esprit de conquête joue un rôle de premier plan dans la survie d'une espèce mais, à partir de quand cette valeur se pervertit-elle ? L'agressivité reste-t-elle au service de la vie ?

La question de la violence déborde la notion de représentation abstraite en ce qu'elle engage le comportement. Elle se donne à voir. Aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, les actes criminels

234 R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, œuvres complètes, Paris, Grasset, 2007, p.1030

sont perçus avec d'autant plus d'angoisse que la communauté s'est organisée sur un fond de sécurité garantie (système judiciaire et pénal, assurances, cautions...). La responsabilité est parfois traquée dans les relations de service au détriment d'une confiance de base. On peut évoquer la thèse défendue par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* même si elle traite surtout du regard social porté sur la marginalité ou la folie. Ici, cette thèse de l'enfermement ou de l'évitement paraît comme un avatar de la thématique du bouc émissaire.

Bien sûr la sécurité de la vie se paie par la répression des instincts. Pourtant, il est nécessaire d'évaluer les différents aspects que recouvrent la notion de violence afin d'en dégager les valeurs. A l'extrême, la violence d'en haut correspond à une fonction répressive du pouvoir. Elle gère l'insoumission. Aujourd'hui, elle s'organise de façon indirecte en multipliant les intermédiaires. Le totalitarisme s'appuie sur la terreur. La violence d'en bas qui se définit contre le pouvoir n'a pas de lieu d'expression fixe. Elle joue de la dissimulation et se manifeste dans le terrorisme.

Ces deux lisières témoignent à froid de l'aspect non rationnel et pathologique d'une quête du pouvoir fondée sur l'archaïque domination. La terreur est cette peur qui bouleverse et paralyse. Elle réduit autrui à l'état de chose. C'est par rapport à ces extrémités qu'Hegel a présenté la dialectique du maître et de l'esclave. Ici la relation à autrui est fondée sur le travail du négatif.

Cependant il existe des violences plus floutées dans lesquelles il n'est plus efficace de poser un jugement manichéiste. Dans les guerres civiles, le désordre se fonde sur la désorganisation et l'escalade de l'incertitude. Aujourd'hui, la stratégie militaire fonctionne davantage sur la dissuasion et la menace. On est en pourparlers, en négociation ou en tractation. On monnaie la vie des otages. Ce retour à la marchandisation de l'homme sonne davantage comme une perversion d'un bénéfique dialogue conflictuel que comme une agressivité de base. Il s'agirait moins d'une quête aveugle de pouvoir que d'un jeu de maintiens ou déplacements des intérêts. Les sociétés industrielles ont vu l'effacement des cadres et valeurs traditionnelles qui étaient jusqu'à maintenant maintenues par les rites (religions, protocoles, hiérarchies ...). La violence s'est banalisée mais elle a aussi été davantage regardée dans ses causes concrètes.

Nietzsche séparait une violence « bonne » d'une violence « défigurée » car tournée contre la vie. Des sociologues tels que Simmel, Weber ou Tönnies ont montré l'importance du conflit comme possibilité de régulation pour la société. Simmel en a même fait une source de socialisation. La violence est une réalité, Benjamin la présente comme l'équivalent social de la colère. Elle est une puissance d'affirmation de l'Être mais se pervertit lorsqu'elle est rationalisée et mise au service d'une entité abstraite.

Sa fonction essentielle est à chercher dans la résolution des tensions ou conflits. Elle permet la création de nouveaux équilibres et joue comme signal de danger. Descriptivement, d'un point de

vue neurophysiologique, trois sortes d'agressivité sont distinguées :

- une métencéphalique qui correspond à l'irritabilité diffuse et au sentiment de peur
- une diencéphalique liée à la colère dans laquelle la cible est mieux définie
- une limbique et corticalisée dans laquelle interviennent les éléments symboliques, historiques et passionnels.

Ses causes sont diverses. Au niveau perceptif, les privations de mouvement, de nourriture ou de boisson jouent au même titre qu'une hyperstimulation ou excitation trop forte. D'un point de vue clinique, toute charge émotionnelle forte serait liée à la violence : les facteurs traumatiques (séparation, crises du milieu, construction de la paranoïa...) surtout précoces forceraient la personne à s'enfermer dans un rôle : agresseur ou victime.

Reste qu'une définition objective de la violence apparaît dérisoire dès lors que celle-ci cherche justement à se situer hors de tout discours. Les expériences de Asch sur le conformisme dans les groupes comme celles de Milgram sur la soumission à l'autorité montrent bien qu'il existe en nous des formes plus ou moins masquées d'obéissance aveugle. Les hommes sont reliés entre eux par une chaîne de relations sociales. Cette chaîne peut faire circuler des connaissances mais elle véhicule aussi toute une hiérarchie sociale qui a tissé des liens de dépendance. C'est ainsi que de la confiance, on peut basculer dans la soumission. Le sentiment de culpabilité érigé en complexe par Freud témoigne d'un désir de dégager sa responsabilité devant une inégalité de fait. Ainsi aucun moralisme ne suffit à éradiquer la violence des rapports humains. Tout au plus existe-t-il une manière efficace de détourner le regard pour parvenir à une certaine indifférenciation qui rendrait tolérable la souffrance de l'autre.

De nombreuses corrélations ont été établies entre les auto-agressions suicidaires et les agressions tournées contre autrui dans le crime passionnel. Entre agresseur et victime, il existe un conditionnement mutuel des comportements décrits notamment par le syndrome de Stockholm dénommé par Nils Bejerot en 1973 et qui définit l'empathie de la victime par rapport à son agresseur. Le syndrome de Lima exprime la mécanique inverse d'empathie du kidnappeur par rapport à son otage.

On entre ici dans l'analyse de la contagion des émotions. Les dilemmes d'affect prennent une dimension sociale dans la mesure où l'expression de soi est un mode de communication. Il ne s'agit plus de mise en scène fictive comme dans le théâtre mais d'une définition de la situation. La prise en compte de la culture par l'ethnologie montre que les valeurs et systèmes de représentation qui en découlent ne sont pas les mêmes. On pourrait distinguer trois niveaux de réalité dans une société :

- la vie matérielle
- les règles d'organisation sociale

- les croyances collectives

Ces trois niveaux forment une pression sur l'individu qui peut s'apparenter soit à un cadre, auquel cas ils entourent l'individu et lui offrent un espace sécurisant, soit au contraire à une contrainte qui borne et étouffe la personne. Hannah Arendt a rendu compte du vécu particulièrement violent des guerres mondiales. La notion de génocide a bouleversé notre sens de l'humanité. Le crime organisé massivement et l'humiliation totale subie par les groupes juif, tzigane ou handicapé a réduit la notion d'humanité à celle de programmation génétique.

Tout a basculé. La douche, la chambre ont été perverties. L'idéologie s'est emparée de la mort pour la contrôler. Sous couvert de haine et d'indifférence, la culture a été dévoyée pour ne plus véhiculer qu'une mort invisible et contrôlée. Le gaz dans lequel les molécules ont la plus faible cohésion a fait entrer l'industrie dans l'âme. Ici, plus de pression confuse et flexible mais une hiérarchie très codifiée de diverses concentrations humaines. Plus d'ouvertures possibles. Rien de liquide et beaucoup plus de cendres que de feu. A ces extrémités de la souffrance on lit la ruine du monde commun. Dans *les Origines du totalitarisme*, Hannah Arendt explique comment le totalitarisme naît d'une relation egocentrée sur un sommeil de soi. Peu à peu le monde originel commun s'estompe, les hommes s'en détachent et toute valeur devient superflue. Il s'agit bien d'une dissolution des représentations, d'une désintégration de la solidarité. On voit alors combien ce "monde" était un construit fragile gagné par une adaptation fine aux éléments. On sent combien la pluralité des perspectives était une richesse constitutive. Le déracinement remet en cause le lien vital de l'homme à la terre. Il signifie encore une fois le volatile, l'incohésion et la sape de traditions acquises par le respect humain.

Pour Arendt, un tel excès de violence ne s'explique pas seulement par des causes politico-économiques. Il s'est organisé autour des notions de "perte", d' "amalgame" et de "cristallisation"²³⁵ qu'une poignée d'hommes a fait jouer dans le sens de l'incohérence, alors la souffrance s'est engouffrée là à une vitesse folle. Quand un groupe est isolé, n'a plus d'interactions avec le monde rendu commun, alors c'est la toile entière qui s'effiloche et des béances se creusent laissant la notion d'humanité vacillante.

L'exclusion d'un seul être correspond à une atrophie du monde entier. D'où l'importance du jugement où la représentation reprend ses droits. L'humanité ne peut en rester à une impuissance blasée devant le crime. C'est la question même de la dignité humaine qui est en jeu. A partir de quand y a-t-il paria, maudit ? L'unique critère est le mal. Quel seuil de tolérance accordons-nous à une souffrance causée par l'homme ?

C'est l'absence de pensée et l'évanescence du sens qui crée une banalité du mal et floute le

235 J-C. Eslin, *L'Obligée du monde*, Paris, Michalon, 1996

seuil recevable. Le “tout est possible” , “rien n'est vrai” forment des masses qui se détachent et s'isolent du monde commun. Cette notion de masse, Hannah Arendt la décrit précisément comme politique plus que sociologique. Elle relève d'une maladie de l'intérêt commun, d'une indifférence qui bientôt se double du repli sur soi.

Aujourd'hui, la réalité économique ayant pris une efficace mondiale, on assiste à une homogénéisation des cultures qui exacerbe en parallèle le besoin de reconnaissance individuelle. Chacun se montre, se dit dans une fuite en avant vécue comme une invitation narcissique permanente. La tension entre le subjectif et l'intersubjectif n'est pas facile à vivre. Daniel Bounoux évoque « l'écrasement de la carte sur le territoire »²³⁶ pour désigner l'effraction du réel et la prééminence de la manifestation sur la représentation. En psychiatrie, cela renverrait à la conversion hystérique qui court-circuite la verbalisation par l'expression corporelle. En politique, on penserait aux manifestations de rue privilégiées par rapport aux débats. C'est que le “tout est possible” s'est mué tranquillement en “tout peut être détruit”.

L'homme de masse n'est pas brutal mais isolé. Il a fui les rapports sociaux mais, plus profondément encore, les événements du monde réel. Il s'est replié sur une vue simplifiée et en une représentation du monde volontairement tronquée. Ce repli offre plus qu'un sas de sécurité, un isolement fermé sur l'intérêt personnel. C'est donc l'atrophie, puis la peur de l'autre qui dominent car la sécurité a chassé la vérité d'un espace contingent, pénible parce qu'imprévisible.

Hannah Arendt explique l'isolement par recours au régime tyrannique. On peut trouver ici une stratégie politique encore justifiable en référence à Machiavel, mais quand Arendt décrit la désolation, elle monte encore d'un degré et fait référence aux totalitarismes récents. Ici, de façon très insidieuse et profonde, la sphère privée est envahie. L'homme “désolé” est laissé seul suite à un ravage. Il est transformé psychologiquement. Dévasté, il se cantonne dans le sentiment d'incompréhension qu'il relie à une souffrance. Il perd alors le fil d'un sens commun et le “monde donné” disparaît. Il y a déréalisation.

On parle de violence au sens où le réel est fui ou détourné. Il n'est plus assumé en tant que monde commun vivant. D'où à nouveau l'importance d'associer cette notion de “monde” à celle d'“acte”. La re-présentation du monde forme un socle de sens sur lequel s'exerce la pluralité des visions. Chacun sent qu'on a besoin de son action effective pour faire fonctionner ce monde. La conscience est sans cesse à relancer afin que le monde soit cultivé sans jamais tomber en friche. L'action publique fait être la communauté.

D'un point de vue individuel, la pensée, la poésie et le sens de la tragédie permettent de contrer la violence par un processus de re-connaissance. C'est ici aussi, la mise en perspective, la

236 D. Bounoux, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006, p.8

reprise critique dans le récit qui permet de se sortir d'un pathos clos sur lui-même. “Le héros tragique parvient au savoir en ré-expérimentant sur le mode du pâtir ce qui fut fait, et dans le pathos, dans ce pâtir de l'agi la trame des faits devient histoire”²³⁷.

La conscience est au centre du cercle monde. Elle y est liée. D'où la possibilité de tracer des rayons comme on noue des contrats. Nous habitons ensemble parce que nous dépendons les uns des autres. On ne se voit d'ailleurs que par les autres à travers les promesses, les efforts et les pardons. La question de la nature humaine est en elle-même insoluble selon Arendt et renvoyée à la théologie.

La violence peut être partie prenante dans le monde. Elle est liée au pouvoir politique. D'où, pour Arendt, la nécessité d'analyser un “divorce de la pensée et de l'événement”²³⁸. Pour lutter contre la violence nous n'avons que ce travail de la faculté de juger. On pourrait même dire qu'un monde sans représentations frôlerait la mort. Celle-ci reste l'expérience dans laquelle nous serons totalement seul. Inconsciemment, il existe en nous une volonté de vivre à l'état brut qui se double de l'illusion d'une éternité possible. Toute vie semble progresser et avoir un sens or la mort est une relativisation totale qui semble prouver notre insignifiance. L'angoisse de mort entraîne un sentiment d'urgence, un besoin de créer ou de construire quelque chose de signifiant. La mort, comme le soleil, ne se laisse pas regarder en face.

Pour lutter contre l'angoisse de mort, les sociétés ont recours aux mythes de la fusion dans une Unité première, aux thématiques de réincarnation ou de résurrection de la chair, à l'immortalité du « grand homme » créateur ou encore à la notion d'appartenance à un groupe (Mes efforts seront poursuivis par d'autres). Les premiers hommes voyaient leur double en se penchant au-dessus de l'eau, une âme qui ressemble et échappe. La mort ayant brisé la communauté familiale a introduit un moment de crise qui débouche sur deux rites essentiels : “ou bien on essaie de mettre à mort une seconde fois le mort lui-même (...) ou bien on part à la recherche de celui qui l'a condamné”²³⁹. Dans tous les cas, on rejette la mort par ignorance, oubli ou éloignement, surtout celle d'un proche qui anticipe la notre.

Les études sur la mort d'Ariès²⁴⁰ ou de Morin²⁴¹ se rejoignent sur la notion de vécu passif catastrophique. Ariès dégage quatre modèles historiques de représentation de la mort. Au Vème siècle, elle est familière. Entre le XI et XIIèmes siècles, elle est événementielle. A la Renaissance, elle est ensauvagée. Au XVIIème, elle tend à être occultée. La mort de l'autre aujourd'hui apparaît

237 H. Arendt, *Vies politiques*, p.30

238 J-C. Eslin, *L'Obligée du monde*, op.cit., p.119

239 F.Dagognet, T.Nathan, *La Mort vue autrement*, Institut Synthélabo, Le Plessis-Robinson, 1999, p.43

240 P. Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1977

241 E. Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1976

comme un châtement, notion héritée du sacré, qui entraîne un sentiment d'abandon culpabilisant. Elle génère un état de tension intrapsychique vécu comme désagréable. Elle est liée à notre sentiment de la dignité humaine.

La lucidité devant la mort permet de traverser l'angoisse et la douleur -connaître sa faiblesse étant déjà une force puisque l'ego est alors mis en perspective-. L'herméneutique qui interprète les textes sacrés soutend toujours le discours de cette angoisse essentielle devant la mort. Au-delà du religieux, la dérision ressentie devant certaines douleurs force la représentation du côté d'une éthique de l'humilité et de la compassion. Échapper à une catastrophe entraîne toujours un amour archaïque pour les sauveteurs et laisse des séquelles tant psychologiques que sociales. Notre représentation de la mort établit que, même sans preuve, la vie est un cheminement vers le mieux-être qui passe à la fois par une ouverture à l'altérité et par une vigilance vis-à-vis du réel.

Pierre Mannoni a étudié la mécanique des représentations du terrorisme. Par sa théorie des deux champs, il a montré que cet acte était chargé d'une dimension événementielle (réalisation pratique, auteurs distingués, contexte politique, nombre de victimes, réaction des autorités) et d'une dimension imaginaire calquée sur le discours médiatique. "Le but n'est alors pas tant de faire des morts que d'agir sur la mentalité collective en générant des représentations insoutenables"²⁴².

Il n'y a pas d'étalon absolu dans les modes de classification. Les variations culturelles tiennent dans ce choix d'élection subjectif de telle ou telle propriété attribuée aux entités du monde et qui forment un style particulier dans lequel sont engagées les conceptions du lien social et les théories de l'altérité. Une culture donne aussi le droit d'exclure, de haïr ou d'ignorer. Le tissu social est pourtant là pour assurer la transmission et gérer l'échec. Ainsi, il est tout aussi négatif d'enfermer un homme dans sa culpabilité que de l'isoler dans ses rêves en le déculpabilisant. Au seuil de toute société, on trouve une structure de lutte contre l'indifférence, structure faite de rétro-contrôles et de corrections qui soutend la place responsable de l'homme dans la nature.

L'idée d'un recul par rapport à des conditionnements inconscients imposés par une pulsion, le tempérament ou le milieu socio-culturel est toujours une correction bonne en soi mais la relativité soutendue par la notion de représentation nous a appris à nous méfier d'une recherche trop intensive du confort moral. Une telle recherche répond à une exigence d'ordre et d'harmonie qui ne protégera pas l'homme moral du désarroi s'il ressent un fait comme injuste ou immérité. Il existe toujours une brutalité du donné qui force à une responsabilité plus que morale si l'on veut échapper à l'incapacité d'admettre la douleur.

L'inquiétude est entretenue par cette racine évanescence du réel. Clément Rosset a bien exprimé la façon dont le "désir d'immobilité, qui tente de reposséder le mouvant, traduit la double

242 P.Mannoni, *Les Représentations sociales*, op.cit., p.117

impossibilité dans laquelle se trouve l'esprit de comprendre le donné fuyant, le cœur de posséder ce qu'il ne peut aimer²⁴³. La représentation a alors pour fonction de relier entre elles des réalités superposées et inconciliables. Elle rend l'image plausible et intelligible.

La sacralité aujourd'hui recouvre des réalités qui dépassent le seul religieux : la sphère éthique continue à véhiculer des valeurs selon lesquelles la vie humaine n'est pas une simple réalité biologique qu'on peut manipuler ou maîtriser à volonté (procréation assistée, expérimentations génétiques...). Il s'agit ici d'accepter la nécessaire liaison de l'émotionnel à la responsabilité, de l'affect et de sa représentation. Tout attachement exige un arrachement préalable. Le latin *desiderium* qui a donné désir signifiait d'abord regret. « Une des apories de l'inceste vient de ce que posséder sa propre mère serait refaire partie d'elle, s'annuler dans la folie »²⁴⁴ écrit Jean Bellemin-Noël dans sa relecture de la *Gradiva* de Jensen. Les ruses du plaisir consistent à jouer d'une ambiguïté fondamentale grâce aux formules de la métaphore et de la métonymie. La Gradiva « jeune fille qui avance » pourrait être une métaphore de l'analyse qui va toujours de l'avant. L'héroïne Zoé ou « la vie » est accompagnée d'un archéologue, d'un détective ou d'un conquistador...

L'analyste et l'écrivain se retrouvent alors dans un travail du « re-raconter » qui revient à prendre en charge le texte et à en reconnaître une mise en scène significative. Il s'agit bien de ruser avec la finitude. Le retour à la relation sociale actuelle exige de la raison distance, discrétion et distinction. Le mot derridien de « différance » pourrait rendre compte de cette contraction du différé et de la distance. D'un point de vue éthique, il s'agit, à partir de la représentation d'un monde commun, de reconnaître les spécificités d'une angoisse existentielle reconnue comme singulière et traumatique afin d'en mettre à distance les effets pervers.

Merleau-Ponty a lui aussi creusé cette épaisseur irréductible de l'ambiguïté dans laquelle la façon d'exprimer se synchronise avec une façon de sentir. Il approfondit les liens entre le vécu et le geste dans sa dernière philosophie en proposant le concept de chair comme une « étoffe commune du corps voyant et du monde visible naissant l'un à l'autre, l'un pour l'autre d'une déhiscence qui est l'ouverture au monde »²⁴⁵. En ce sens, les éléments sont des « emblèmes concrets d'une manière d'être générale »²⁴⁶. Ils ne sont pas seulement de la Nature mais aussi des modes du sentir, qui agissent en relief ou en profondeur comme des représentations actées, le travail en nous d'une certaine mémoire du monde. Ici, il ne s'agit plus seulement de comprendre que la perception est déjà une représentation, mais aussi que le sujet engage de toutes façons un vécu émotionnel dans sa

243 C. Rosset, *Le Monde et ses remèdes*, Paris, PUF, 1964, p.145

244 J. Bellemin, *Gradiva au pied de la lettre*, Paris, PUF, 1983, p.140

245 P. Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2008

246 M. Merleau-Ponty, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, VI, 184

façon de paraître dans le monde. Ce vécu analysé dans le langage par l'empathie ou l'antipathie forme un terreau nécessaire au fondement d'une juste distance à l'autre. Et la perception, pour première quelle soit, ne prend vie pour l'homme que parce qu'elle est parlante.

« Nous opposons les interfaces, représentants modernes de nos dispositifs ou objets, aux visages dans lesquels se nouent des échanges fondateurs. L'être supplante le paraître et « le lieu devient lien »²⁴⁷. L'enfant, le sujet amoureux... expriment par leur regard le destin humain d'incomplétude dans laquelle présence et distance se nouent et relancent à l'infini l'énigme d'autrui. On ne surplombe pas un visage, on le déplie progressivement et l'on s'éprouve déplié par lui.

Le sujet est opaque à lui-même. On ne peut maîtriser ce que l'on est mais seulement ce que l'on représente. L'émotion agit au cœur de nos pensées et de nos résolutions mais « chacun se croit original alors même qu'il imite la logique de la rivalité mimétique »²⁴⁸. Aimer c'est vouloir refusionner mais il n'y a pas de sujet sans intersubjectivité, sans espace transitionnel riche de tensions contradictoires. On n'existe vraiment que sous le regard de... Le ternissement irrévocable de l'innocence demeure une expérience énigmatique et une blessure inguérissable. Reste que le sujet a la liberté de se retirer pour reconstruire un moi secondaire qui tissera une mémoire d'équilibre.

Le néant dans l'homme fait sa conscience et sa liberté, c'est-à-dire « l'écume de sa lecture anthropomorphe du réel »²⁴⁹. Pour répondre à la question : « comment doser dans nos vies, en vue d'une civilité heureuse, le caché et le montré ? », Daniel Bougnoux se réfère aux éléments : « ...dans quantités de domaines, ce qui était donné demande à être dorénavant (re)construit : songeons à l'eau, à l'air... Ce qui fonctionnait à l'impersonnel exige l'initiative de différents sujets[...]. Avec les nouvelles technologies, on surfe, on navigue..., l'important étant de flotter et de ne pas couler »²⁵⁰. Il y a le plaisir du bain, une base aquatique qui nous permet de supporter les évaluations culturelles secondaires. Le monde unique et le sujet, éclaté en une infinité de points de vue ou perspectives, s'il ne peut se concentrer tout à fait, a besoin a minima de se rassembler autour de valeurs partageables. Un visage montre toujours quelque chose et regarder avec, c'est avoir le sentiment d'être contenu.

Ainsi « la représentation n'est pas l'ennemie de la présence mais elle la sémiotise, la cadre ou la hiérarchise ; elle contribue du même coup à desserrer son carcan. Représenter c'est rendre la présence ou le présent disponibles (...) c'est faire appel à la liberté du sujet, à sa mémoire, à son savoir ou à ses facultés d'interprétation »²⁵¹. Dans son projet originel, la représentation tient sans doute de cette part romantique rattachée à une certaine nostalgie de l'immobile et de l'absolu :

247 D. Bougnoux, *La Crise de la représentation*, op. cit., p.177

248 D. Bougnoux, *La Crise de la représentation*, op. cit., p.112

249 P. Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Ellipses, 2008

250 D. Bougnoux, *La Crise de la représentation*, op. cit., p.123

251 D. Bougnoux, *La Crise de la représentation*, op. cit., p.169

comment récupérer une partie de ce que nous n'avons vécu qu'en passant ? Mais elle se donne ainsi, cadrante, en assumant l'artifice qui consiste à clôturer un monde confus et glissant. Ainsi Clément Rosset écrit-il : “l'inclination pour les brumes nordiques cache une autre tendance tout opposée [...] Le vague romantique traduit la nostalgie du fixe nécessaire à la possession”²⁵². La violence est une des expressions de cette tension entre le désir de saisir l'être des choses et l'impossibilité d'y parvenir.

Les éléments apparaissent alors comme des forces dévastatrices entraînant des ressentis de dépréciation et des mouvements de panique ou de fuite. L'excès naturel est inscrit au cœur du déluge, du séisme, de l'irruption volcanique et de la tempête et se trouve lié métaphoriquement au tragique de la condition humaine. Temps hors temps, débordement, égarement et excès poussent au sentiment de dissolution et inscrivent la mouvance dans une nécessité implacable. Dompter l'élément, en savoir contenir l'énergie inépuisable prend alors toutes les dimensions de l'art et relève d'une maîtrise de l'accord au monde.

Il est alors question de musique et de tolérance, valeurs qui échappent à toute tentative de construction idéologique ou morale. “Tout l'acquiescement au réel est dans ce mélange de lucidité et de joie qui est le sentiment tragique”²⁵³ rappelle encore Clément Rosset. L'expérience de la beauté de la Nature en particulier produit à la fois la joie et un émoi douloureux devant la plénitude. Le plaisir et le bonheur paraissent ainsi acquis dans la reconnaissance patiente d'une possibilité d'infini et le travail contre l'orgueil. On retrouve les valeurs d'adaptation propre à toute vie d'ouverture et de communion. Par contrecoup la violence apparaît comme un enfermement, un repli vers des défenses narcissiques. A terme on pressent que les émotions, en tant que mouvements psycho-physiologiques renvoient à ce travail auquel la représentation se confronte aussi, à savoir celui d'une recherche constante d'équilibre à travers l'expression même d'une variété de conduites.

La mort en tant qu'inconnue force à accepter le mystère comme partie prenante de l'existence. Elle vient “mettre un terme à ma maîtrise”²⁵⁴ et dépasse en cela des violences contre nature comme celle de l'euthanasie qui prive le malade de sa vie ou celle du l'acharnement thérapeutique qui le prive de sa mort. Le rationalisme ou la superstition sont tous deux les écueils d'une toute-puissance humaine. Ils relèvent davantage d'une blessure que d'une représentation offerte sur un terrain d'entente avec l'autre. Fabrice Hadjadj allie en ce sens l'amour à la vitalité qui se déploie comme un élan vers la vérité. Il cite Emmanuel Lévinas : “Ce futur de la mort dans le présent de l'amour est probablement l'un des secrets originels de la temporalité elle-même et au-delà de toute

252 C. Rosset, *Le Monde et ses remèdes*, op.cit., p.151

253 C. Rosset, *Le Monde et ses remèdes*, op.cit., p.158

254 F. Hadjadj, *Réussir sa mort*, Presses de la Renaissance, 2005, p.161

métaphore²⁵⁵.

Ici, la solitude face à la mort fait tomber les masques et redonne à l'humanité son humilité et le sens de la transcendance. Il s'agit d'accepter cette impuissance-là. La thanatos de Freud est active puisqu'il y a bien des étapes douloureuses dans un deuil : culpabilité, tentative de destruction ou de libération après la phase d'identification, instinct de mort comme fusion avec l'objet. L'homme porte en lui une histoire dont il n'est pas entièrement conscient, il la porte de façon subjective comme un héritage reçu et un legs qu'il transmettra à son tour. Il se mêle donc d'autant plus de peur à l'amour que la fragilité de la vie est ressentie avec plus d'acuité. En filigrane se profile la conscience qui seule juge et peut pardonner.

Se savoir vulnérable, sentir sa dépendance aux autres et son appartenance au flux de la vie, c'est dépasser l'indifférence par le don de soi et l'obéissance. Être réceptif, être "le disciple de la vie"²⁵⁶ pousse la conscience morale dans ses retranchements. Fabrice Hadjadj dégage trois types de réaction face à la pensée de sa propre mort : le charnel qui fuira dans les plaisirs sensibles, le cérébral qui se sentira paralysé et le sérieux qui dirigera sa course avec énergie vers le but qu'il s'est fixé.

Devant le sentiment d'importance et d'urgence on sent aussi le prix de la vie d'autrui et la rencontre prend alors un autre goût. Elle devient véritablement valeur. On meurt à soi-même pour goûter l'autre et on s'oublie avec plus de légèreté dans la constitution d'un "nous" ouvert, accueillant et disponible. La mort d'un être aimé apporte tristesse et admiration puisqu'il a pu passer de l'autre côté. Il nous dépasse puisque, vivants encore, nous sommes complètement dépendants de notre ignorance et de notre impuissance. Il n'y plus qu'à supporter et cette lucidité doit conférer plus d'humilité. Avoir peur et être triste donne les moyens d'éviter d'instrumentaliser quiconque. On retrouve la notion de culpabilité la plus archaïquement humaine. Qui ne l'éprouve pas est rivé sur la vengeance et un ressassement égocentré. C'était déjà la thèse de René Girard.

Le problème de la violence réside principalement dans le fait qu'elle met en acte des affects libidinaux qui témoignent d'une sensibilité d'autant plus explosive qu'elle parvient à s'affiner. Si l'humilité est ressentie comme une humiliation, si l'ego se perd au point de se sentir écrasé et indigne, c'est toute la vie qui perd à la fois son goût et son sens. L'endeuillé ou le suicidaire ne peuvent plus se raisonner. La violence s'est retournée contre eux. Il ne s'agit plus alors de la condamner ou de la contrer mais bien de la canaliser dans le cadre de la patience.

D'après Freud, une « pulsion ne peut jamais devenir objet de la conscience ». Les résistances sont des tentatives de fuite actives dans les phobies, les mécaniques obsessionnelles ou dans les

255 E Lévinas, *Entre nous*, "Mourir pour...", Grasset, 1991

256 F. Hadjadj, *Réussir sa mort*, op.cit., p.165

conversions hystériques qui empêchent la libération de l'angoisse. « La suppression du refoulement n'intervient pas avant que la représentation consciente, une fois surmontées les résistances, ne soit entrée en liaison avec les traces mnésiques inconscientes. C'est seulement quand ces dernières sont elles-mêmes rendues conscientes que le succès est atteint »²⁵⁷. Le Préconscient travaille juste à la frontière de l'Inconscient et du Conscient, de la pulsion et de la perception. Il introduit aux représentations en mobilisant les restes diurnes du rêve. Il est actif dans les névroses de transfert et joue avec une prise de conscience des désirs cachés. Ce lieu intermédiaire forme l'équilibre conflictuel entre amour et haine de l'objet, il forme aussi un cadre d'expression pour la souffrance, possibilité pour le moi de se prendre lui-même pour objet et de se détacher de l'égoïsme.

Quant à l'intensité dramatique de la mort, elle est là pour nous rappeler que ce qui se fait peut toujours être défait. Elle n'est pas à prendre comme un mal malgré les émois qu'elle suscite mais plutôt comme partie intégrante du processus biologique. Les rites, les eschatologies et une partie de la théorie psychanalytique prouvent par leurs richesses et leurs différences combien le fait de mourir est investi socialement. Il est clair que la mort d'un de ses membres brise un équilibre familial et culturel mais d'après François Dagognet, le platonisme, la sociologie du cérémonial et la psychanalyse ont encore « enténébré la mort »²⁵⁸ faisant du deuil le moment d'une nécessaire dépression dans laquelle le sentiment de culpabilité serait prégnant.

Se référant aux travaux de Lévi-Strauss, Dagognet insiste sur le danger de prendre au pied de la lettre ce qui ne relève que du mythe ou de la métaphore. Ainsi les moments d'allégresse ne correspondent pas tant à la crainte d'un châtement de la part du mort qu'à l'obligation pour tous de se débarrasser du chagrin pour se refonder en groupe. Les obsèques donnent droit au repos symbolique du mort qui lui-même favorisera la vie des vivants par la distance entérinée.

C'est le lieu fragile où la représentation doit trouver le lien entre mille possibles et un réel. La métaphore de la porte est ici particulièrement évocatrice. Elle serait « toujours ouverte » d'après Sénèque qui parle du suicide comme d'une ultime échappée possible. Mais ouvrir sur un déchirement de soi, sur une douleur qui engloutit n'est-ce pas plutôt s'écraser contre un mur ? Elle serait étroite d'après Gide qui voit dans l'amour une vulnérabilité d'autant plus fine qu'elle est menacée par l'orgueil qui pousse à vouloir posséder l'autre ou par la soumission qui mène à la mortification. Sadisme, masochisme... Pulsions d'agression ou d'anéantissement de soi... L'amour a bien affaire à la mort mais il s'agit de prolonger la question. Ce qui fait sens pour l'homme c'est le travail de la séparation : comment garder fidèlement la mémoire du mort, comment décéder dans le respect de soi-même ?

257 S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1974, Sentiments inconscients

258 F. Dagognet, T. Nathan, *La Mort vue autrement*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1999, p.49

Si l'amour oscille entre délire et union c'est qu'il pose la relation entre sujet et objet, non plus comme une opposition, mais comme une imbrication qui engendre à la fois dépendance et surprise. C'est la frontière et la rencontre faites miroir. C'est l'interaction rayonnante qui transforme à nouveau le cogito cartésien en un possible "je pense donc tu n'es pas là". Pour Lévinas, la socialité fait toute la consistance de notre temps. L'altérité devient essence et plus nous accueillons cet état d'attachement, plus nous gagnons paradoxalement en confiance. L'amour se ferait ici, plus que respect, exigence du regard. Ni suicide ni acharnement thérapeutique de façon à ce que nous nous regardions jusqu'au bout comme vivants et vulnérables ; la mort donnant alors "un autre souffle"²⁵⁹ à la vie.

Là où le ciel est relié à la terre, on ne projette plus le somatique dans le modèle mécanique mais on travaille avec les mouvements du désir en les pacifiant par allégeance au monde commun. Ce monde est constitutif de l'être humain et nous rend tous redevables les uns des autres. Réguler la violence ce serait donc d'abord la parler, et la parler jusqu'à séparer les fantasmes des faits afin de faire advenir le sentiment du manque et le raisonner. "Ce n'est pas la perte de l'objet mais le danger de la perte de sa représentation et, par extension, le risque de non-représentation qui signe la détresse"²⁶⁰. Comment peut-on organiser cette distance aux autres et à soi-même nécessaire à toute prise de conscience ? Comment apprend-on à reconstruire avec des fragments de vérité ?

7) Un cadre pour l'affect

Le sentiment de respect pour soi-même conditionne à la fois la vie morale et la vie sociale. Il nous permet d'envisager un développement comportemental parallèle au développement de la conscience de soi. Ainsi, Jean Stoetzel distingue quatre niveaux de la conduite :

- le comportement est d'abord instinctif
- ces impulsions sont modifiées par l'effet des récompenses et des punitions
- la conduite se laisse alors influencer par anticipation du blâme et de la louange
- l'accession à l'individualité permet d'agir en référence à un idéal de conduite

Les émotions primaires correspondent aux conduites instinctives : ainsi la peur à l'instinct de fuite, le dégoût à l'instinct de répulsion, la sympathie à la tendance au jeu ...

L'affectivité paraît être la plus organique de toutes les fonctions, or, il semble qu'elle subisse aussi l'influence des conditions sociales. L'expression des émotions se donne comme un véritable langage. Otto Klinberg a montré que l'expression de la peur est la même en Chine et en Occident

²⁵⁹ F. Dagognet, T. Nathan, *La Mort vue autrement*, op.cit., p.98

²⁶⁰ P. Mannoni, *Les Représentations sociales*, op.cit., p.19

parce qu'elle correspond à une conduite d'évasion tandis que la colère s'exprime très différemment. Le chinois fait les yeux ronds là où l'européen hausse le ton. L'émotion est règlementée par la société dans le sens où elle peut compromettre l'ordre social ou au contraire être la base de comportements efficaces parce qu'intenses.

Stoezel montre par exemple que l'institution occidentale des sentiments du deuil est une des pires qui soient. « La tristesse de la perte se complique des reproches qu'on s'adresse, et le chagrin ne dispense qu'à condition d'être assez grand aux propres yeux de la personne en deuil »²⁶¹. Notre société ne prévoit rien pour la libération des sentiments mauvais : l'ambivalence, l'hostilité, la culpabilité...

Ainsi souffrir, au même titre que percevoir, n'est pas simplement subir. C'est une façon de comprendre. En particulier, la personne se perçoit comme norme. Marks a montré qu'un individu est perçu comme plus clair ou plus foncé que la moyenne dans la mesure où il est plus clair ou plus foncé que le sujet qui le perçoit²⁶². Il s'efforce ainsi de paraître « moyen ».

On peut distinguer deux apparences du moi dans le monde : le moi-acteur engagé dans les scènes de la vie quotidienne et qui se laisse aller à la rêverie et le moi-personnage qui doit faire preuve d'esprit, de culture et force morale. Ici, l'individu essaie de renvoyer une image digne, une image en représentation de lui-même. Cette métaphore développée par Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* est utilisée pour mettre en valeur la notion de « situation » qui donne sa substance à la réalité sociale. Les tâches interactionnelles sont le lot commun et redéfinissent la personne comme présente à la situation. Sartre évoquait le « rôle » du garçon de café. La psychologie sociale montre qu'il existe plusieurs territoires du moi et qu'ils varient en fonction des situations. Goffmann distingue « l'espace personnel, les places, l'espace utile, les tours, l'enveloppe, les réserves d'information et les domaines de la conversation »²⁶³ ; tous dépendant d'un système de références d'après lequel les individus s'évitent ou bien entrent en contact.

Selon Denise Jodelet, c'est parce que la représentation sociale est située à l'interface du psychologique et du social qu'elle possède une valeur heuristique pour toutes les sciences sociales. Il n'est cependant pas possible ni même souhaitable de chercher à poser un modèle unitaire des phénomènes représentatifs. Abric a défini la représentation « comme une vision fonctionnelle du monde, qui permet à l'individu ou au groupe de donner un sens à ses conduites, et de comprendre la réalité, à travers son propre système de références, donc de s'y adapter, de s'y définir une place ». Pour Durkheim, les premiers systèmes de représentation du monde et de l'homme ont été religieux. La représentation a donc une fonction sociale ; le sujet et l'objet y sont en interaction constructive

261 J. Stoezel, *La Psychologie sociale*, Paris, Flammarion, 1993, p.112

262 O. Marks, « Skin color judgements of negro students », in *Readings in social psychology*, 1943, 38

263 E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Editions de Minuit, 1973, II, p.54

car ils s'influencent l'un l'autre.

La face figurative de la représentation renvoie à l'imaginaire social et individuel. La représentation rendrait interchangeables le sensible et l'idée, le percept et le concept, ce qui mettrait donc le sujet face à son besoin de sens et de reconnaissance. D'où l'importance aussi du sous-entendu communicationnel dans l'ordre de la représentation. Qu'elle soit destructrice ou créatrice, la représentation induit un changement dans le comportement parce qu'elle modifie nos cognitions en profondeur. Elle correspond à une reconstruction liée à notre ordre de valeurs identitaires.

La psychologie sociale repère des invariants structuraux qui composent la représentation sociale et observe leurs relations. Moscovici a, entre autres, isolé un noyau central de la représentation qui donne sens à tous ses éléments périphériques et qui est très difficile à modifier. Ce noyau est tissé de stéréotypes, de croyances et d'informations interprétées qui forme interface entre le sujet et son milieu. Les éléments périphériques permettent quant à eux l'intégration d'éléments nouveaux dans la représentation, ils sont directement en prise avec la pratique sociale. Ils peuvent provoquer de brusques ruptures avec le passé ou au contraire des modifications fines et progressives ; dans tous les cas ils modifient la représentation. Cette dernière fonctionnerait donc en réseau afin d'articuler de façon de plus en plus complexe pensée et action : la cognition modifie nos visions du monde et réciproquement l'environnement change le contenu de nos états mentaux. La complexité du champ de recherche représentationnel implique une vision transversale de son étude.

Pierre Mannoni définit comme suit les représentations sociales : "ce sont des restructurations mentales dont la finalité est de favoriser un repérage du sujet par rapport à son environnement par l'intermédiaire d'un agencement de sa connaissance dans une visée adaptative et qui peut s'accompagner d'erreurs : simplifications, amputations d'éléments, de traits, introduction de fragments parasites rêvés, apparitions de biais, de corrélations illusoire ou de distorsions systématiques"²⁶⁴. Il rappelle que quatre modèles peuvent rendre compte de son fonctionnement : le moléculaire de Moscovici mais aussi le biologique : la représentation serait comme le thrombus, une coagulation d'éléments combinés pour générer un nouveau produit. De même, le modèle de la tapisserie permettrait de penser le processus de représentation comme celui d'un tissage de différents fils sur une unique trame et enfin, le modèle astronomique permettrait de comparer les représentations aux constellations qui, malgré leur nature virtuelle, n'en sont pas moins des repères pour les navigateurs.

Dans tous les cas, on voit que l'objet n'existe pas en lui-même mais toujours dans son contexte de relations au sujet. La représentation est ainsi une grille de décodage qui provoque une matrice de sens engageant toute une vision du monde. Pour réguler ainsi la vie, elle doit allier une cohérence

²⁶⁴ P. Mannoni, *Les Représentations sociales*, op.cit., p.76

interne avec une congruence externe. A partir de là, des attitudes et conduites se trouvent prescrites de façon à ce que le sujet ajuste sa distance sociale à l'autre.

Si je cherche à savoir qui je suis pour l'autre, je m'aperçois vite que j'apparais de façon fluide dans mes différents rôles : rivalité, soumission, complémentarité. Au plus profond, la personne renvoie à une valeur éthique. Dans sa dimension sociale, c'est l'honneur qui apparaît comme valeur suprême tandis que dans sa dimension affective, c'est l'amour qui fait le plus sens aux yeux d'un occidental. A cette notion de valeur, la psychologie des traits avec Allport notamment montre qu'il existe aussi une cohérence et une continuité individuelle à partir de laquelle la personnalité est définissable par l'ensemble des « habitudes et systèmes d'habitudes d'importance sociale qui sont stables et résistants au changement »²⁶⁵.

C'est dans ce cadre que la psychologie sociale a fondé ses études sur la notion d'attitude en tant qu'elle désigne la manière dont une personne se situe par rapport à ses objets de valeur. Le moi naît dans la conduite au sens où les rôles assumés sont multiples. La personne est ainsi vue à la fois comme active et réceptrice.

L'analyse du discours est une méthode qui insiste sur cette fonction du langage : imposer aux autres la reconnaissance de notre existence comme personne. L'argot aurait par exemple une fonction sociothérapeutique : « il est un substitut de l'expression directe de tendances agressives, consécutives à des frustrations. Son caractère ésotérique sert à affirmer l'existence d'un groupe fermé et permet à l'individu d'y prouver son appartenance »²⁶⁶. Le « moi » est donc une construction dans laquelle entre les « systèmes dynamiques d'interaction » et les situations qui leur sont associées.

L'individu peut d'ailleurs facilement se laisser accaparer par les mouvements de foule. De la simple ségrégation jusqu'au lynchage, le comportement en groupe a été étudié depuis Le Bon et Trade qui ont mis en valeur la contagion mentale comme cause interne et l'action des meneurs comme cause externe. Il est clair que les émotions comme les opinions se communiquent et par là se renforcent. Les événements sociaux s'expliquent par la sympathie et l'imitation bien plus que par la contrainte et les paniques doivent leur soudaineté à la contagion des émotions. Quant à l'influence des meneurs, elle est due au prestige qui est soit acquis de naissance ou de réputation soit personnel et, en ce cas, Le Bon le qualifie de puissance « fascinatrice » et « magnétique » due à un certain état névrotique du meneur « demi-aliéné qui côtoie la folie » écrit Le Bon.²⁶⁷

On retrouve une des composantes du phénomène hypnotique. L'état de léthargie et l'abandon de la volonté propre à un sujet sont dus à une fixation impérieuse du regard notamment sur une

265 G. M. Guttrie, *Personality and the behavior disorders*, 1944, p.49

266 W. More, *Industrial relation and the social order*, 1947, p.326

267 G. Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1905, p.99

personne charismatique. Cet état évolue en une suspension de la perception qui engourdit les sens et aboutit à un somnambulisme dirigé. Le seul moteur de ce mécanisme est donc celui d'une attention fascinée et portée sur une idée artificiellement mise en exergue. On comprend comment un tel rapport de subordination peut entraîner de dérives et inféoder le sujet à un supposé gourou.

Nous pouvons évoquer aussi la mécanique des vengeances ou des jugements sommaires au cours desquels la raison n'est plus vigilante. Aujourd'hui, les lynchages sont soit le fait de gens riches, ils apparaissent alors comme un châtiment du coupable, soit en majeure partie, le fait de personnes pauvres et ils apparaissent de façon désordonnée, diffuse ou hasardeuse. Ils se produisent là où le statut des blancs par exemple semblent s'abaisser. Ils sont liés alors à la misère sociale et au manque éducatif.

Lévi-Strauss quant à lui exprime clairement l'inquiétude qui se dégage de la pression incessante organisée par une « mendicité universelle » dans les pays pauvres : « cette ingénuité toujours prompte à vous duper, à vous tromper, à tirer quelque chose de vous par la ruse, le mensonge ou le vol deviennent à la fin insupportables, même pour des êtres humains. Et pourtant, comment s'endurcir ? Car - et c'est là l'impasse - toutes ces manœuvres sont différentes techniques de prière. Et c'est parce que l'attitude fondamentale à votre égard est une attitude de prière, même lorsqu'on vous vole, que la situation est si clairement et si complètement intolérable »²⁶⁸.

La souffrance renvoie d'abord à une perte de confiance en soi tout autant que dans les autres ou dans le monde. Ainsi, pour Jean Foucart, elle apparaît comme « une rupture de l'échange symbolique »²⁶⁹. Il n'y a plus de sécurité ontologique dans l'angoisse. La dérégulation est comme un étiolement de la notion de rituel. Plus de reconnaissance temporelle, ni commémoration ni projet, plus d'intentionnalité car plus de cadre. La souffrance renvoie, de façon ultime, à une sensation sans objet : plus de contact ni avec l'autre, ni avec le monde ordonné ni avec soi. Panique, effroi ou terme final de la peur, elle est une précarisation généralisée qui dépossède le sujet de toute volonté possible. Cette insécurité existentielle reste fondamentalement de l'ordre de l'incommunicable. Ici, le monde n'est plus que rétréci à l'immédiat. La maladie entraîne inévitablement une chute brutale de l'estime de soi car la puissance d'agir baisse et se rétrécit. De même, la clochardisation est un processus qui mène de la haine de soi à la notion d'indignité et à la désappartenance au monde, au groupe et à soi-même : étrié jusqu'à ne plus pouvoir accéder à aucune image du soi.

L'homme moderne est exposé par une pression des ambitions et des désirs qui se contredisent sous l'influence de la démultiplication des informations. Les images publicitaires et les réseaux internet propagent des renseignements de façon instantanée et depuis chaque recoin du monde. Les

268 C. Lévi-Strauss, « Crowds », in *New left review*, XV, mai-juin 1962, 3-5

269 J. Foucart, *Sociologie de la souffrance*, Bruxelles, Editions de Boeck, 2003, Introduction

contrastes entre richesse et pauvreté, manque et gâchis éclatent visiblement sans que des solutions ne se profilent simplement. La pesée du pour et du contre, l'exposé des arguments à long terme et l'application des décisions est devenue non seulement nécessaire à la prévention des risques mais aussi sécurisante par rapport à la vitesse des changements sociaux. Combattre la précarité s'accompagne ainsi d'une prise de conscience des bienfaits du partage et du compromis. Sans assimiler frustration et contentement, on peut hiérarchiser les valeurs et replacer l'homme moderne occidental dans un espace-temps relatif. Lévi-Strauss constatait, impuissant, la mort de cultures minoritaires originales en nous en rapportant pourtant les traces d'une oralité heureuse.

L'équilibre et l'éphémère sont des valeurs du passage qui nous rappellent que chaque progrès a sa contrepartie : la perte d'un autrefois. Il s'agit de conserver en mémoire des représentations qui auront changé non seulement de statut (elles sont devenues secondaires) mais aussi de fonction (de guides elles sont devenues étapes). Avec le recul, un souvenir peut nous apparaître uniquement naïf, il n'en perd pas moins son essentialité vécue. L'empreinte imprègne chaque culture et chaque cœur.

La représentation a quelque chose aussi de meurtrier en ce qu'elle met à jour des conflits latents ou des souvenirs violents. Elle est une reviviscence du subjectif. D'un point de vue social, la notion reste très proche de l'éventualité d'une stigmatisation. De nombreuses études sociologiques ont traité du regard posé sur les malades. L'épidémie du sida en particulier a véhiculé nombre de rumeurs et stéréotypes. La notion de représentation a permis à Moscovici de montrer comment le regard de l'autre est constitutif du réel et de la structure sociale en ce qu'il véhicule toute une chaîne de concepts culturels (modes de communication, codes, opinions, attitudes...).

La notion de représentation est donc bien transversale. Elle est à l'interface du psychologique et du social. Elle relève du processus d'interprétation qui structure toute dynamique reliant un sujet à un objet. Denise Jodelet a ainsi dégagé trois ordres problématiques quant à cet ajustement pratique du sujet à son environnement :

- « - qui sait et d'où sait-on ?
- que et comment sait-on ?
- sur quoi sait-on et avec quel effet ? »²⁷⁰

Elle cite l'étude de Moscovici *La psychanalyse, son image et son public* comme emblématique de l'étude de la transformation d'un savoir (scientifique) en un autre (savoir du sens commun). Ce sont bien les représentations sociales qui font obstacle ou au contraire servent de points d'appui à l'assimilation du savoir. Il existe une interdépendance entre les différentes modalités de la pensée sociale que la représentation, en tant qu' « idée-image », articule. Une telle possibilité d'interaction est un réservoir énergétique où se rencontrent les influences, les consensus ou les polémiques. A

270 D. Jodelet, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, p.62

terme, les représentations s'offrent comme autant de versions opérantes d'une réalité partagée.

Durkheim écrivait déjà : « Ce que les représentations collectives traduisent c'est la façon dont le groupe se pense dans ses rapports avec les objets qui l'affectent ». Les représentations sociales sont un système de croyances, mythes et formes symboliques qui forment unité. Elles maintiennent donc une identité sociale qui s'accommode des individualités parce qu'elles ne les assimilent pas les unes aux autres. La reconstruction de l'objet, parce qu'elle est expressive du sujet, reste ouverte aux distorsions. Elle sous-entend un irréductible investissement du sujet à son imaginaire. Ici, les représentations individuelles se développent en perspectives dans le cadre des représentations sociales. Aucun fait social n'est explicable par la psychologie individuelle et réciproquement, aucune pensée individuelle n'est réductible à son contexte social. Gilbert Durand parle d'un incessant échange qui existe entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social.

On peut donc insister sur le fait que, « la régression psychique au plan des seules images inconscientes, des fantasmes, enferme le sujet dans un imaginaire primaire, soumis au seul principe du plaisir, l'accès au langage verbal permettant seul de passer de l'imaginaire au symbolique, condition d'un accès à l'adaptation et à la socialisation »²⁷¹. Jean-Jacques Wunenburger met ici en exergue les analyses de Lacan quant à sa distinction entre l'imaginaire et le symbolique.

Le premier ne donne les différences que comme des gradations continues tandis que le second pose que les éléments sont de natures différentes et ne se définissent que dans leur opposition les uns aux autres. Lacan pensait la cure analytique sur deux plans : un plan de l'inertie (fixation à la libido, narcissisme) dévolue à l'imaginaire et un plan de la dialectique et de la répétition signifiante dévolue au symbolique. Le but de la cure était d'extraire les éléments délivrés dans un registre imaginaire afin d'en indiquer le corrélat dans le symbolique. Le troisième registre du réel pouvait alors s'enrichir d'une certaine prise de conscience. Ici le sujet est la variable de différentes fonctions, il est pluriel et le cogito devient : « je pense donc je cesse d'être »²⁷².

Les derniers écrits de Lacan montrent qu'il remet en cause l'édifice structuraliste en rendant les trois registres indépendants les uns des autres. Il s'interroge sur le statut du réel comme pure contingence, ce qui implique de replacer le symbolique dans un cadre mensonger. Il s'agit d'admettre que le « parlêtre » ne s'exprime que dans un réseau de métaphores nouées entre elles sur un même plan. C'est le langage qui sépare le sujet de lui-même. Mais si le moi est un foyer d'images, il n'en garde pas moins « une importance prodigieuse pour scander le social »²⁷³

Cette dernière approche rejoindrait peut-être l'argument de Derrida qui consiste à poser une

271 J.-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, op. cit., p.20

272 J.P.Cléro, *Dictionnaire Lacan*, Paris, Ellipses, 2008, p.162

273 J.P.Cléro, *Dictionnaire Lacan*, op.cit., p.203

non-différenciation entre l'imaginaire et le symbolique dans l'œuvre d'art. Celle-ci en agissant par auto-affectation se produirait en effet dans un mouvement qui touche à la fois l'image, le désir et le rapport à l'autre.

Ce qui est en jeu est bien la façon dont l'affect est cadrable pour s'accorder à son monde. Deleuze interrogeait ainsi le lieu de l'analyse comme occasion de transformation et non de sublimation. Pour lui, le temps du désespoir avait cette fonction particulière dans les cures de renvoyer à un certain épuisement de la parole qui correspondait au fait de rester sur place. La gamme des sensations mobilisées devait permettre de produire des dispositifs variés devant mettre en lumière un style de vie positif. Monique David-Ménard²⁷⁴ cite *Barthelby* de Melville pour montrer que, dans le fil d'un discours qui a l'air linéaire et indéterminé, s'instaure une provocation paradoxale de celui qui écoute. C'est dire que l'analyste risque l'angoisse aux portes de laquelle il est amené et que, c'est en cadrant ces empêchements d'existence, qu'il peut poser des conditions pour une réinvention. La notion de pulsion est remplacée par celle de devenir.

C'est ainsi que Deleuze distinguerait le travail du négatif à l'œuvre dans la psychanalyse comme dans la philosophie. La première partirait des symptômes et de ce qui ne va pas dans l'existence tandis que la seconde réfléchirait sur ce qui semble négatif afin de ne pas y séjourner. Pour Deleuze, pointer des différences affirmatives éviterait l'écueil d'enfermer les individus dans une vérité de leur souffrance. D'où la référence à Spinoza selon lequel une passion triste n'est telle que parce qu'elle est conçue de façon inadéquate et peut devenir une joie lorsqu'elle est bien pensée.

Pour Monique David-Ménard, la polémique entre Lacan et Deleuze s'orchestrerait autour de leur conception du désir. Pour le premier, le désir reste un manque-à-être, tandis que pour le second, le désir ne manque de rien. Elle pose la question : « le corps d'un autre ne nous découvre-t-il pas toujours plus altérés que manquants ? »²⁷⁵

Cette fonction de l'altérité renvoie à une conception du plaisir comme art de différer. Il serait dans la tension et la recherche plus que dans la satisfaction. Ainsi les conflits exploités par les mythes et les contes dépendraient d'abord de l'énigme posée (comme celle du sphinx pour Œdipe). Ce qui nous amène à penser la représentation comme un décalage, une provocation du plan d'immanence qui accorde à la répétition quelque chose de nouveau. Ainsi « Combray surgit sous la forme d'un passé qui ne fut jamais présent »²⁷⁶. Les virtualités du passé apparaissent alors comme autant d'effets d'optique qui mettent en avant un « devenir-littérature »²⁷⁷ de la vie humaine.

C'est une raison contingente qui est mise en avant afin que la pensée des devenirs soit rendue

274 M. David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse, l'altercation*, Paris, PUF, 2005, Introduction

275 M. David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse, l'altercation, op. cit.*, p.23

276 M. David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse, l'altercation, op. cit.*, p.51

277 M. David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse, l'altercation, op. cit.*, p.89

possible et permette de se passer d'une référence à l'Être. Les différences répétitives, organisées dans la finitude du cadre de la vie ou du cadre artistique permettent que s'organisent des transformations délicates et des inventions inédites. Le refoulement correspond à l'échec de la parole dans une cure, il voue l'être à son angoisse-de-mort dans laquelle il ne se sent identique qu'à lui-même comme à une chose. Le dépasser ce serait, sans récuser le négatif en tant que tel ni proposer un espoir religieux, retravailler à partir du corps et sortir de la spirale des jugements.

« Nous sommes de l'eau, de la terre, de la lumière et de l'air contractés, non seulement avant de les reconnaître ou de les représenter mais avant de les sentir (...) Au niveau de cette sensibilité vitale primaire, le présent vécu constitue déjà dans le temps un passé et un futur »²⁷⁸. Entre l'hérédité et l'attente, s'organise notre être affecté. L'existence du mal est possible mais aussi manipulable dans la rencontre entre raison et sensibilité. Représenter, c'est ruser avec la finitude, échapper à un égoïsme négligent pour accepter de se concevoir à la fois comme proche et séparé d'autrui.

C'est, plus profondément, substituer le cosmos au chaos en accordant au monde une consistance langagière et fantasmatique. *Kosmos* signifie maquillage, en cela il signale un cadre et sous-entend que le réel n'existe vraiment qu'en se mythifiant. Or, autant il est possible de renoncer à telle ou telle croyance, autant il est illusoire de penser que l'homme peut se défaire de son désir de croire. « Trop emportés par l'impétuosité de leurs appétits, les humains ne sauraient apercevoir, par la raison, la sagesse de renoncer à la violence. Seule la peur, passion générée à la vue de massacres passés, présents et à venir, les pousse à un calcul d'intérêt simple consistant soit à perpétuer la lutte pour la possession de tous les objets nécessaires et désirables, soit à s'efforcer de les partager le plus équitablement possible et de les échanger. La mort ou la paix : c'est dans les termes de cette alternative que la peur pose aux humains la question sociale »²⁷⁹ écrit Frédéric Schiffter. Même la rationalité est une notion anthropomorphique et sous-entend que le monde aurait à satisfaire les désirs humains.

Le monde serait perçu comme imparfait et à refaire. La perception contiendrait donc dans son statut même une idéologie. Le seul horizon éthique serait l'abolition du hasard dans une rationalité génératrice d'équilibre et de cohérence. Mais ici encore on sent ce que peut avoir d'utopique une telle attente de vie maîtrisée, indépendante et saine. Définir son monde implique de s'engager dans un rapport normatif à l'immonde qui est rejet tout à la fois du devenir et de l'altérité. Quant à l'origine de toute quête de sagesse, Schiffter renvoie à Lucien qui n'y verrait qu'un « snobisme ontologique, un complexe malheureux d'infériorité qui trouve à s'oublier et à s'enchanter par des signes, des gestes et des paroles empruntés à une catégorie d'humains illusoirement perçus comme

278 M. David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse, l'altercation*, op. cit., p.49

279 F. Schiffter, *Le Bluff éthique*, Paris, Flammarion, 2008, p.29

supérieurs, allégés des pesanteurs de la condition humaine²⁸⁰.

Une telle lucidité semble s'ajouter à la dureté du réel qui ne serait tissé que d'apparences recouvrant un profond sentiment de vide. C'est ici l'arsenal rhétorique qui est remis en cause et Schiffter cite Wittgenstein afin de redonner des frontières au langage. La sagesse ne serait-elle qu'un mot ? Peut-on comparer l'éthique et la philosophie à un "athlétisme de l'esprit"²⁸¹ ? En ce cas le réel serait acosmique et la vie se ramènerait à une errance distribuée au gré des hasards. Nul ne pourrait indiquer aux autres le meilleur chemin possible. Ici référence est faite à Gracián selon lequel l'altruisme est une folie. Le tragique serait trahi dès lors qu'on lui prête les noms du "mal".

On pourrait évoquer aussi la *virtu* de Machiavel et le principe anarchique de Hobbes. Le combat fait l'énergie et un semblant d'ordre n'est possible dans le rapport entre les hommes qu'à partir du moment où ils renoncent à leurs droits individuels en les pliant violemment à un arbitrage extérieur. S'il s'agit d'opposer violence contre violence ou manque contre trop plein, c'est bien qu'au fond seule la valeur humaine est à questionner. Y a-t-il un seuil de la douleur supportable pour la conscience humaine ? Si le phénomène du vivant paraît si rare dans l'univers, l'homme est-il pour autant en capacité de le préserver ? Il existe un pessimisme lucide qui permet de regarder les affects comme autant de phénomènes naturels, c'est à partir de cette reconnaissance qu'un engagement sensible peut naître sans référence à l'éthico-religieux. Alors on se rend compte que la réalité aura toujours quelque chose d'inacceptable et qui nous dépasse. Ainsi, la variété des représentations que nous en avons favorise le jeu d'une multitude de réactions. Paradoxalement, cette diversité relie les hommes entre eux dans un même face à face engagé qui se définit en mesurant l'intensité des expériences affectives.

Enterrer ses morts dès la Préhistoire, représenter les hommes sur des fresques en séries stéréotypées qui excluent le roi dans l'Antiquité égyptienne, écrire le *Yi jing* à partir des deux marques trait continu et trait discontinu sont autant d'actes témoignant de la capacité humaine à concevoir son monde plutôt qu'à imiter une nature perçue.

Cadrer les sensations ce n'est donc pas les borner ou assujettir l'humanité, c'est au contraire chercher à travers des biais d'expression subjective à capter une énergie vitale toujours en mouvement. Par quels processus s'organisent sous forme de chaînes alimentaires les interactions entre les êtres vivants ? Comment apprivoise-t-on la mort ? Comment circule cette énergie du corps entre élan et retombée ? Rien qu'en prêtant attention à ses premières perceptions, l'homme les organise en représentations. Tout est discours. L'attention se charge de mémoire comme une matière mouvante elle-même. Elle expérimente la liberté de l'esprit et relève donc ce défi qui consiste à

280 F. Schiffter, *Le Bluff éthique, op.cit.*, p.79

281 F. Schiffter, *Le Bluff éthique, op.cit.*, p.97

participer d'autant plus au flux de la vie qu'on en fige le processus en une multitude d'images arrêtées.

Cadrer un émoi c'est le figurer, c'est s'en admettre possédé et faire jouer la conscience sur le corps. L'attention procéderait donc d'une intention artistique puisqu'elle casse l'univoque et s'arrête sur une nuance inédite du rythme biologique ou de l'espace géographique. L'attention questionne et utilise la représentation pour souligner ce qui attire dans le réel. Et c'est ainsi qu'elle crée la mémoire. Pourquoi la peur instinctive de perdre la vie se transforme-t-elle en angoisse ? Parce qu'elle s'est teintée de mille et une nuances subjectives valorisées par le sujet en fonction de l'attention qu'il a accordé aux événements marquants de sa vie. Quelle soit symbolique ou réelle, une expérience est intensifiée ou minimisée en fonction du crédit et de la valeur que lui a donné le sujet. Plus elle est précoce, plus le sujet la vivra sans recul et la chargera d'affects forts. La prise de conscience ou son impossibilité quant à un ordre du trauma impacte à long terme la vision subjective du monde.

On s'aperçoit alors que les tendances vers un état fusionnel ou vers la destruction sont autant de défenses mises en place par le sujet qui expérimente ses relations aux objets de façon inconscientes. Ces deux états correspondent aux limites de la représentation. Le délire dans lequel ils s'expriment montre que ce qui n'a pas été symbolisé fait retour sous des formes euphoriques ou exaltées qui sont autant d'excès affectifs.

La capacité à se représenter montre à quel point le sujet se construit dans une "attente confiante" dans le monde et en autrui. Ses états d'hyper-vulnérabilité comme lors de la naissance ou de la mort le mettent en scène comme dépendant. Si cette dépendance est respectée en tant que telle, si la relation accompagnante est teintée d'amour, de langage et permet de supporter les états de frustration, elle fortifie le sujet et l'oriente vers les relations extérieures. Il en gardera un sentiment de gratitude, peut-être de dette mais sans culpabilité. Au contraire, si dans la dépendance, le sujet se retrouve seul ou dans une relation d'emprise qui implique un sentiment de soumission ou d'obéissance absolue à l'autre, il ne peut pas se construire d'identité solide. C'est le syndrome de l'hospitalisme dans le premier cas ou la construction d'un attachement désorganisé dans le second cas.

Si on permet à l'enfant ou au mourant de prendre des initiatives et de parler l'angoisse qui est une réaction au danger de désintégration du moi, alors une collaboration saine peut se tisser. L'esprit est plus fort et s'assouplit. La soumission entraîne au contraire un sentiment de futilité comme si rien n'avait d'importance. Elle est une confusion, un brouillard qui efface tout cadre et dans lequel l'esprit perd toute dynamique. On sait aussi combien le deuil entraîne un sentiment de vide interne qui peut s'accompagner de dépersonnalisation ou de déréalisation.

Tout est-il affaire d'équilibre ? A l'extrême de la société patriarcale, on trouverait le viol. A l'extrême de la société matriarcale, on trouverait l'annihilation du moi. Ce qui semble confirmer la valeur d'une voie moyenne. Mais plutôt que de rester dans une conception caricaturale du masculin et du féminin, nous pouvons redéfinir le cadre comme une capacité à mutualiser les deux qualités passive et active. Si la pensée est l'union des représentations en une conscience, encore faut-il que cette conscience soit ouverte et ne s'enferme ni dans un imaginaire autistique ni dans une abstraction sans vie.

Le philosophe chinois Zhuangzi (Tchouang Tseu), dès le IV^{ème} siècle avant Jésus-Christ, pensait l'alternance de ces deux principes associés au yin et au yang comme les conditions d'une alternance naturelle. La sagesse impliquait de suivre sa nature sans forcer sa vie. Et il rapporte ses paroles de Confucius : “La vie et la mort, la conservation et la destruction, la pauvreté et la richesse, l'obscurité et la gloire, la sagesse et la folie, le dénigrement et l'éloge, la faim et la satiété, le froid et le chaud alternent. (...) Ne permettre aucune perte de cette harmonie, s'adapter à chacun, à toutes les circonstances (est) la capacité parfaite. (...) L'eau calme est l'horizontalité extrême. (...) Elle se contient intérieurement sans déborder extérieurement”²⁸².

Ainsi les quatre éléments apparaissent en filigrane comme symboles d'une lecture sage de la nature. “Cachez l'univers dans l'univers, il ne pourra disparaître”²⁸³. De même, “une personne accomplie utilise son esprit comme un miroir”²⁸⁴. A partir de la fine surface de la représentation, le sujet qui se regarde se dédouble ; il se connaît, se juge et trouve une efficace qui lui est propre.

Les rapports entre le ciel et la terre sont aussi régis par cette compréhension de la vie : “ce par quoi le ciel est compris, c'est la Voie, ce par quoi la terre est calme, c'est l'Efficace”²⁸⁵. Tous deux sont inactifs mais procurent la pureté et la stabilité. De même le sage suit les humains sans se perdre, il n'essaie ni de prendre partie ni de corriger. Il erre avec lucidité. L'esprit du Tao engage toute une conception de l'univers qui s'étend de l'étude harmonique des lieux de vie jusqu'aux combinaisons subtiles qui composent un tableau, une mélodie ou une société.

Pour éprouver un environnement comme suffisamment bon, nous développerons simplement l'idée qu'il s'agit pour le sujet de pouvoir expérimenter un espace transitionnel dans lequel il peut agir sur l'objet sans que celui-ci ne soit détruit. C'est l'espace propre de la représentation où chaque engagement a un impact émotionnel mais peut aussi être interprété voire, manipulé. C'est l'espace d'une juste distance entre objets internes et externes dans laquelle peut se déployer une vitalité dynamique.

282 Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, Paris, Albin Michel, 2002, p.55

283 Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, *op.cit.*, p.61

284 Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, *op.cit.*, p.77

285 Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, *op.cit.*, p.113

La philosophie chinoise reste imprégnée par cette inspiration selon laquelle la vie ne nous appartient pas mais est une harmonie fournie par le Ciel et la Terre. Il s'agit donc de purger son cœur et son esprit pour les rendre disponibles à la Voie. On peut dire qu' "érudition n'est pas savoir et discourir n'est pas discerner"²⁸⁶. La sagesse consiste alors à laisser passer les contraintes sans obstination. Le calme et la pureté naissent dans le retrait de la volonté et le cadre ici prend une tout autre dimension puisqu'il intègre celle de l'infini et de l'inaction. "Le sans-limites tend vers une limite. La limite tend vers le sans-limites. C'est ce qu'on appelle plénitude, vacuité, déclin, diminution. Contenue dans la plénitude et la vacuité, la Voie n'est ni plénitude ni vacuité. Contenue dans le déclin et la diminution, la Voie n'est ni déclin ni diminution. Contenue dans la racine et les rameaux, la Voie n'est ni racine ni rameau. Contenue dans l'accumulation et la dispersion, la Voie n'est ni accumulation ni dispersion"²⁸⁷.

Il n'y a ici de définition que par la négative, ce qui rapproche la Voie de la mer, égale à elle-même. L'homme est aussi placé entre ciel et terre, ni Yin ni Yang, de plus ses rapports avec ses semblables en font un être de langage limité. Il s'agit d'accepter cette limitation en pensant la fusion comme meurtrière. Le cadre de l'existence contient des invisibles comme autant de jeux d'eau qui forment diverses possibilités d'errance et un espace fluide aux prises de distance. Être humble et inactif c'est se sentir soi-même médiateur et passeur.

La personne émue est au contraire comprise comme débordée ou en déséquilibre ; il s'agit d'élaborer ses angoisses par les voies de la confiance. Elle est rattachée au suspens de la mélancolie et plus profondément, au feu de la passion grandi au contact de l'inutile et du nuisible. Elle exprime donc un blocage et elle montre une perte de la Voie ; elle correspond à une prise de partie imposée par l'orgueil. Au contraire, la personne avisée hésite, erre, elle suit les humains sans se perdre et trouve un sens sans avoir besoin des mots. On lui adjoint les qualités du laisser-aller et de l'eau liquide.

Comprendre que misère et succès se succèdent comme le chaud et le froid, c'est entrer dans la régence des cinq éléments en Chine, c'est respecter scrupuleusement les relations et ne pas dénigrer les contradicteurs. La véritable tâche étant la sincérité parfaite, les conventions relèvent d'un ordre du vulgaire. Ainsi à la base, tous les êtres se valent. Profondeur et modération participent d'une vérité éternelle qui provient du ciel décrit comme rond ; elles se manifestent sur la terre décrite comme carrée. La vérité est ici épaissie par l'inaction et les défauts de l'âme se rapportent à des abus : ambition, opiniâtreté, obstination et sectarisme participent ainsi d'une arythmie qui a privilégié les lois humaines contre les lois du ciel.

286 Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, op.cit., p.193

287 Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, op.cit., p.195

Les sentiments humains se font fleuves. Ils portent cette capacité de l'alternance comme flux et reflux bénéfiques mais ils peuvent aussi se trouver bloqués sous le regard de pierre porté par autrui. On peut se référer à la théorie de la “double contrainte” expliquée par l'école de Palo Alto dans les années 1950. Le paradoxe pragmatique “sois spontané” contient un ordre d'être spontané et l'impossibilité d'être spontané à la suite de cet ordre. Est sous-entendu aussi le message qui clos la situation sur elle-même. Le sujet est alors pris entre ces trois alternatives : se couper complètement des informations venant de l'extérieur (catatonie), chercher à tout prix une raison (paranoïa) ou s'inventer un monde autre étant donné qu'il n'y a pas d'issue dans celui-là (schizophrénie).

Pour sortir de la confusion fantasmatique, c'est bien un cadre qu'il faut retracer. Il s'agit d'ouvrir à la conscience les nœuds obscurs resserrés par l'imagination afin de redonner une contenance aux émotions. Le cadre est d'abord maternant, des alliances inconscientes peuvent se tisser ou pas, mais redonner du sens pour aller de l'avant permet de sortir des apories et des impasses insécuritaires. On parle d'enveloppe psychique pour désigner le baume posé sur le traumatisme, le re-tissage ou encore la re-prise qui peut re-lancer le sujet dans une humanité confiante.

On voit donc que la question de la représentation n'est pas dévolue à la seule sophistique. L'épreuve de la vulnérabilité et les effondrements psychiques qui l'accompagnent mettent en avant la problématique de la rupture qu'elle soit naturelle ou culturelle, intime ou politique. Peut-on toujours réguler son comportement en fonction des changements du contexte ? Les souplesses propres au *Prince* de Machiavel ou au sage de Tchouang Tseu correspondent à des contextes socio-culturels bien différents et ne mettent pas en avant les mêmes pouvoirs. Que se passerait-il si un mode d'adaptation réussi à un certain milieu nous rendait inapte à un autre ? La représentation est donc une notion centrale qui nous permet de poser un lien réel entre le subjectif et l'objectif.

La multiplication des réseaux sociaux aujourd'hui oblige à penser un statut ontologique de la représentation. L'homme va-t-il devenir à ce point nomade que des références universelles pourront être partagées et adaptées facilement ou va-t-il diluer son identité dans cet ordre du “paradoxe pragmatique” déjà évoqué qui lui induirait de s'informer encore et encore pour se sentir libre ? Le cadre auquel nous avons lié un enjeu éthique peut très vite se réduire à un écran dont les règles ne sont que commerciales. Le sujet risquerait, non plus seulement d'être envahi par les objets externes, mais de n'être plus lui-même qu'un objet.

Fidèles à Husserl nous pouvons dire que l'homme façonne son environnement dès l'origine. Et que les représentations se stabilisent à la suite de multiples sélections. Dès lors, on peut se demander comment la pensée commande aux ruses affectives et manipule notre archaïque

sensibilité pour faire évoluer nos représentations. Comment une représentation du monde devient-elle “commune” ? Et pourquoi est-elle si difficile à faire varier d'un point de vue social une fois qu'elle a été admise ?

8) La manipulation des représentations

Les états mentaux sont irréductibles aux états du système nerveux, nous avons vu que les fonctions mentales sont également sociales et que les contenus inconscients sont multiples et divers, pour autant, on pourrait distinguer trois niveaux de systèmes cognitifs reliés les uns aux autres :

- le sémantique (sens)
- le syntaxique (calcul)
- le réseau neuronal

La psychologie cognitive s'intéresse aux deux premiers niveaux et le troisième niveau est réservé aux Neurosciences. Les psychologues cognitifs travaillent sur les contenus représentatifs : langage, documents, pratiques, dispositifs matériels... Ils se réfèrent à des objets appréhendés indirectement à travers la réalisation de tâches. Jean-François Le Ny définit les représentations comme des entités cognitives dotées d'un contenu, présentes dans un esprit, susceptibles d'en déterminer le fonctionnement mais non nécessairement conscientes »²⁸⁸. La représentation mentale dépend donc des caractéristiques individuelles de celui qui l'élabore ; en ce sens, elle reste la plus subjective des connaissances. Elle n'existe que dans la mesure où elle est utilisée effectivement et où sa valeur sémantique est exploitée.

Cependant, le cognitivisme affirme qu'il est possible d'analyser de manière objective les mécanismes internes sous-jacents aux comportements. La métaphore informatique permet de comprendre cette ambition. Les méthodes de chronométrie mentale (analyse des temps de réponse dans une tâche élémentaire effectuée dans des conditions déterminées) ou l'observation de l'activation neuronale permettent d'étudier les relations perception-action. Il existe bien des processus du traitement de l'information au sens statistique du terme.

Lionel Naccache reprend les avancées des Sciences cognitives pour montrer qu'une représentation correspond à un ensemble de décharges électriques de réseaux neuronaux. Il propose d'identifier quatre formes de processus inconscients ou non intentionnels mis en œuvre dans le traitement de l'information :

- une information doit être explicitement représentée sous la forme d'un codage nerveux
- elle doit être codée par un processus nerveux anatomiquement connecté aux neurones qui

²⁸⁸ J.-F. Le Ny, « Les Représentations mentales », in *Traité de Psychologie expérimentale* par Richelle, Requin, Robert, Paris, PUF, 1994

composent l'espace de travail global

- elle doit être codée au-delà d'un niveau minimum d'intensité et au-delà d'une durée minimale
- elle doit être codée alors que le réseau de l'espace de travail global conscient est disponible

pour amplifier cette information.

Les effets d'amorçage masqué ou de répétition-suppression étudiés notamment comme des variantes expérimentales de l'effet Stroop montrent à quel point la sélection et l'inhibition opèrent au niveau neuronal. Plus profondément, les expérimentations psycholinguistiques de Naccache tendent à montrer qu'il est possible de comprendre le sens d'un mot sans en avoir conscience. « Un objet mental aussi élaboré que la signification d'un mot écrit, objet culturel symbolique dont la maîtrise nécessite un long apprentissage, peut être pensé inconsciemment. Cette découverte remarquable repousse à nouveau les limites de la richesse psychologique de nos processus mentaux inconscients »²⁸⁹. Mais s'il existe des processus inconscients incontrôlables, pour autant la représentation mentale dont nous sommes conscients est contrôlable.

Les neurosciences ont apporté un éclairage important quant à la structure et aux fonctions du cerveau. Malgré la complexité du système nerveux central (cent milliards de neurones, chacun eux-mêmes reliés par dix mille contacts discontinus à d'autres cellules...), on a pu mettre en valeur certaines zones agissantes précisément sur les activités psychiques. Les aires de Broca et Wernicke pour le langage, l'hypothalamus pour le rêve, les noyaux de l'amygdale pour l'émotion... Et la précision fonctionnelle de ces zones ne cessent de s'affiner. On aurait donc une perspective évolutive adaptationniste qui s'opposerait à celle de Chomsky par exemple qui avançait l'idée de « grammaire générative ».

Pour certains neurobiologistes, la vie a émergé quand l'organisation des cellules est devenue assez complexe et la conscience a surgi du cortex quand les connexions neuronales ont franchi un certain seuil d'interconnexions. La conscience serait donc issue des courants électrochimiques circulant dans les circuits neuronaux. Les Sciences cognitives répondent à un minimalisme fonctionnaliste qui leur permet de concevoir l'esprit comme un système de contrôle. C'est, comme l'exprime Daniel C. Dennett, proposer une étude de la conscience en troisième personne. Lui-même affirme que « ce qui est intuitif pour une psychologie populaire sera justifié, intégré, expliqué par nos théories académiques les plus avancées concernant les mêmes phénomènes »²⁹⁰. Il avance donc une « hétérophénoménologie » qui permettrait de comprendre nos postures intentionnelles sur un plan intersubjectif et d'expliquer l'étiologie de fausses croyances. Pas de magie donc, ni de mystères dans la conscience. On peut se demander si la plasticité du cerveau n'est pas plus limitée qu'on ne

289 L. Naccache, *Le Nouvel Inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2006, p.173

290 Daniel C. Dennett, *De beaux rêves*, Paris, Gallimard, trad. Claude Pichevin, 2008, p.65

croit ou au contraire, se fiant au théorème mathématique de Gödel dit “de l'incomplétude”, penser qu'il existera toujours une limite à notre connaissance d'un système donné.

La psychologie du développement analyse le processus même de construction des systèmes de représentation. Wallon pensait la représentation comme une reconstruction du réel variable selon l'âge et selon la culture. Elle rendait possible l'intelligence des situations et l'intelligence discursive. Piaget insistait sur l'apparition de la fonction symbolique comme début d'une pensée représentative. L'enfant, d'abord égocentrique et subissant la discipline, peu à peu se décentrerait et adhérerait à une réalité valable par consentement mutuel. Aujourd'hui, différents modèles soulignent le rapport étroit entre représentation et mémoire. La plupart des cognitivistes s'interrogent sur le traitement de l'information, cherchent l'existence d'un noyau central de la représentation qui en poserait le caractère stable et organisateur. Ils différencient plusieurs fonctions de la représentation.

Michel Denis par exemple donne cinq fonctions représentatives : la conservation, l'explicitation, l'orientation, la systématisation et la signalisation. Bresson propose de distinguer les représentations imagées propres au sujet et incommunicables des représentations d'organisation caractérisant le geste et le langage.

Le débat fondamental reste celui de savoir si une représentation naît formellement neutre (codage unique) ou si elle est multimodale et apparaît sous divers formats en fonction de la nature de l'information traitée et du contexte dans lequel elle est utilisée. Kosslyn a proposé une approche dite « dépicative » qui consiste à proposer une théorie de la « cognition visuelle » dans laquelle l'image mentale est étudiée comme émergent de la mémoire de travail (elle est alors considérée comme modale dans son aspect fonctionnel) et élaborée par une infrastructure sous-jacente (elle dépend alors de modélisateurs dans son aspect conceptuel).

On voit que la représentation suppose une présentation, une figuration en tant que contenu mais qu'elle s'inscrit aussi dans le processus psychologique d'un manque et d'une absence. Se représenter c'est avoir abandonné un objet ou une partie de l'objet. L'approche psychanalytique met en avant le fait que la cognition vient ainsi s'organiser sur un lien pulsionnel au monde ou à l'autre. La représentation est trace d'une expérience perdue. Elle s'institue dans une série d'écart (présence-absence, objet-sujet, décharge-mise en signes) pris dans le jeu du refoulement et des déformations établies comme autant de mécanismes de défense du moi.

Les conversations spontanées des enfants laissent à penser qu'il existe une effervescence des représentations dans la prime enfance qui, peu à peu, glissent dans l'inconscient ou prennent des formes plus intellectuelles sous l'emprise de l'éducation. Le travail d'intériorisation marque le caractère d'une personne, il s'organise autour des observations aiguës des enfants et du cadre de pensée fourni par la famille en tant que première institution.

René Kaës propose une liaison entre psychologie sociale et psychanalyse lorsqu'il écrit que le mythe est « soutenu par le contrat narcissique et l'alliance dans le renoncement pulsionnel alors que l'idéologie, idée totem, idole et idéal partagés, est nécessairement fondée dans le pacte (dé)negatif et que l'effet de ce pacte se traduit dans le « ça n'a pas eu lieu paranoïaque qui soutient le « ça n'a pas de lieu » de la mentalité utopique »²⁹¹. Les représentations relèvent à la fois de la pratique actancielle et de l'élaboration symbolique.

Gilbert Durand explique aussi comment une société se constitue par ses renaissances culturelles périodiques qui, chaque fois, accentuent son génie singulier. Il parle à ce propos de « mythologèmes significatifs » qui font l'épaisseur et la complexité du système inter-relationnel. Celui-ci s'équilibre en admettant le pluralisme des rôles et la tension entre plusieurs mythes directeurs. Il n'y aurait crise que du fait de l'exclusivité et de l'oppression. Du point de vue de l'interprétation, Durand spécifie encore : « Il n'y a pas de texte donné une fois pour toutes, objectivement, par le compositeur ou l'écrivain, il n'y a pas de contexte immuable donné par le statisticien. Aucune énonciation orale, littéraire, musicale ou comptable, n'a l'immuabilité d'une équation »²⁹². Les multiples processus inconscients témoignent en faveur d'une liberté proprement humaine qui définit un espace vital du besoin d'interpréter et de donner du sens à travers des fictions mentales.

Au point de vue individuel, nous avons déjà évoqué la notion d'organiseurs psychiques. Le fantasme individuel, le fantasme originaire, l'imgo, le complexe d'Edipe et l'enveloppe psychique sont autant d'épreuves-types à travers lesquelles s'organise un équilibre d'arrangement entre satisfaction des désirs et engagement extérieur. Quant au fonctionnement psychique d'un groupe, on peut dire que les mythes, les utopies et les idéologies agissent comme autant de formations de compromis. Les deux excès étant la tendance vers un état fusionnel collectif exaltant et celle de destruction du groupe par certains membres. Ainsi l'ensemble de nos représentations parvient à tisser la notion de monde en tant qu'habitat originaire investi par chacun avec le relief des obstacles et succès qu'il a rencontré.

En psychologie sociale, plusieurs échelles d'attitude ont été proposées par le biais notamment d'analyses de discours afin de mettre en valeur l'organisation des perceptions d'un sujet et de pouvoir agir sur elles. On isole par exemple :

- le raisonnement en référence à une vérité. Ici la réalité est perçue comme “à construire”.
- l'action qui se réfère à la réalité et à un ordre énergétique. Ici on conçoit une réalité construite à affirmer.

291 R. Kaës, in *Les Représentations sociales*, sous la direction de D. Jodelet, *op. cit.*, p.130

292 G. Durand, *Introduction à la mythologie*, *op. cit.*, p.179

- l'opinion qui appartient au registre de la croyance et où la réalité est perçue comme possible.

La façon dont le sujet organise son propos est révélatrice de son activité cognitive, le contenu du discours est révélateur de ses représentations et les états affectifs par lesquels le sujet passe sont révélateurs de ses rapports aux objets. Ainsi Ghiglione a-t-il présenté un schéma de communication qui montre comment l'utilisation de la langue traduit les intentions du sujet source.

Les attitudes cachées derrière les comportements sont des prédispositions inconscientes à agir. Les discours sont révélateurs des attitudes. Se représenter un monde c'est donc bien adhérer à des attentes communes qui impliquent de concevoir une altérité comme immanente au sujet. Il y a un glissement concevable vers une tendance à aller dans le sens de la norme. D'où les expériences effrayantes quant au pouvoir de suggestion dû à la fonction même d'autorité à laquelle le sujet se soumet sans résistances. Et le phénomène inverse qu'on peut rencontrer sur Internet, à savoir, la désinhibition totale par rapport au langage écrit où deux interlocuteurs sont placés comme d'égal à égal. Ici la peur d'une désapprobation venant d'un supérieur ne tempère plus le pulsionnel. Partout où il y a autorité, il y a donc ambivalence.

Ce qui se joue dans la représentation à autrui, c'est une mise en perspective de l'affect. "Comment va-t-il être accueilli ?" reste la question centrale. Nicolas Abraham et Maria Torok affirment qu'aucune relation entre individus n'est concevable sans référence à un tiers terme, réel ou imaginaire mais, effectivement absent. Dans *L'Écorce et le Noyau*, ils mettent en valeur la place centrale du symbole dans la relation transférentielle. Ni objectif ni subjectif, le symbole est bien un moment du fonctionnement imaginal du sujet.

Tout conflit implique d'être résolu par symbolisation. Toutes les névroses présentent des conflits de scène primitive et toutes des troubles de l'intégration sociale. L'angoisse naîtrait lorsque le moi est incapable d'assimiler les affects qu'il subit, soit, lorsque ceux-ci sont rapportés à un objet indispensable. Les conflits de maturation entraîneraient des anticipations anxieuses d'impuissance avec culpabilité du désir d'accession et prises de position défensives à l'égard de cette culpabilité.

Le sentiment d'infériorité par exemple serait lié à l'impression paralysante de n'être pas aimé et serait rattaché à une structure mégalomane de l'idéal du moi. La culpabilité serait liée au système surmoi-idéal du moi. Il existe une préhistoire subjective oubliée qui forge des fantasmes parfois traumatiques et dont une analyse peut amener, sinon la reviviscence, du moins la conviction qu'ils ont opéré comme une construction et que le sujet peut se les réapproprier.

Le moi doit rester un témoin vigilant ni débordé ni volontariste. En cela, « l'ontogénie du moi social s'accomplit par le réveil progressif de l'instinct de sublimer »²⁹³. Les archétypes d'ordre numineux (parents, animus/anima, androgynes...) sont autant de vecteurs qui conduisent au retrait

293 A. et M. Torok, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p.74

des projections arbitraires faites par un ego trop fort. L'Art symboliserait exactement ce « pouvoir en acte de l'affect » (représentation psychique de la pulsion) avec sa double face consciente et inconsciente. Il exorciserait le traumatisme. Par lui, l'homme répondrait docilement aux suggestions que la vie lui présente, il correspondrait à une liberté d'abandon. On voit donc a contrario que pour déstabiliser un être, il suffirait de lui ôter son mode de représentation en bouleversant son mode culturel.

Au point de vue de l'individu, la Psychologie actuelle pose le « voir originaire » dans un contexte d'oralité et de violence qu'elle essaie de guider vers des signifiants de démarcation. « Le drame du schizophrène, c'est de se débattre dans un espace plein, sans recul ni référence ni sémiose possible »²⁹⁴. Il traite les mots comme des choses. La psychanalyse comme construction et interprétation essaierait de séparer l'ordre du besoin et celui du désir. La jouissance de l'inquiétude est d'ordre narcissique, elle correspond au besoin d'aimer jusqu'à la morbidité. La construction délirante renvoie à cet ordre clos où le sujet tourne autour de ses angoisses. L'amour ouvert au désir de l'autre renverrait au contraire au sacrifice d'un modèle imaginaire pour s'adapter au monde environnant. Dans cet ordre d'idées, l'effet d'un débordement correspondrait à un effondrement de la position narcissique. Le but de l'analyse serait de rétablir une continuité psychique. Le risque dans toute détresse psychique étant non pas tant la perte de l'objet que celui de sa représentation.

Lacan dans *Le Séminaire* (livre VIII) analyse *Le Banquet*. Il insiste sur la place qu'y prend Aristophane pour montrer que l'amour est un sentiment comique. « L'amour c'est de donner ce qu'on n'a pas ». C'est une métaphore pure. En ce sens il est comparable au transfert puisque ce dernier permettrait de saisir « le moment de bascule, de retournement où de la conjonction du désir avec son objet en tant qu'inadéquat, doit surgir la signification de l'amour »²⁹⁵. Transfert et amour contiennent cette part d'illusion et de vérité mêlées où réel et imaginaire s'enchevêtrent si bien qu'à la fin de l'analyse, le sujet ne trouve pas autre chose qu'un manque, une castration.

Ainsi le message de Socrate « tu aimeras avant tout dans ton âme ce qui t'est le plus essentiel » est contraire au message biblique « tu aimeras ton prochain comme toi-même ». Socrate pousse à perfectionner son âme propre par le refus et l'austérité. Ni extase ni effusion. Il sait qu'Alcibiade ne cherche que ce « point suprême où le sujet s'abolit dans le fantasme »²⁹⁶. Et il n'est pas dupe de ce désir d'Alcibiade qui ne vise qu'à asservir son propre désir. De même, dans le transfert, le sujet fabrique une fiction qui le pousse à intensifier ses propres désirs comme des expériences-limites du manque.

294 D. Bougnoux, *La Crise de la représentation, op. cit.*, p.129

295 J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, Seuil, 1991, p.48

296 J. Lacan, *Le Séminaire, op.cit.*, p.194

La demande du sujet est implicite, elle existe comme devant être interprétée. C'est dans ce statut intermédiaire qu'elle s'expose et vacille entre ce que Lacan appelle « l'en-deça du désir » et « l'au-delà de l'amour ». La demande se tend (orale, sexuelle...) mais le sujet vise à la conserver dans un désir essentiellement « innomé et aveugle »²⁹⁷. A l'horizon de la demande orale, on découvre l'archaïque absorption originelle, le cannibalisme. A l'horizon de la demande anale, le fantasme sado-masochiste. Il va s'agir d'inhiber ces formes d'un irréprésentable par une intégration des expériences douloureuses sans clivage du moi ni phénomène de bascule dans l'hallucination.

L'hystérique préfère que l'Autre garde la clé de son mystère quitte à laisser son désir insatisfait. L'obsessionnel, quant à lui, ne redoute rien tant que ce à quoi il s'imagine qu'il aspire et rend son désir impossible. La racine de la dépendance du névrosé tient dans le fait que l'Autre le renvoie à son complexe de castration, c'est-à-dire à sa crainte de voir disparaître son désir. Le signe qui n'est pas supporté, celui qui provoque la plus indicible angoisse, est celui du manque de signifiant et c'est paradoxalement celui qui fait accéder à l'inconscient. Ici, on retrouve l'accès à un objet perdu et qui ne sera jamais que re-trouvé. Le sujet n'a plus affaire qu'à ses représentations et il ne s'agit pas de savoir si elles correspondent au réel mais de saisir les signes en tant que tels. Selon Lacan, le signifiant fait signe à quelqu'un mais aussi de quelqu'un ; le manque est donc structural.

Il existe une primauté du signifiant sur le signifié. La structure et le réel ne sont pas ainsi des touts mais plutôt des « morceaux de touts ». La signification pose une limite impossible à franchir, un impossible rapport entre les mots et les choses, les hommes et les femmes, l'homme et le monde. Comme chez Freud, l'importance de la sexualité est capitale. Pour le premier, c'était le sens antithétique des mots primitifs qui semblait refaire surface dans le refoulement. Pour Lacan, la sexualité est le lieu d'une rencontre possible mais, du fait qu'il n'y a pas de complémentarité, la sexualité signe une instabilité fondamentale de ce rapport. Au-delà du partenaire, se profile l'autre de l'altérité absolu, le réel. Le sexe est « ab-sens ». Ce manque correspondait pour Freud au symbole phallique avec son horizon de castration. Il est pour Lacan le réel comme « fantasme d'existence ».

L'équivoque du langage est le dépôt de ce réel. La parole est la marque d'une inadéquation essentielle de soi à soi. Ainsi la métaphore travaillerait comme mécanisme de condensation et dans le sens d'un symptôme tandis que la métonymie rejoindrait le mécanisme de déplacement et le désir. Le sujet, par l'analyse, retrouverait un voile de la réalité comme déchiré devant le réel ; la place de l'analyste étant alors à placer dans le défi vers cette prise de conscience, place difficile à tenir en ce qu'elle mobilise les affects d'exclusion, rejet, honte et haine.

Le sujet serait structuré par ces trois fonctions : Réel, Symbolique et Imaginaire. Le trauma

297 J. Lacan, *Le Séminaire, op. cit.*, p.243

permettrait de capter la butée contre le Réel. Il met en effet en face d'une limite concrète, lieu où les mots manquent. Comme chez Wittgenstein, le Réel reste ce qui ne peut être nommé et représente l'Infini qui ne peut être saisi que dans sa négation. Le Symbolique serait garant de l'unité du signifiant et permettrait un accès aux répétitions de l'Inconscient par un langage de rencontre avec l'Autre. L'imaginaire, comme champ du narcissique, du « corps image » et des fantasmes serait une entrée par le moi dans le « petit autre », ordre de la capture par le leurre et le mirage. Lacan le valorise en ce qu'il instaure le « moi » à partir de l'expérience du miroir (où l'enfant s'identifie en s'aliénant ; il se saisit dans son image comme forme en excluant son désir). L'image en miroir est le prototype de toute identification avec son versant d'ambivalence, mais pour Lacan, le moi reste une instance des résistances dans laquelle Je n'est pas le sujet de sa parole. Le moi reste en particulier aliéné par la réussite ou la reconnaissance sociale car l'Imaginaire est tout entier dans la manière dont le sujet se perçoit par le truchement des autres.

Lacan reste fidèle à Spinoza dans la place centrale accordée au désir chez l'être humain. Cependant, Spinoza faisait du désir une énergie positive tandis que Lacan hérite de Kojève une maturation par le travail du manque et du négatif. De plus, il reprend à la Linguistique, la notion de structure qui lui permet de penser le Symbolique comme élaboration secondaire : meurtre de la chose et représentation des noms du Père. Il y place les trois grands A : Art, Autre, Amour. Si l'art met en jeu les processus de sublimation, c'est davantage par le biais de l'Esthétique que par les processus de création eux-mêmes. Il serait une possibilité de recoller au monde en le traduisant de façon personnelle. La rencontre avec l'Autre paraît comme notre seule garantie d'une vérité même si elle est posée comme imparfaite. L'empathie, l'échange constructeur et serein permettent de se raccrocher à la présence. L'Amour, tissé d'affects ambivalents, laisse le Sujet en prise avec le signifiant et l'objet perdu. En particulier, c'est parce qu'il n'y a pas symbiose trop forte ou trop lâche avec la personne référente d'attachement que l'intérêt d'un enfant peut être déplacé sur les processus symboliques qui le constituent comme sujet désirant.

La rencontre amoureuse ne semble pas réductible à la souffrance narcissique puisqu'elle se prolonge par des questions éthiques et esthétiques. On a prise sur elle dans la mesure où on peut en tirer un sens, un fil étirable sur une possible interprétation. De l'imitation à l'interaction en passant par la triangulation, cet affect est tissé par une interface sensible-intelligible qui le fait entrer dans l'ordre des signifiants ouverts. Tensions paradoxales, jeux délicats du contact... l'émotion peut y être tirée dans les deux sens : douleur-réduction animale ou affliction-appel expressif. Être à la fois dedans et dehors, ce serait maîtriser les alternances inévitables des affects séducteurs entre mode majeur et mode mineur. Ici, les éléments peuvent focaliser ce lieu de l'épreuve dans lequel l'homme

s'adapte aux débordements de son environnement ou aux provocations de l'Autre.

Dans la confrontation à autrui, Gérard Bonnet place la violence du voir au cœur de la problématique du Soi. « Voir, c'est renvoyer à l'autre le risque de disparition dont il se sent menacé »²⁹⁸. Il qualifie d'ailleurs le narcissisme de « château de cartes » construit autour d'une illusion d'optique. On ne peut savoir, dans la confrontation à l'inconscient de l'autre, si la jouissance ultime repose sur la cohésion ou sur la destruction. Le moi qui s'explore dans le système spéculaire de l'autre rencontre le désir de mort sous-jacent à la jalousie ou à la paranoïa. Le sujet risque de s'enliser dans la réaction en miroir car les limites du moi et du toi sont floutées, rendues « objectales ».

Gérard Bonnet montre par exemple que les rêves d'exhibition sont fréquents en début d'analyse. L'œil dans la cure est « rétroviseur », instrument de défense ou d'organisation en fonction des tendances pulsionnelles. L'analyste doit maintenir l'axe œil-regard afin que le cadre de la représentation prenne le relais de l'amour passionnel. C'est le langage qui interagit avec les pensées et sert de médiateur pour une meilleure prise de conscience des affects.

L'acte dit de vision entraîne une liaison très forte entre le sujet et l'objet. « Regarder et être regardé sont les deux faces d'une même situation »²⁹⁹ écrit Max Milner dès les premières pages de son essai *On est prié de fermer les yeux*. Cette réciprocité troublante met en jeu un rapport au langage et au savoir qui interroge à terme notre contact avec le sacré. Tout regard comporte une charge poétique qui est aussi une prise de risque : Contempler l'image d'une divinité risque de causer la cécité, en être regardé provoque parfois la folie. D'où cet impossibilité religieuse à pouvoir voir Dieu de face. On ne peut que constater indirectement les effets de sa gloire dans la création. D'où l'importance des figures mythologiques mortifères telle Méduse ou la Gorgone au pouvoir pétrificateur. Le regard de l'autre, d'un point de vue psychanalytique, renvoie souvent à notre propre désir coupable formé de « deux courants, l'un libidinal et ayant pour fin la jouissance, l'autre agressif ou destructeur, qui peut se retourner sur le sujet et lui renvoyer son intentionnalité mortifère »³⁰⁰. Freud a montré que l'œil n'est pas seulement un organe perceptif mais aussi une trouée voyeuriste qui renvoie à la sexualité et à ses objets substitutifs. L'archaïque face-à-face fait référence au mystère de l'origine et de la scène primitive. Il annonce notre castration et peut devenir destructurant puisqu'il est lié aux pulsions d'anéantissement de l'objet du désir. On peut dire que le regard et la curiosité sont porteurs de transgression et de culpabilité. Milner renvoie de ce fait à Orphée, Actéon, Psyché, Penthée, Œdipe et Mélusine... Autant de personnages qui restent prisonniers de leur fascination pour l'origine vécue comme un absolu. Le regard fixe est alors vide,

298 G. Bonnet, *La Violence du voir*, Paris, PUF, 1998, p.77

299 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991, p.13

300 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op.cit., p.27

temps mort ou expérience érotique de la nudité ; paralysie due à l'emprise du phallus ou à une menace de castration. Sortir de cette fantasmagorie angoissante, ce serait considérer tout regard comme un passage, une démarche. Pour ce faire, le regard doit devenir distance et endosser le manque. « Le malheur d'Œdipe est qu'il se fie à sa vue plus qu'aux paroles de l'oracle »³⁰¹.

Il s'agit donc, à travers l'expérience du visible, de rencontrer un envers symbolique. Ne pas sombrer dans l'éblouissement, dans l'idéalisation de l'autre qui n'est qu'une ruse du narcissisme mais s'intégrer dans le cadre de la rencontre. Le visible devient le lieu de tous les dangers mais aussi de toutes les promesses. Le risque est-il pour autant richesse ? L'analyse freudienne du rêve renvoie à la thèse selon laquelle le sens naît de la structure plus que du contenu. La figurabilité est une contrainte nécessaire mais limitatrice. Or, « malgré les efforts de Freud et de ses continuateurs pour soustraire l'analyste comme le patient à la fascination de l'image, pour les garantir contre un voyeurisme ou un exhibitionnisme qui barre tout passage efficace vers le transfert, pour éviter que ne se réédite la capture du sujet par l'imaginaire, la psychanalyse reste hantée par la nostalgie du visuel »³⁰². L'hystérie ou l'obsession marquent l'emprise réelle d'une culpabilité à se trouver sous le regard de l'Autre. On pourrait parler d'une aimantation érotico-narcissique due aux sentiments d'incomplétude et d'infériorité. Et, à l'origine des liaisons recherchées entre le Ciel et la Terre, on pourrait voir la première dette incluse dans un « je dois mourir », ai-je été à la hauteur de ma vie ?

Le psychologue se prête à tous les rôles, s'efface et tend des signifiants visuels (miroir, rétroviseur...), sémantiques (perspectives, traits...) pour accéder à des traces mnésiques biaisées par des représentations dites d'ordre traumatique. Le but est de conduire le sujet dans une démarche désaliénante. Ici l'invisible est la condition même de la visibilité et, réciproquement, le discours interprétatif approfondit l'invisible pour le faire accéder à la conscience propre du sujet. Le transfert correspond alors davantage au théâtre ou au film d'une vie qu'à une image. Il évolue et renvoie à un regard de soi sur soi rendu plus intense et plus clair à la fois.

L'œil a une importance centrale dans l'œuvre de Georges Bataille³⁰³, c'est par lui que se développe le sentiment de culpabilité. De même pour l'exhibitionniste, faire ressortir la dimension exagérément sexuelle de sa personne c'est éveiller le regard de l'autre. Ainsi selon Bonnet, les effets du regard de l'autre sur soi sont cachés mais décisifs. L'œil serait ainsi le symbole d'exigences sans limites. D'où l'on pourrait conclure à la sagesse d'Œdipe : c'est parce qu'il est aveugle qu'il reflète la vérité de l'autre.

D'un point de vue fantasmagorie, la mère est l'origine de l'objet (sa raison d'être), le père fait apparaître l'objet. L'adulte qui nous a nourri se nourrit de notre substance. Bonnet parle d'une

301 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.79

302 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.256

303 "Histoire de l'œil", notice in *Romans et Récits*, Paris, Gallimard, Période, p.1001-1034

« oralité vampirique archaïque » qui renvoie à une symbolique de l'assimilation du lait au sang. La mère dévoratrice et le père persécuteur forme la composante masochiste du moi. Le sang, en tant que substitut du sexe féminin, est lui-même objet de fantasmes (exhibition, sidération...) mais aussi d'échanges et de production. « Voir rouge » correspond aussi bien à une hallucination passagère qu'à un trait figuratif originaire.

La fille ou le fils, quant à eux, fixent l'objet : de façon fantasmatique, ils en font un objet sexuel ; de façon signifiante, ils en font le tiers relationnel. Bonnet cite Lacan : « je disparaissais, tu disparaissais et il reste une trace, une couleur, qui me pose dans l'absence, en attendant, grâce à elle, de pouvoir réapparaître de nouveau ». Cette trace fait à la fois la violence et la fécondité des rapports visuels où s'articulent désir et réalité. « L'amour (en particulier) est dans son fond besoin d'être aimé par qui pourrait vous rendre coupable »³⁰⁴.

Nombre de psychologues ont fait ressortir les ambivalences constitutives et anxiogènes de cet espace du manque. Winnicott, avec « l'objet transitionnel », a montré qu'il existe une médiation nécessaire, douce et efficace qui réassure l'enfant quant à son exploration du monde. La symbolique du père fait toujours, par référence à Freud, figure de tiers séparateur face aux sentiments fusionnels et le phallus reste l'objet d'un manque constitutif de l'être. Anzieu, avec la notion de « moi-peau » a posé un lien précis entre sensation et sentiment par lequel s'articule la représentation du corps propre et nos relations aux autres.

Sami-Ali insiste sur le rôle clé du langage qui est constitutif de notre être-en-relation. Selon lui, « la structure du monde dans lequel nous vivons est médiatisée par la langue maternelle à laquelle nous appartenons corps et âge et qui rend impensable qu'à aucun moment nous puissions ne pas être en relation »³⁰⁵. L'autisme ou la psychose renverraient au refus d'entrer dans la langue maternelle en tant qu'elle constitue cette possibilité d'instaurer les relations.

Le corps est vécu comme constitutif de l'identité à partir du moment où il se positionne dans le monde. Ainsi, « dépersonnalisation et déréalisation apparaissent comme les deux faces d'un seul et même processus déréalisant »³⁰⁶. Sami-Ali fait référence ici à l'« inquiétante étrangeté » freudienne dans laquelle surgit la hantise et le retour du fantomatique dans des symptômes ou actes bizarres (phobiques, obsessionnels...). Le fantôme symboliserait l'existence d'un mort enterré en soi ou dans l'autre et l'espace serait réduit à ce point limite dans lequel le dedans serait aussi le dehors.

Ainsi, en Psychomotricité, la limite inférieure serait la projection sensorielle tandis que la limite supérieure serait la projection fantasmatique. La maladie entraîne de fait un dédoublement de

304 J. Lacan, *Le Séminaire*, Paris, Seuil, 1991, livre VIII, p.398

305 M. Sami-Ali, *Corps réel et corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, Introduction

306 M. Sami-Ali, *Corps réel et corps imaginaire*, op. cit., Chapitre 1

soi en sujet-objet par lequel l'image du corps est bouleversée. Elle laisse le sujet démuni face à une faille narcissique inévitable.

L'enfant, avant la constitution de l'objet, est pris dans un monde d' « écoulement »³⁰⁷ perpétuel. L'élément liquide apparaît comme symbole du flou et de la non-limite. L'eau cherche son contenant et un cadre, aussi artificiel fut-il. Délimiter, catégoriser sont des bases pour les premières abstractions qui font passer la perception au stade d'une représentation interprétable. Sami-Ali rend hommage à Empédocle en le citant en exergue de son ouvrage *Corps réel et corps imaginaire* : « Car je fus, pendant un temps, garçon et fille, arbre et oiseau, et poisson muet dans la mer ».

Il est très clair que certains enfants s'empêchent de penser en réaction défensive à une blessure narcissique. Chaque passage existentiel (rêverie prénatale, naissance, relation à la première figure d'attachement puis au tiers-séparateur, entrée dans la langue orale, entrée à l'école, entrée dans la langue écrite...) suscite des inquiétudes et des aménagements émotionnels. Jacques Lévine a proposé de prendre en compte les trois “dire” d'un enfant (dans sa relation à lui-même, dans son lien avec le groupe et dans son rapport au monde). S'il existe une dimension accidentée à la base, on se trouve face à une organisation réactionnelle souvent rigide qui s'est construite dans un vécu d'impuissance mais au-delà, il est possible de retrouver cette partie intacte qui fait la relation humaine universelle à l'instance monde. Les enfants qui ont peur d'apprendre se sont sentis menacés dans leur sentiment d'appartenance au monde. Il s'agit de revenir sur cette image très dévalorisée qu'ils ont d'eux-mêmes en suscitant un sentiment de réappartenance qui forme un socle sécurisant de confiance et cohésion du groupe. Si l'enfant a peur de l'autre, il a encore plus peur de le perdre. D'où cette nécessité de transformer la dimension accidentée en l'orientant vers une futurisation positive.

Le vécu du groupe est alors investi comme un existant à part entière dont il s'agit de prendre soin, de faire évoluer et qui sert de modèle pour une gestion de ce que Lévine a pu appeler “l'autrement que prévu”. On pointe alors toute la différence d'ordre conceptuel entre les notions de manipulation et d'intercession. Être solidaire du ressenti de l'autre, c'est refuser la manipulation, c'est être attentif au développement de cette double expérience du cogito : extérioriser et intérioriser sa pensée. Il s'agit d'explorer les rapports entre pensée et langage de façon sereine.

Mettre des mots sur les inquiétudes et les émotions qui parasitent la pensée n'est pas exposer une fragilité à découvert mais accueillir la curiosité primaire d'un enfant. Partir de ces questionnements sur l'origine, la fusion et la séparation ... font le socle indispensable à une sécurisation des représentations. Une fois cette base fragile posée, il suffit de favoriser le passage d'une histoire personnelle à celle des autres. L'écoute s'accorde, le problème rencontré s'universalise

307 M. Sami-Ali, *Corps réel et corps imaginaire, op. cit.*, Chapitre 4

et la curiosité se sublime.

C'est tout l'espace de la symbolisation qui se déploie quand on peut dire "je est un autre"³⁰⁸. La culture s'ouvre et les vibrations changent de sens. L'effet miroir de la peur est cassé par l'organisation rhizomique d'une pensée commune en débat. Chacun est serein dès lors qu'il se sent respecté dans la globalité de son être et soutenu vers un devenir en construction. Sont mis en avant l'accueil, la rassurance, la contenance, l'attachement et la négociation.

On peut réinterroger la place du dire ou pas à l'âge adulte dès lors qu'on sait qu'il réveille une angoisse archaïque dans laquelle la frustration peut se dépasser en acceptation. Olivenstein réanalyse clairement notre rapport émotionnel au langage par le biais du non-dit. Il écrit : « Le non-dit est ce qui vient à l'imaginaire du sujet de manière telle qu'il sait que l'imaginaire de l'autre sait mais que la loi de l'autre ne peut accepter ouvertement de savoir »³⁰⁹. Le désir est l'épreuve type de cette limite. La religion et l'art permettent de reconnaître le non-dit et l'admettent dans une certaine mesure. Elles arbitrent entre le fait et la censure, permettent parfois de réaliser le déraisonnable autrement que par la folie. « Le style et le rite sont des soupapes de sûreté quand l'interdit est trop pesant »³¹⁰.

Le masochisme en particulier est une façon de rejouer « la peur atroce de redevenir esclave le disputant au désir secret de l'être à nouveau, cette situation ne peut être que sur-compensée par une rigidification paranoïaque cherchant à calfeutrer la peur d'être mis à nu par l'autre »³¹¹. Il pose la question du rapport à l'autre et demande jusqu'où le désir doit être symbolisé.

Le non-dit est donc aussi une notion médiante entre la terreur et le désir, l'imaginaire et le refoulé. Il est malléable et mobile ; la dimension sexuelle y est omniprésente et la dimension paranoïaque (persécuté-persécuteur) la suit de près. Il est à placer juste dans cette marge de liberté qui est l'effet d'une volonté et non du refoulé. Il correspond au travail de la frustration qui oblige la modernité à intégrer ce fond archaïque comme mode d'expression d'une peur de « ne pas être, donc d'être avec une angoisse de mort »³¹².

Notion médiante encore entre la peur du désir et le désir de la peur. Il renvoie à la fois à la superstition et au volontarisme. Il permet d'échapper au totalitarisme en épousant alternativement l'appétit, l'amour, l'aversion, la haine, la joie, la rancune... « Le non-dit n'a pas le sens de l'humour même s'il a le sens de la caricature »³¹³. Sa fonction principale est de nier l'évidence du réel mais son message est clair : la connaissance qui prétend détenir les clés du progrès en expliquant tout

308 J. Lévine, J. Moll, *Je est un autre*, Paris, ESF éditions, 2000

309 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1992, Introduction

310 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, *op. cit.*, p.11

311 *Ibid.*

312 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, *op. cit.*, p.21

313 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, *op. cit.*, p.26

n'empêche pas l'homme d'être malade. Ainsi Olivenstein pose-t-il lui-même ce cogito : « j'ai mon non-dit, donc je suis »³¹⁴. Façon de dire que la tentation et l'insatisfaction se logent dans l'espace de la séparation entre la fragilité de l'être et son équilibre.

Nous approchons de l'angoisse de Kierkegaard comme rapport de soi à soi, lieu d'où aucune triche n'est possible à cette nuance près que l'angoisse extérieure est un appel, un discours au monde tandis que l'angoisse intérieure est sauvage, malpolie, qu'elle n'épargne rien du laid ou du maudit. « Plus il y a d'affectif et plus le brouillage est intense et crée cette douleur et tension qui empêche le déchiffrement »³¹⁵. Angoisse intérieure comme expression du monstre en nous mais garde-fou contre la folie, extrême-limite de ce qui peut s'assumer et de ce qui ne se peut plus. Il y aurait ici correspondance avec l'état de mélancolie qui permet de dire qu'il y a encore vie et amour mais sans l'Autre. On aborde les thématiques du second Romantisme comme défi porté à l'Esthétique, comme impuissance à être pour autrui. Ce contexte de désespérance se traduit par des poussées d'auto-répulsion, une dévalorisation de soi avec néantisation des capacités intellectuelles.

Le poids des mots et des silences ne solutionne presque jamais le poids que l'on a sur l'estomac (extralucidité sur soi-même) parce que le non-dit est à la fois offensif et défensif, demandeur et sur la réserve, « désir secret de vérification et de non-satisfaction »³¹⁶. Il a sa place dans l'ambigu et ne s'inscrira jamais dans une véritable structure psychique. Fragile et indispensable à la fois, sa fonction serait de créer de l'intensité pour se réchauffer. Il entraîne un mouvement de va-et-vient entre le sacré, le secret et l'unité fusionnelle. « S'il participe de l'imaginaire et du fantasme, voire de la pulsion, le non-dit est d'abord construction volontariste et culturelle »³¹⁷ ; il se différencie de l'amour en ce qu'il épouse la réalité interne et la réalité externe du sujet. Il est comme un meurtre du réel pour, au-delà de l'inéluctabilité de la mort, réinventer de la vie et du désir.

Comment peut-on à la fois produire de la liberté et participer d'une régression ? La fulgurance a pour contrepartie la démesure. Dans le monde du drogué par exemple, on entre dans le stade du miroir brisé où la dérive vers la perversion est vite atteinte.

En psychanalyse, il existe au-delà de la notion de transfert, une relation de pouvoir-dépendance qui relève de la dépendance du toxicomane et qui s'édifie dans la construction d'un duo que la volonté ambiguë de l'un et de l'autre conspire à rendre indissoluble. « Être seul en présence de quelqu'un qui est supposé savoir le besoin de séduction mais qui, de facto, l'interdit dans sa réalisation, est le plus bel exemple de position perverse qui puisse exister »³¹⁸. Il s'agira de déplacer le manque par des mots mais il restera toujours une interrogation muette dévoilant la différence

314 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, op. cit., p.27

315 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, op. cit., p.58

316 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, op. cit., p.91

317 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, op. cit., p.129 Ici références faites à Moloch, Sade, Freud et Skinner

318 C. Olivenstein, *Le non-dit des émotions*, op. cit., p.152

entre le tout-dire de l'analyse et justement ce que l'on ne dit pas parce qu'on ne peut pas passer à l'acte. Si la question est « être ou avoir ? », la réponse est « manque à être, manque à avoir ». Reste donc une béance du désir qui implique de redéfinir la normalité. Elle est en effet bien moins que conformité aux normes, une capacité à savoir jouer d'elles qui implique curiosité et souplesse d'esprit.

Si la psychanalyse interroge l'enfant « vrai », d'un point de vue psychopathologique, on interroge l'enfant « réel » : ici la notion de séduction change de sens : tout fantasme de séduction abusive aurait des origines ancrées dans le réel. Toute scène de séduction passive vécue par l'enfant dans l'effroi aurait une valeur traumatisante (sensation de mise en danger et paralysie). A l'âge adulte, le désir exagéré de plaire pourrait correspondre par exemple à une défense pour échapper à l'angoisse de mort. La Séduction pose en son fond les questions de la réciprocité, du respect et de l'égalité. Au-delà du charme qu'elle distille, une relation qui s'appuie sur la séduction emprisonne. A terme, ne plus chercher à plaire correspondrait à renoncer à la toute-puissance, accepter un détachement que n'autorise pas la fixation à l'enfance. L'art d'attirer à Soi permet de ne pas corrompre le merveilleux, le goût esthétique mais il faut veiller à ce qu'il reste engagé pour des causes loyales.

Joyce Mac Dougall a analysé la notion de perversion sous l'angle de l'interprétation par le sujet du fantasme originaire de la scène primitive qui est générateur d'une angoisse archaïque. Elle parle d'ailleurs de « solution néo-sexuelle » plutôt que de perversion car ce terme est trop proche de celui de perversité, penchant vers le mal. Elle écrit que « tout symptôme, qu'il soit névrotique, caractériel, addictif ou psychosomatique est, sans exception, le résultat d'efforts infantiles pour trouver une solution aux douleurs et conflits psychiques »³¹⁹ et elle se demande si « l'érotisation n'est pas un moyen privilégié de combattre les expériences traumatiques du passé »³²⁰. Les maladies psychosomatiques pourraient correspondre à ces nostalgies sexuelles lointaines.

Le pouvoir du langage réside bien dans cette interposition d'une tierce personne entre le bébé et sa mère, mais à l'origine, on trouve le pré-verbal, « l'aube de la musique »³²¹, entre autres, la voix maternelle imprègne le soi corporel tandis que le regard crée une distance semblable à celle créée par les mots. Les signifiants préverbaux sont aussi à chercher dans l'odorat, la respiration, le viscéral et le musculaire ce qui laisse à penser que, chez les sujets somatisants, c'est « le soma qui se conduit d'une manière autistique en refusant de transmettre en paroles et ainsi d'élaborer verbalement l'horreur submergée ou forclosée du conscient »³²².

319 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, Paris, Gallimard, 1996, p.194

320 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.190

321 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.198

322 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.201

Tout objet de besoin apparaît d'abord comme un objet de haine. L'analyse permettrait de capter les pressions internes et externes qui assaillent le moi, pressions à partir desquels un sens métaphorique peut surgir, sens enfin auquel on peut attribuer une signification symbolique. « Le symptôme psychosomatique apparaîtrait comme un rêve raté »³²³. Les rêves, selon Freud, sont bien des modes d'expression régressifs archaïques qui permettent une décharge libidinale. Traduire le symptôme bio-logique en psychologique fait passer le corps autiste au corps symbolique.

De même, on trouvait chez Freud une analyse des mécanismes de sublimation proche de celle de la perversion. « Une des fonctions originaires des fantasmes conscients dans l'économie psychique consiste à accomplir en imagination ce que l'on ressent comme défendu ou impossible à accomplir dans la réalité externe »³²⁴. Les fantasmes permettent de supporter l'absence, les attentes et les frustrations venant de l'autre. Ils participent de cette illusion nécessaire qui aménage l'espace transitionnel cher à Winnicott. C'est le phalus symbolique qui organise cette constellation introjective ; s'il est désinvesti et réduit au statut d'objet partiel, il devient source dynamique inconsciente mais perd son rôle fondamentalement symbolique. Il apparaît en une image soit persécutrice que l'on doit éviter ou haïr, soit idéalisée, donc inatteignable et que l'on doit rechercher sans relâche.

Tout comportement addictif est une solution à l'intolérance affective. Il est censé disperser les sentiments de colère, d'incertitude, d'isolation, de culpabilité, de dépression ou tout autre état affectif d'intensité insupportable pour le sujet. L'objet addictif remplace la fonction maternante primaire manquante et le comportement addictif fonctionne comme un défi vis-à-vis d'une force tierce qui revêt une signification paternelle.

L'acte sexuel aurait aussi pour but d'empêcher que des sentiments de violence soient retournés contre le soi ou contre les représentations parentales internalisées afin d'effacer la terreur que cause la menace d'une perte de soi et le sentiment de mort interne. Les partenaires sont alors des contenant pour des parties dangereuses du soi. Il existe plus généralement une tendance à s'engager dans n'importe quelle relation afin de mieux fuir la souffrance psychique, mais l'utilisation addictive de la sexualité permettrait d'anesthésier les sensations de mort libidinale et protégerait contre la perte des frontières du moi. Il y aurait cette double polarité : - essayer de contourner les interdictions et angoisses de castration remontant à la phase œdipienne phallique - essayer de maîtriser les angoisses archaïques quand la séparation d'avec la mère a déclenché un sentiment de mort accompagné d'affects de rage.

Les inventions néosexuelles seraient une « tentative de renforcer l'identité sexuelle et

323 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.211

324 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.216

d'accéder au plaisir malgré les incohérences de ce qui a été transmis par le discours ou l'inconscient biparental à l'enfant »³²⁵. Elles exprimeraient les revendications individuelles d'un droit fondamental à exister et renverraient à terme au questionnement concernant les traumatismes inévitables de l'humanité : notre angoisse quant à l'altérité, le vieillissement et la mort.

« La zone érogène la plus puissante de l'être humain est logée dans sa tête »³²⁶. Ainsi, beauté et perversion sont dans l'œil du spectateur tandis que l'anxiété est mère de l'invention dans le théâtre de la psyché. Pour servir la connaissance de soi c'est encore à la mise en scène qu'il est fait référence afin de définir les critères de ce qui est et n'est pas pervers. Le but reste, de Socrate à Freud, la conscience de soi. Le philosophe et l'analyste sont ici dans une même position : celle du sceptique bienveillant.

Nous avons vu que toute représentation est opposable. Ainsi dans « l'écoute psychanalytique, ce n'est pas tant l'histoire du passé et les représentations des parents internes tels que l'analysant les raconte qui compte, mais ce que l'enfant d'autrefois a fait avec tout ce qu'il a rencontré de bénéfique et de maléfique dans sa vie pour découvrir à quel point il cherche à faire perdurer les solutions qu'il a trouvées à la crise œdipienne et aux traumatismes précoces qui prime »³²⁷.

Dans notre modernité, la psychanalyse pourrait être définie comme une « représentation psychologique du corps »³²⁸ mais Lacan citait déjà cette définition qu'Eryximaque donnait de la médecine en tant que « science des érotiques du corps »³²⁹. Du je pense au ça pense, il existe tout un art du déchirement intérieur et, autant nos physicalités sont semblables, autant nos intériorités sont incommensurables et modifient le rapport au corps. Ainsi, l'analyse « porte à l'absolu cette relation de séduction » dans laquelle il s'agit à la fois de résoudre et de dissoudre, « faire passer un couteau là où s'indiquent des fissures et des lignes de clivage »³³⁰. Ainsi dans la névrose, la culpabilité correspond à un conflit central. Il s'agit d'une recherche du vivre par soi-même, entraînant une quête permanente de l'approbation d'autrui. Les objectifs simples de la psychothérapie seraient de faire :

- reconnaître les angoisses, voire les anticiper et structurer solidement les affects
- atteindre un sentiment stable de soi
- rechercher l'état de bien-être
- consentir à un détachement des fantasmes infantiles
- accéder à une maturation du refoulement

Elle propose un cadre d'expérimentation sans interdit qui permet de mettre son désir à

325 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.229

326 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.273

327 J. Mac Dougall, *Eros aux mille et un visages*, op. cit., p.264

328 A. Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 1998, p.33

329 J. Lacan, *Le Séminaire*, op. cit., VIII, p.91

330 J. Laplanche, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, Paris, PUF, 1987, p.154

l'épreuve, de revenir sur ses mécanismes de défense et d'interroger le regard en miroir de l'autre. François Jullien a proposé "cinq concepts à la psychanalyse" en intégrant la souplesse de la pensée chinoise à une conception occidentale par trop clivante de l'individu. Ainsi, la disponibilité laisserait place à l'attention du thérapeute. L'allusivité rendrait mieux compte du dire de l'analysant, le biais détournerait la méthode d'une ambition progressiste, la dé-fixation constituerait le véritable enjeu de la cure et la transformation silencieuse remplacerait toute emprise quant à un résultat. La fin de la cure conduit simplement à accepter les structures institutionnelles et traditionnelles.

La psychologie sociale a permis de relever les affinités, haines ou répulsions à l'oeuvre dans un groupe. Les représentations sociales sont complexes et mettent en jeu diverses influences relationnelles liées à l'arbitraire des croyances. De même que le psychodrame permet à un patient de se libérer en jouant un rôle adapté à sa situation, le sociodrame inauguré par Moreno tente de mettre au jour les écueils de la communication qu'elle soit verbale ou non en mettant au jour les logiques des actions individuelles. Pierre Bourdieu montre par exemple comment un groupe dominant exprime ses préférences culturelles pour mieux actualiser son pouvoir. Ainsi « c'est une adhésion immédiate, inscrite au plus profond des habitus, aux goûts et aux dégoûts, aux sympathies et aux aversions, aux phantasmes et aux phobies, qui, plus que les opinions déclarés, fondent, dans l'inconscient, l'unité d'une classe »³³¹. Ainsi le pouvoir se partage-t-il, mais il est bien à l'oeuvre dans toute communication puisqu'il s'agit pour chacun d'asseoir sa participation comme légitime.

Dès lors que nous avons découvert les tenants et aboutissants manipulateurs de toute représentation fixée par un langage ou une idéologie, nous pouvons réinterroger le cadre existentiel afin de proposer un statut valable à une représentation de soi. L'angoisse est une terreur devant l'avenir tandis que la dépression est une douleur du passé ; elle existe comme signal d'une perte. Ehrenberg la définit entre autres comme une nouvelle figure des maladies de l'insuffisance. Ici, Narcisse remplacerait Œdipe. C'est qu' « à partir du moment où *tout est possible*, les maladies de l'insuffisance viennent placer, à l'intérieur de la personne, des déchirures venant lui rappeler que *tout n'est pas permis* »³³². La dépression correspondrait à un déficit. Entre libération psychique et insécurité identitaire, la dépression s'organise et s'expose autour de l'événement qui donne sens à la vie, à savoir, la mort. Elle évolue entre le défaut dont on a honte (adolescence instable, précaire) jusqu'aux conduites suicidaires. Elle évolue de l'anxiété à l'hystérie, de la faille à la béance intérieure ; parfois discrète, toujours subtile, elle correspond au fond à un effondrement symbolique par rapport auquel la liberté ne trouve plus son sens.

331 P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, ed. De Minuit, 1979, p.83

332 J. Laplanche, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, op. cit., p.136

Elle renvoie directement à la mélancolie comme délire de petitesse, perte du respect de soi et clivage : une partie dévalorisant l'autre dans un sentiment fondamental d'être perdant, déçu. Au stade ultime, on peut évoquer la structure de l'état-limite comme schizophrénie correspondant à un surinvestissement démesuré du moi qui rend toute frustration intolérable. Cette image trop idéale de soi empêche d'ailleurs toute relation de transfert saine. La psychose est cet autre état ultime, vide vertigineux laissé par l'annihilation du sens et la destruction du désir. Pour autant, la position dépressive est une étape indispensable au développement humain, elle permet de se défaire d'identifications imaginaires qui apportent des bénéfices secondaires parfois pathogènes. La pulsion de mort est-elle une nostalgie d'un stade de non-désir ou l'envie désespérée de vivre ?

Le sujet est ici interrogé en tant qu'acteur de sa vie. Il est accueilli avec ses symptômes qui sont autant de créations personnelles mises en place pour « maintenir quelque chose de son désir dans la relation à autrui »³³³. On assiste à un déplacement de l'expérience de la subjectivité : elle inclut un « être accompagné », qui la modifie plus ou moins constamment mais sans priver le sujet de son ultime responsabilité dans le processus du choix de sa vie. La représentation de soi s'en trouve devenir plus instinctuelle et plus réflexive. Laplanche évoque l'image d'un « accélérateur de particules ». On pourrait parler aussi d'un équilibrage par intensification de la médiation qui consisterait à calmer l'angoisse sans endormir et à stimuler l'émotion sans euphoriser. En tout état de cause, les niveaux d'estime de soi sont constamment dépendants des événements fluctuants et ils sont affectés par la lutte entre les sentiments d'amour et de haine ; ces deux notions étant antinomiques mais tournées vers la vie. L'acte de soutien thérapeutique consiste à accueillir d'abord l'échec et les résistances.

« Apprends-moi comment tu en es arrivé là ». Cette écoute précise et cadrée permet au sujet de se laisser aller sans se sentir en danger. Il peut alors symboliser ses difficultés et remanier sa manière d'être. Les dangers sont à nouveau dans la position des limites. Un sujet qui se donne sans protection émotionnelle entre dans une dépendance à l'égard du thérapeute. Il s'agit de tenir le cadre, la position structurale sans pour autant jouer de son influence dans le but de normaliser le patient. Ce dernier déroulera son propre récit jusqu'à trouver sa propre harmonie dans une souplesse d'utilisation de ses symptômes personnels. Être aliéné, ce serait être devenu « étranger », cela signifierait un arrêt de cette plasticité fondamentale qui donne sens à une vie en tant que cheminement. Travailler ses émotions permet de se déprendre d'une situation dans laquelle on se sent enfermé. Il s'agit de passer d'un vécu fusionnel à un vivre avec déployé sans assujettissement ni séduction.

Ainsi dans son rapport à lui-même ou aux autres, le sujet met en place diverses solutions qui

333 Y. de la Monneray, *La Parole rééducatrice*, Paris, Privat, 1991, p.19

régulent ses interactions. Face à un problème, ces tentatives de solution ont tendance à se rigidifier (le phobique évite trop, l'obsessionnel contrôle trop, le dépressif arrête la lutte...). Toutes ces tentatives ne sont pas pathologiques en elles-mêmes mais constituent des signes manifestes d'un rapport au monde qui se trouble et qu'il s'agit d'assouplir. C'est dans ce cadre que se sont déployées les thérapies systémiques basées sur la collaboration avec le patient. Sans idéologie, ces alternatives à la médecine dure considèrent le monde du patient comme un système dynamique dans lequel les relations fluctuent dans un processus qui tend à l'équilibre. C'est cette tension qu'il faut entretenir, parfois guider.

On peut insister sur une différence fondamentale entre la connaissance de soi et la représentation de soi. La première renverrait à une forme d'introspection close par rapport à laquelle risquerait de se dissoudre l'ouverture à l'altérité et le besoin d'action dans le monde. Elle serait un mirage lié à l'idée de pureté. La notion de représentation mettrait au contraire en exergue un soi ancré dans un réseau relationnel. Le sens relèverait du discours et s'élaborerait dans l'interaction. Montaigne a défini le moi comme ondoyant, Hume a montré l'impossibilité d'une identité personnelle qui se ferait au prix d'un déni des multiples perceptions et sentiments qui nous traversent. Michel Onfray a proposé le concept d'une "sculpture de soi" pour rendre compte de la possibilité d'une construction de soi par la volonté. Il s'agirait de vivre sa pensée et de penser sa vie dans un mouvement constant en interaction avec le monde.

Reste que la mémoire est le lieu de pensées lourdes souvent refoulées (sentiments négatifs, traumatismes...) par rapport auxquelles le sujet doit être vigilant. Ainsi le but d'une analyse pour Jean-Bertrand Pontalis est-il d'assumer ses fragilités, de "se séparer de soi sans tomber dans un chaos où tout serait confondu"³³⁴. L'hypothèse de l'inconscient aujourd'hui affirmerait la méconnaissance de soi comme un simple outil mettant en exergue des faces noires dans nos représentations, des faces biaisées ou fragiles qu'il conviendrait d'assumer afin de les intégrer dans un processus plus ample d'une constitution positive de soi. Il s'agirait de guetter nos faiblesses en veillant au respect des autres car on ne peut pas rattraper un acte qui nous a échappé.

Ce privilège accordé à l'attention à la situation ne permettrait pas pour autant de rejeter tout sentiment d'identité. La réminiscence serait une apparition légère et fugitive dans le ciel du présent de ce qui a marqué profondément notre enfance. Le rêve, le voyage ou l'écriture, activités solitaires, incarneraient une façon d'être fidèle à un monde sensible originaire non contaminé par le concept. En-deça des mots, il y a l'émoi, la surprise, l'éveil au désir qu'on peut ranimer. « Cette apparition traverse par éclairs la musique de Debussy et nous laisse ensuite bouleversés »³³⁵. Selon Borgès :

334 J.B. Pontalis, *Avancer vers une terre étrangère*, article de Janvier 2012, Philosophie magazine, N°55

335 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, op.cit., p.53

« L'imagination est un acte de mémoire, un acte créateur de mémoire ». Le long terme, la « longue haleine » évoquerait un labeur labyrinthique essentiel à l'œuvre d'Art opposé au langage d'annonce des médias. Le creux, le vague à l'âme et la retraite en soi serait aussi un lieu d'ancrage possible pour une prise de recul nécessaire face au monde de l'actualité. Il ne s'agit plus de vouloir trouver un sens précis par une représentation calquée sur une idée. Au contraire, relier la représentation à l'interprétation, c'est accepter de co-construire et de s'ouvrir à une complexité de fait. C'est parer à l'enfermement proposé par un absolu, une idéologie ou un impératif. C'est éviter le dogmatisme, l'intégrisme ou le désespoir.

On ne travaille pas sans vouloir découvrir tout le champ des possibilités humaines. Nous nous tournons donc vers le lieu de l'expressif artistique pour questionner l'emploi des éléments dans le processus créatif. S'ils permettent de mieux concevoir une passerelle entre la réalité perçue et l'esprit qui l'interprète c'est qu'ils sont le terreau à partir duquel l'œil se fait regard. Leur métaphorisation opère dans un ordre symbolique qui tire l'homme hors de son quotidien vers une réalité fantasmagorique plastique. Sans imposer une idéologie, l'écriture fictionnelle révèle une pluralité esthétique d'expressions du monde. Il s'agit de surjouer nos représentations par des marquages intensifs qui participent d'un travail de maîtrise des affects anxieux. Le langage devient une ouverture qui tient en commun le sentiment, le sensitif et les éléments. Il devient cet espace de jeu qui dépasse la fonction de communication et rend possible des interactions entre silence et mot, fait et geste, inconscient et conscient. Il s'agit de prouver que nous construisons les objets de nos perceptions.

L'œuvre dans ces prolongements imaginaires est un appel fondamental à la liberté et aux pulsions de vie. Nous sommes ainsi face à l'étonnement d'Alice : « est-il possible de faire dire aux mots tant de choses différentes ? » La réponse est oui mais une maîtrise n'est concevable qu'à partir du moment où le sujet se représente les causes de ses illusions et ne se cantonne pas dans une jouissance auto-narcissique et pulsionnelle qui serait au fondement du rêve et de la folie.

Une manipulation des esprits est toujours possible dès qu'on utilise la représentation dans le sens du désir. Sans émotions, nos raisonnements n'aboutiraient à aucun choix. La publicité crée ainsi par exemple de nouveaux besoins, le pouvoir de la suggestion tient tout entier dans le fait de ramener l'humanité à un corps prévisible. Pour autant, toute représentation n'est pas manipulable. Il en existe une propre au sujet et à son domaine de liberté qui tient toute entière dans la confiance et dans une conscience engagée vers le « préférable »³³⁶. En ce sens, l'expression artistique peut devenir une représentation efficace parce qu'elle agit en allant voir derrière les divers déterminismes

336 Concept emprunté à R. Misrahi, *La Jouissance d'être, le sujet et son désir*, La Versanne, Encre marine, 1996

possibles.

On peut alors se demander quelles sont les différences d'ordre ontologique entre signe et symbole. Le processus de création autorise en particulier une transgression des valeurs morales dans la mesure où il travaille à exalter ou atténuer les émotions et n'obéit qu'à ce cogito : « je ressens donc je suis ». Les hommes sont ici libres et égaux dans leur vie sensible. Une analyse des métaphores littéraires reliant les éléments et l'âme humaine nous permettra de mieux décrire les affects engagés dans un rapport au monde. Y a-t-il une distance idéale entre sujet et objet ? Quels sont les effets exacts de l'œuvre, cette peau imaginaire, entre plaisir ludique, voyeurisme et recherche addictive de l'intensité d'un éprouvé ?

CHAPITRE 2 : L'expression littéraire

« Supprimer au hasard quelques siècles d'histoire n'affecterait pas de façon sensible notre connaissance de la nature humaine. La seule perte irremplaçable serait celle des œuvres d'art (...) Car les hommes ne diffèrent et même n'existent que par leurs œuvres. Comme la statue de bois qui accoucha d'un arbre, elles seules apportent l'évidence qu'au cours des temps, parmi les hommes, quelque chose s'est réellement passé », Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, p.1606

1) De l'image à l'œuvre en passant par la représentation

Par le biais herméneutique, la question du sens des textes humains a permis de nouer ensemble les notions de Sacré et de Création. L'homme, guidé par une libération qui ne quitterait pas la quête d'un surplus de sens à donner à sa vie, jouerait avec les limites de l'inhumain sans cesser de se regarder en face. Cette possibilité du jeu et des médiations miroitantes proposées par l'Art est ce qui remettrait la Culture au cœur d'une spiritualité nécessaire dans un monde surindustrialisé. Jean-Didier Vincent a proposé le concept de « représentation » pour valoriser un investissement éthique du sujet créateur. La maîtrise technique peut aller de pair, dans le domaine artistique, avec un mouvement incessant de décharges affectives qui engloberait conscience de soi, forces inconscientes et intersubjectivité. Le questionnement dans la Création remplace les forces imaginantes dans un état d'activité où l'espace de la liberté est garanti sans que ne soit entravé la réalité situationnelle du sujet. L'art est ce qui creuse un écart entre le fictionnel, le monde du fantasme et le principe de réalité. La fiction ne servirait plus dès lors à « endormir les foules » mais à relancer l'activité ludique imaginative qui maintiendrait l'esprit en état d'éveil et de curiosité. Les lieux d'expression culturelle seraient alors des espaces de tissages ou métissages culturels et personnels qui s'opposeraient à une consommation globalisante et passive.

Gaston Bachelard en ayant posé une « fonction de l'irréel » a déjà dégagé la rêverie de cette définition négative dans laquelle on l'enfermait à savoir celle de l'illusion et de la tromperie. Vagabonder ou délirer vaguement revient à se promener dans la vie sans que le moi ne s'aliène comme dans le rêve. Le rêve trouve toute son efficacité dans le travail de l'Inconscient (il correspond d'ailleurs à un besoin quasi biologique) mais la rêverie est une lutte pour maintenir un degré de conscience minimal dans ce travail de la frontière entre perception, émotion et trauma. La rêverie participe non plus du besoin mais du désir du moi quant au soin qu'il doit se porter à lui-même. Entre l'état de démence schizophrénique où le corps est perçu comme fragmenté ou dissous et

l'alexithymie dans laquelle le sujet ne ressent plus d'émotions, la rêverie s'offrirait comme une thérapeutique du lien³³⁷. Elle permettrait au moi de relier intimité et extériorité sans recours à l'extase. Elle serait garante de conscience dans nos rapports au monde. En ceci, elle pourrait être conçue comme un travail de représentation.

D'abord, les neurosciences confirment que nous créons en partie ce que nous voyons (les perceptions sont traitées, restructurées par le cerveau). Ensuite, la clinique thérapeutique confirme que le clivage du moi est un mécanisme de défense et qu'il se fait non pas tant entre la réalité et le sujet qu'entre des souvenirs concrets et des représentations abstraites. Dans l'état pathologique, il n'y a plus de lien entre le vécu et une représentation générale. Le sujet se dépossède du monde et refuse la structuration ou la cohérence. Il est enfermé dans ses angoisses. L'enjeu de la conscience selon Bachelard serait de savoir si, sans quitter le désir libre et personnel, il est possible d'accéder à une reconnaissance équilibrée des choses pour ce qu'elles sont.

« Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve »³³⁸. La rêverie est cet état de distraction à l'égard de la situation présente pendant lequel se poursuit une activité mentale qui n'est pas pour autant dirigée par l'attention. Selon Bachelard, l'activité de l'imaginaire a droit à une véritable autonomie et le concept de représentation prend autant d'efficacité dans le développement d'un imaginaire cohérent que dans l'exposition d'une découverte scientifique. Il est clair pour Bachelard que rationalité scientifique et imaginaire poétique ne se positionnent pas de la même manière par rapport à la Nature. Le scientifique doit se placer en situation d'« antipathie » afin de rester dans une séparation fondamentale avec l'objet regardé. Il doit pouvoir le disséquer ou lui faire violence sans que ses émotions ou opinions a priori puissent gêner son observation. Le poète au contraire n'a pas besoin de tant se détacher des choses, ce qu'il cherche c'est à épouser le mouvement des choses sans intrusion dans leur être propre. Il est donc en position de « sympathie » à leur égard. S'il impose à terme une déformation à l'objet, elle n'est que dépendante de sa propre représentation. Le poète ne change pas le réel de façon directe, il ne change que son regard sur le réel.

De ce point de vue, l'histoire scientifique est jalonnée de ruptures eu égard à un empirisme premier et à diverses hypothèses par rapport auxquelles elles se définit dans un progrès. L'histoire poétique revendique d'emblée la représentation. Elle ne travaille qu'indirectement le monde par le biais du langage et met en avant cette médiation. Plus que la vérité elle cherche une authenticité intime dans un approfondissement subjectif des perceptions ou sentiments premiers. Dans *Le*

337 Bachelard rend compte du travail de Robert Desoille quant à l'utilisation de la rêverie dans la thérapeutique. Elle est efficace pour : - dissoudre les résistances – retrouver les souvenirs – allier souvenirs et représentations – analyser le transfert.

338 L. Guillaume, « Gaston Bachelard et les poètes », in *Les Cahiers du Sud*, 1963

Matérialisme rationnel Bachelard montre bien comment ces deux conceptions apparemment conflictuelles se renforcent en fait l'une l'autre et affinent l'activité de la conscience.

Pour la science, la distance est première, la représentation s'appuie sur la séparation objectivante entre les substances. Pour la poésie, la présence est première mais la distance entre les substances se travaille par l'émerveillement subjectif. Dans les deux cas pourtant la volonté est à l'œuvre et la conscience ne quitte pas la représentation. L'œuvre se caractérise par une façon d'imposer une figure à un fond.

C'est ainsi que Gaston Bachelard a permis d'introduire le cogito dans un domaine dont il semblait exclu : l'imagination. Il s'appuie sur la méthode phénoménologique pour « mettre en évidence toute la conscience à l'origine de la moindre variation de l'image »³³⁹. Il s'agit pour lui de « vivre l'intentionnalité poétique »³⁴⁰ c'est-à-dire, plus que de la comprendre, de la partager comme si les poètes prenaient place dans un dialogue infini dont la résonance n'aurait rien de conflictuel. Il est clair qu'ici, « la conscience se détend et se disperse et par conséquent s'obscurcit »³⁴¹. Cette conscience est une ouverture telle qu'elle inclut toutes les forces inconscientes tant pulsionnelles que sublimatoires ; parce qu'elle se place dans le pli, elle a prise tant sur le visible que sur l'invisible. Elle travaille à la limite de l'humanité³⁴² et permet à Bachelard d'appréhender la littérature comme autant de processus de créations d'un monde. Comme il fallait « désobjectiver la science, il faut désobjectiver le vocabulaire et la syntaxe »³⁴³ afin d'accéder à une réalité authentique par la parole. L'imagination, dans le creuset fictionnel, « invente de l'esprit nouveau » et c'est en ce sens que Bachelard écrit : « le monde est ma représentation »³⁴⁴. L'esprit joue avec ses propres pouvoirs.

L'acte de lire nous place au croisement des signes et du sens. Il est par essence intermédiaire et transforme le « voir » en « naître ». En littérature particulièrement, il s'agit d' « atteindre une multiplicité ordonnée »³⁴⁵, il s'agit de créer à partir du chaos. Si le moi n'est que perdu, à la base, dans une confusion d'états d'âme, la représentation qu'il se fait de son monde tire ses états d'âme vers des sentiments plus clairs ; le passage à la métaphore achève de le guider vers une conscience totale de lui-même. La métaphore est une représentation autonome, « autogène »³⁴⁶ dira Bachelard.

C'est ainsi que la littérature est devenue pour Bachelard une véritable dynamique du

339 G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, *op.cit.*, p.3

340 *Ibid.*

341 *Ibid.*

342 « Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme », G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op.cit.*, p.25

343 C.-L. Estève, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, p.192, cité dans *L'Eau et les rêves*, *op.cit.*, p.20

344 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.39 En partant de la philosophie de Schopenhauer, Bachelard explique comment le monde est teinté de narcissisme par tout regard poétique.

345 G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p.180

346 G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p.181

psychisme et le renouveau de son regard sur les œuvres poétiques a permis d'ouvrir la Critique aux analyses tant psychanalytiques que phénoménologiques³⁴⁷. L'important est d'accorder autant de place à la rêverie qu'à la volonté dans le processus de création littéraire. L'écrivain approfondit sa conscience par le biais du langage en référence à une « pancalisation du psychisme » et à une « conscience kaléidoscopique »³⁴⁸. On voit bien que deux forces sont à l'œuvre, l'une est celle de l'intimité, l'autre celle de l'expansion, le point et la circonférence à tracer. De même que le langage structure le vécu, l'art dramatique structure le geste. L'art de l'expression est à la fois une façon d'être-au-monde et un engagement intellectuel.

Reste à montrer l'efficace d'une analyse élémentaire dans le cadre de l'écriture littéraire. C'est ici que la représentation en tant que passage à la création artistique opère. « Pour en faire une représentation, pour mettre tous les objets à l'échelle, à la mesure, à leur véritable place, il faut que je brise l'image que je contemplais dans son unité et il faut ensuite que je retrouve en moi-même des raisons ou des souvenirs pour réunir et ordonner ce que mon analyse a brisé »³⁴⁹. Ces raisons et ces souvenirs, je les trouve dans mon expérience, dans le rapport à l'altérité. La relation intersubjective est une dimension essentielle dans la construction de mes représentations mais le rapport à la Nature est aussi engagé. La représentation met en scène une conception du vivant en général.

Bachelard décrit le cosmos comme « une somme d'yeux ouverts »³⁵⁰ c'est dire que la Nature nous regarde et que pour la comprendre il s'agit de saisir ce regard. Ce travail correspond à celui de la représentation qui impose une distance puis une reconnaissance d'altérité essentielle à tout ce qui n'est pas immédiatement-moi. C'est en fait à partir de nos représentations que vont s'élaborer nos émotions les plus justes. Ce détour par la conscience ou le psychisme crée une tension consciente qui permet au moi de renouer avec sa mémoire. Il s'agit d'accepter et d'approfondir les émotions intimes comme d'approfondir l'apparence des choses. Ainsi le moi se voit-il placé en état d'ouverture maximale.

« Le germe de la représentation, avant de devenir un point précis, avant de se rapprocher du point réel, a été un point imaginaire situé au centre d'une rêverie ou d'un souvenir »³⁵¹. La distanciation s'appuie sur une expérience concrète qui elle-même prend sa source dans une intuition confuse. L'image est une « construction de l'esprit » élaborée lentement par rapport à « l'hostilité des choses ». Le regard posé sur le monde permet de concevoir cette médiation dans laquelle le monde peut devenir notre. Il est à la fois vue et vision, impression et expression. Il sous-entend que ni le sujet ni l'idée ne sont originellement constitués. Il existe donc une chaîne de corrélations qui

347 Voir V. Therrien, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1970

348 G. Bachelard, *Fragments d'une Poétique du feu*, Paris, PUF, 1972, p.32

349 G. Bachelard, « Le Monde comme caprice et miniature » in *Recherches philosophiques*, Paris, 1933-34

350 G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, op. cit., p.159

351 G. Bachelard, « Le Monde comme caprice et miniature », op. cit.

implique que le travail de la conscience est toujours une conquête à reprendre. Et « le poème (...) correspond au besoin essentiel de nouveauté qui caractérise le psychisme humain »³⁵²

C'est dans ce contexte que Bachelard a redéployé le concept de « rythmanalyse » qui participe de la santé psychique du sujet humain. Lire, écrire un poème qui « tisse le réel et l'irréel »³⁵³ c'est se représenter un monde pour pouvoir l'habiter. De même « j'ai beau parfois toucher les choses, je rêve toujours élément »³⁵⁴. Les éléments sont assez mobiles pour incarner la variété du vivant mais aussi sa complexité. Ils correspondent ainsi logiquement et visiblement à des images psychiques. Ils sont « des hormones de l'imagination »³⁵⁵. C'est dire qu'ils synthétisent par groupes d'images le réel dispersé et travaillent ainsi, à la manière de la représentation, à la composition d'un paysage cadre, à l'élaboration d'un champ dans lequel la matière prend sens. Ils aident au passage du perçu au pensé parce qu'il peuvent structurer la diversité de nos perceptions en lui imposant une direction. Bachelard parle d'une « filiation régulière du réel à l'imaginaire »³⁵⁶. Filiation qui s'opère par le travail caché en profondeur d'une fonction de l'irréel. Cette fonction est celle de la représentation qui recompose en scènes un chaos premier. Inférence, analogie, oui, si l'on n'oublie pas qu'il y a aussi une rupture au niveau des sens qui fait que, pour l'homme, toute réalité est dans la mesure où elle est surréalité. Les éléments assistent notre regard sur l'extérieur en assouplissant nos constructions psychiques et en les rendant d'autant plus fines qu'elles sont d'autant re-considérées. Voir et revoir, métamorphoser, métaphoriser, re-prendre la parole pour que l'homme puisse « se mirer dans son monde »³⁵⁷, telle est la dynamique qui guide la thérapeutique bachelardienne de l'âme.

L'art a donc pour fonction de comprendre et non d'expliquer le monde. Les représentations qu'il en propose sont chargées d'affects qui, au-delà des valeurs morales auxquelles ils renvoient, correspondent à une décentration par rapport à un réel donné. Ils offrent d'autres biais d'analyse des situations vécues. L'émoi suscité par une œuvre correspond à une résonance sensible qui signe la rencontre avec un autre qui m'apprend. A terme, c'est bien l'image poétique qui guide et qui démultiplie le réel. Ici, la dualité du sujet et de l'objet est éminemment active. La sublimation pourrait correspondre à un élan d'admiration pure qui accompagnerait une représentation libérée de toute charge passionnelle et de tout préjugé culturel.

C'est ainsi que Bachelard pense une ontologie du poétique comme simple relief du psychisme,

352 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.6

353 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.8

354 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.19

355 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.19

356 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.13

357 Michel Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Ch.1 L'auteur précise aussi que « la métaphore fait brusquement la lumière sur ce que nous sommes confusément ». Elle s'inscrit dans le travail de la prise de conscience opérée aussi dans le processus de représentation.

mais relief inducteur qui, en redoublant la vie, permettrait de “rendre concret le dedans et vaste le dehors”³⁵⁸. Condensation et dispersion, seule l'image poétique permet d'intensifier à ce point notre sensibilité au monde. Enfermé à l'extérieur, ouvert à l'intérieur, nous ne sommes ni dans l'introversion ni dans l'extase mystique mais au cœur d'une conscience radicale, d'une expérience de la limite qui se place au bord de la rupture.

La métaphore fait sens encore mais un pas de plus et elle pourrait basculer dans l'absurde. Elle ne tient sa pureté que de sa nouveauté, surface fine où l'être et le néant s'effleurent. Ici la représentation tire sa force de sa fragilité même. Elle prend véritablement son statut anthropologique en se portant à la frontière de l'imaginable hors de tout souci de description. Il ne s'agit plus de faire connaître en répétant, en redoublant le réel mais en le détournant, en le manipulant de telle sorte qu'il se donne tout autrement et dans un éclat unique.

En littérature, le présent déborde le passé et l'avenir. La poétisation du vécu donne à la vie même une brillance particulière. C'est en ce sens que Derrida évoque une irréductibilité de la métaphore qui n'est autre qu'un tissage du réel. Si minimes l'espace et le temps soient-ils, la métaphore a le pouvoir de les étirer à l'infini. Elle les ouvre au monde par pétrissage du sens qu'il soit propre ou figuré. La métaphore devient une trame, un premier récit de ce qui se passe de l'autre côté du miroir. On peut parler de co-construction moi-monde et même, par la mise en perspective réciproque de l'un par l'autre, de réélaboration assimilatrice.

Nous retrouvons le langage du corps et de l'émotion comme conducteur de représentations esthétisantes du monde. Le désir et la douleur, en tant qu'affects envahissants la sphère de nos relations au monde vont alors être détournés et non pas reniés ; détournés vers une dynamique du plaisir dans laquelle l'imagination n'est qu'un outil au service d'une représentation plus libre et plus universelle. La métaphore est alors étirée dans le sens de l'ironie ou dans celui de l'émerveillement sans que notre intimité n'en soit touchée. La littérature revêt chaque émotion avec autant de figures de style qu'il en faut pour ajuster un habillage sécurisant pour l'ego. Elle intensifie ainsi l'émotion en allant dans son sens (mouvement vers) mais elle permet aussi un épuisement de celle-ci en la plaçant sous le regard des mots.

Il ne s'agit plus de décrire un dedans et un dehors figés mais de les comprendre comme l'endroit et l'envers d'un même engagement du sujet à son monde. Ainsi Alfred Jarry écrit-il : “Il n'y a pourtant dans le corps humain, cette illusion du dedans et du dehors que parce que l'homme depuis tant de mille ans qu'il n'est plus l'hydre à l'estomac retournable, a perdu la souplesse de pouvoir mettre des tissus comme certains vêtements bretons à l'envers et à l'endroit...”³⁵⁹. En

358 G.Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op.cit., p.194

359 A.Jarry, *Spéculations*, 1911, p.232

étudiant quelques textes littéraires qui convoquent les éléments de façon prégnante, nous voudrions montrer à quel point l'écrivain dresse son propre portrait au détour des descriptions d'îles, de montagnes, d'astres ou de foyers.

Ainsi « le principe de métamorphose est substitué au principe d'identité » quant à la compréhension du monde. On pourrait, comme le fait André Breton, rapprocher le Surréalisme et l'Alchimie. Pour Maryvonne Perrot, ces deux dynamiques de la pensée « se retrouvent dans la recherche d'un moyen leur permettant d'opérer une véritable transmutation du réel »³⁶⁰. C'est dire qu'ici l'Art donne à voir une réalité du devenir cachée derrière toute apparence. Cette réalité, irréductible à la perception sensible ou à la vérité conceptuelle est celle de la représentation. Cette belle notion nous semble épouser le mouvement de la pensée en tant que processus et point de vue à reprendre sans cesse. Elle rappelle à l'homme que les déformations de la vue ou de la vision peuvent être rééquilibrées par le regard, la mise à distance et la médiation qui font de notre horizon comme de notre intimité une mise en scène psychique.

Jacques Poirier emploie l'expression de “prise de conscience irrationnelle”³⁶¹ pour expliquer le rapprochement possible entre Breton et Lévi-Strauss, entre l'art brut et son élaboration secondaire. Il y a un “style” à toute œuvre d'ambition esthétique. Ce style préside à la jouissance de tout créateur. Rien de magique dans le processus artistique mais une opération de pensée qui parvient à obtenir de vrais effets par le détour du simulacre et de la simulation. Ici la représentation devient efficiente et jouissive. Le langage est lyrisme et le signe image.

On peut retrouver une entente immémoriale entre les hommes dans le don de l'art qui ne prétend ni changer ni surtout faire progresser notre vision du monde mais qui intensifie émotions et réflexions en proposant des expressions libres et uniques de ressentis accueillants. Ici la représentation est d'abord conçue comme un état passif de réception du monde. Elle correspond à une symbolisation intime.

En prolongeant les interprétations poético-critiques sous une lecture résolument bachelardienne, on s'aperçoit que l'utilisation des éléments va d'abord assurer la cohésion d'une œuvre littéraire. Dans *les Métamorphoses*, Ovide relie consciemment la mythologie et la rhétorique. Il utilise le merveilleux et lui donne un écho psychologique concret. Le langage poétique lui permet de rendre compte de l'essentielle diversité du devenir. On retrouve donc l'analogie comme figure illustrant « la loi magique de la sympathie »³⁶² et la métaphore comme trope principal rendant compte de tous les aspects de la transformation.

360 M. Perrot, *L'Homme et la Métamorphose*, op. cit., p339

361 J.Poirier, Claude Lévi-Strauss : bon sauvage et beau langage, in Guenancia Pierre, Sylvestre Jean-Pierre, collectif, *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains*, op.cit., p.321

362 S. Viarre, *L'Image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, PUF, 1964, p.206

La pratique de la métamorphose est comme « rendue sacrée »³⁶³, elle est systématisée et mise en œuvre dans un spectacle total. Concrètement, Gilles Tronchet dresse un classement des métamorphoses depuis les cas limites : retour à l'identique (Phénix, livre XV, 401) et disparition (Canens, Livre XIV, 431) jusqu'aux cas déshumanisés de transformations d'animaux en objets. Il évoque tour à tour les transformations de personnes en objets, en végétaux, en animaux ; puis les transformations des corps par ajouts, morcellements ; les cas d'humanisation ou de transformations d'homme à homme et enfin, les cas de transformations des dieux. On constate que la chaîne opère à tous les degrés ontologiques possibles. Il s'agit bien d'appliquer la loi de la métamorphose tant sur les corps que dans les âmes.

D'où un premier foisonnement baroque³⁶⁴ dans la description de la Nature et surtout « l'efficace du factice »³⁶⁵ quant à la description du monde. Pour Ovide, il s'agissait de synthétiser la mythologie et la psychologie sans recourir à des systèmes abstraits comme celui de la métempsychose ou du symbolisme. Il s'agissait de préserver le devenir de la vie. Une seule notion donne cohérence et valeur à ce projet, celle de la représentation.

Gilles Tronchet écrit : « Ovide (...) s'est résolument affirmé comme un artiste du jeu, démystifiant les ressorts de la mimesis par la distance avec laquelle il traite les récits qu'il élabore »³⁶⁶. Il s'agit de transcrire le réel ni en y adhérant pleinement de façon confuse ni en le niant dans son essence mouvante.

Pour la première fois, la distance est rendue nécessaire. Le réel ne se donne que de façon orientée, c'est-à-dire par représentations. Ainsi Ovide tient tout ensemble le flot des apparences et l'unité par le déroulement chronologique qu'il impose à ce flot dans son œuvre. Le poème épique des *Métamorphoses* se déploie en réseau dans des mouvements dynamiques de pensées. Les épisodes ne sont pas ajoutés les uns aux autres mais corrélés pour former « non pas une entité symétrique et close mais une intégrité dynamique ayant son propre déroulement »³⁶⁷. Le travail de la représentation est à l'œuvre. Le merveilleux va servir de cadre pour insuffler une transfiguration subjective au réel qui ne cesse pas pour autant d'être considéré pour lui-même.

La base est phénoménologique : l'objet est là mais c'est l'intention qui le guette. La conscience ne quitte jamais ni la perception ni l'émotion. Au niveau d'une philosophie plus classique, la séparation (par exemple en monades chez Leibnitz) est une condition nécessaire si on veut pouvoir envisager une quelconque harmonie du monde.

363 S. Viarre, *L'Image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p.143

364 Voir H. Bardon : *Ovide et le Baroque* dans *Ovidiana, recherches sur Ovide*, Paris, Herescu, 1958 et J. Fabre : *L'Etre et les figures, une réflexion sur le récit dans le récit chez Ovide*, Paris, Lallies, 1987

365 Voir G. Tronchet, *L'Efficace et le factice*, Paris, Conséquences, 1984

366 G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre*, op. cit., p.8

367 I; Tynianov : *Théorie de la littérature*, p;117 à propos de l'unité de construction

C'est bien ainsi qu'est retranscrite la Création par Ovide. Dans le livre I, c'est à partir du chaos, décrit comme « apparence unique » et « conflit » qu'un dieu va « séparer le ciel de la terre, la terre de l'eau et dissocier l'air dense de l'éther fluide ». Deux états sont mis en exergue : 1.l'état de guerre, dû à la non-séparation, la confusion des éléments et 2.l'état d' « œuvre » où le monde est pensé par séparation des éléments et donc, possibilité d'union pacifique. L'œuvre se place d'emblée sous le signe de la distanciation. Elle est une représentation du monde. Et réciproquement, « ces éléments une fois démêlés et arrachés à la confusion de la masse, (Dieu) établit entre eux, en assignant à chacun sa place distincte, l'harmonie et la paix » : le monde est une représentation.

Gilles Tronchet³⁶⁸ a dégagé une « homologie structurale entre la Genèse et le Déluge » que nous retranscrivons brièvement :

Confusion initiale des éléments	Domination absolue d'un élément
Ordre institué par un créateur	Ordre restitué par Jupiter
Création des êtres vivants (les animaux surgissent spontanément sur Terre, l'homme est créé par Prométhée avec le feu céleste, de la terre et de l'eau)	Recréation des êtres vivants (les hommes sont recréés par le fils de Prométhée, les animaux, issus des ingrédients prométhéens, surgissent spontanément sur Terre)

Ce tableau nous permet d'affiner le statut de la notion de création par celui de représentation. Ici, il est clair que l'institution préside à l'ordonnement naturel. C'est parce que l'être divin, qui n'appartient pas à la confusion originelle, a posé un regard sur l'amas des éléments qu'il a pu tracer des frontières substantielles. D'où, une première efficace de la représentation : elle permet de sortir du chaos en introduisant des lignes et en donnant une direction à la perception.

De plus, la représentation est itérative, c'est-à-dire qu'elle peut re-prendre son travail par adaptation à la dynamique élaborée. Avec la Création, un premier équilibre est atteint qui confère à chaque élément sa place. Une harmonie et une rencontre sont possibles dès lors que l'égalité de statut est maintenue entre les différents éléments mais, à tout moment, du fait de l'incohérence essentielle de la matière, l'équilibre peut être rompu. L'eau peut noyer le monde, le feu peut consumer le monde... Le débordement penche toujours du côté de la destruction. Le retour au chaos devient, avec l'acquis de l'ordonnement gagné, synonyme de mort. C'est alors que la représentation assure une efficacité en continu qui va épouser les mouvements de la vie. Entre destruction et renaissance, la vie n'est plus désormais réductible à une matière confuse mais elle s'exprime véritablement dans une dynamique formalisée : les éléments comme les êtres s'adaptent les uns aux autres pour vivre mieux. Ils se représentent les uns par rapport aux autres. La

³⁶⁸ G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre*, op. cit., p.379

représentation s'étend. Elle garantit contre la menace d'un déséquilibre en ajustant sans cesse son travail et les points de vue les uns aux autres.

Au niveau des personnages, Gilles Tronchet précise : ils « deviennent des collections d'aspects et de détails prêts à s'échanger contre d'autres »³⁶⁹. Les représentations évoluent (dans les corps et dans les âmes), et les effets de la variété tout comme ceux de l'harmonie s'en trouvent renforcés. Les corrélations sont combinées avec les écarts de sorte qu'un « réseau par diffusion »³⁷⁰ se déploie. Ovide, par le travail de la métamorphose, renforce à la fois les régularités et les anomalies de l'univers mythique. La représentation et la création se dialectisent l'une par l'autre.

Ainsi, « reconnaître les merveilles du monde », c'est voir en lui « un geste des métamorphoses »³⁷¹. Ce geste correspond au processus de représentation qui veut qu'un changement soit intégré comme une phase dans un processus complexe de structuration ontologique. La métamorphose pointe un passage parmi d'autres qui met l'accent sur la « compénétration possible des êtres entre eux ». Elle « préside à toutes les apparitions de la vie, comme à ses changements ; elle réalise le mariage philosophal par lequel le poète rejoint, grâce aux ressources de son imagination, les prodiges de la Vie luxuriante qui se nourrit d'elle-même »³⁷². La métamorphose est comme une note qui participerait à une mise en mélodie par la représentation de notre compréhension du monde.

Les éléments, issus eux-mêmes d'une transformation originaire, pourront servir de cadres à toutes les autres et serviront mêmes d'agents directs de la métamorphose. Gilles Tronchet rappelle que les éléments chez Ovide ne sont pas rattachés directement à une théorie philosophique comme celle d'Empédocle (oscillation entre Amour et Haine), celle de Pythagore (en liaison avec la métempsychose) ou celle des Stoïciens (retour au Feu initial). Ovide n'aurait eu connaissance de ces théories que de seconde main. Cependant, le recours aux éléments est constant dans son œuvre. Ils sont mis en évidence à la fin des vers dans la description des quatre âges du monde (Livre I, 89 sqq). Leur utilisation renvoie à une tradition littéraire et mythologique qui correspond à une façon commode d'évoquer la Nature, mais également à une métaphorisation évidente de la psyché humaine.

Michel Boillat note par exemple que « le déluge fournit à Ovide le prétexte d'un long développement sur l'action de l'eau »³⁷³. Il met alors l'élément en scène dans une cosmogonie qui lui confère une légitimité d'observation physique. Mais au-delà, l'eau sert surtout d'instrument docile à Jupiter qui peut mettre en scène sa volonté destructrice par vengeance contre la malice des hommes.

369 G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre*, op. cit., p.396

370 G. Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre*, op. cit., p.504

371 M. Perrot, *L'Homme et la Métamorphose*, op. cit., p.7

372 M. Perrot, *L'Homme et la Métamorphose*, op. cit., p.66

373 M. Boillat, *Les Métamorphose d'Ovide, thèmes majeurs et problèmes de composition*, Paris, Seuil, 1975, p.27

Ici l'élément est outil, technique au service de la volonté ou du désir.

On a donc un premier ordre de prise de conscience d'une variation essentielle qui est donnée au regard de l'apparence changeante des éléments. Puis dans un second temps, on a la prise de conscience qui consiste à placer la bigarrure dans notre psyché même. Les dieux ou les hommes affrontent et révèlent leurs propres tensions intérieures en maniant les éléments (jusqu'au monstrueux qui est pris en compte par Ovide et manifesté par le déluge, l'incendie, ou encore la métamorphose en pierre qui prive ou protège des intrusions de l'Autre en l'homme).

Simone Viarre a fait la liste des thèmes naturels dans *Les Métamorphoses* sous le titre : les éléments et le cosmos. Elle analyse d'abord le récit de la création du livre I et elle se réfère aux influences variées des Égyptiens, d'Empédocle, d'Anaxagore, de la Genèse, de Varron et des Stoïciens. Pour elle, Ovide marque l'harmonie du monde et l'éternel retour sans systématisation. Là où l'utilisation des éléments devient plus personnelle et acte vraiment le processus de métamorphose, c'est dans l'obsession du devenir propre à Ovide. On trouve alors une symbolique très riche qui place l'ambivalence au cœur des éléments. Ici pourrait se traduire la complexité de l'âme humaine, le tiraillement entre le désir inavoué et la loi, les gestes de fuite ou d'apaisement, les notions de faute et de purification... Au niveau corporel, le cosmos est un animal vivant dont l'œil est le cosmos. Au niveau spirituel, l'homme est un être inadapté et vite troublé.

Le feu est majoritairement cité. Il désigne très rarement le foyer domestique (VII, 641 ; XV, 78) et la flamme est davantage évoquée comme un instrument de vengeance et d'anéantissement (II, 50 ; III, 33, 698 ; VII, 15 ; VIII, 284 ; XI, 368 ; XII, 551 ; XIII, 91, 408 ; XV, 871) ; le feu est alors allié aux émotions de colère, gloutonnerie ou jalousie. On le trouve aussi sous certaines métaphores de l'amour (III, 372, 487 ; VIII, 76 ; IX, 172, 457 ; X, 369 ; XV, 674) où il s'impose alors comme épanchement ou purification. Il est encore parfois associé à l'eau en tant que contraire (il assèche) ou égal en puissance (le brasier vaut le déluge en termes de destruction). Enfin les cendres recueillies du corps mort de Calydon annoncent la métamorphose de ses soeurs attristées en oiseaux (VIII, 524). Le feu disparaît en se dispersant dans l'air. Il reste intimement lié au sacré.

L'air est associé à l'insaisissable. C'est lui qu'on étreint vainement lorsqu'on cherche à atteindre l'impossible : C'est le renard que Céphale ne peut jamais rejoindre sans pour autant le perdre de vue (VII, 786), ce sont les aliments pour Erysichton (VIII, 780), Célyx pour Alcyone (XI, 675) ou Eurydice pour Orphée (X, 60). Il est lié au souffle et à la vie. Ainsi, si les cheveux de Niobé ne bougent plus (VI, 303), elle paraît morte. Echo dédaignée se voile et puis laisse son corps se dissiper dans l'air afin de n'être plus qu'une voix cachée. L'air est l'élément le plus divin parce qu'il est véhicule vers les immortels. Pour se protéger de la chute, il n'y a qu'à devenir oiseau et Pallas donne des ailes à Perdrix (VIII, 260). De même, Hippomède, en récompense de son amour

admiratif parvient à vaincre Atalante à la course et l'épouse. Les jeux d'ailes sont constants qui montrent que l'homme aspire toujours à la pureté même s'il ne peut l'incarner tout à fait.

La terre quant à elle est dure et stable. Elle évoque d'abord les métamorphoses en pierre. De même, se coucher équivaut-il à mourir (V, 122). Elle annonce la proximité des Enfers par le soufre (V, 406) et est souvent opposée au ciel de Jupiter (I, 283). Les regards tournés vers la terre correspondent à ceux de la honte (X, 389), de la timidité (XIII, 12) ou des secrets violés (I, 187). Mais comme la froideur de la pierre peut être dynamisée par la montagne (Atlas : IX, 241), de même la terre qui accueille la mort peut aussi créer la vie. C'est Cérès (V, 342), la terre nourricière (XV, 81) ou maternelle (I, 150) qui donne le sol comme « bien commun » tout comme l'or comme « fer malfaisant ».

Tout encore est question d'intention. On retrouve la même ambivalence pour l'eau qui passe des valeurs négatives du déluge et de la tempête - mouvements confus mais transitoires - aux valeurs positives de la régénération. Les Naïades (I, 703), Neptune (VIII, 849), Thétys (XI, 783) utilisent l'eau pour bercer les souffrances. Elle est aussi miroir et transparence pour Narcisse et pose ainsi la problématique du regard sur soi. Jusqu'où faut-il se complaire dans l'auto-satisfaction ? Elle est enfin la possibilité d'une immortalité par régénérescence (Glaucus, XIII, 950).

Les éléments permettent à Ovide de maintenir la considération d'un monde comme spectacle spirituel. Il est fait pour être vu, regardé, et interprété. Sans cesse il nous renvoie à nos représentations vacillantes mais médiatrices entre les mystères de l'intimité et de l'altérité. A partir du moment où une chose est rendue visible, elle entre dans le devenir et épouse le processus des métamorphoses pour s'exprimer. Ce processus est un mouvement qui se déploie sur un très long terme. Il s'agit d'apporter du psychisme entre perception et intellection de manière à faire lien et à créer une cohérence, une représentation. Le poétique présent chez Ovide offre un contrechamp orphique à la fragilité de la vie. Il s'agit de donner la représentation comme un décalage par rapport aux vécus affectifs forts (amour, mort) et de proposer toutes les transgressions propices à de nouveaux biais pour dépasser les pièges de l'angoisse (métamorphoses, ambiguïté, surprise).

On retrouve cette exploitation du processus de tension chez Apulée et chez Dante pour qui Béatrice signe l'aporie du désir et la possibilité d'une régénération³⁷⁴. Dans *La Divine comédie*, la séparation entre les amants donne conscience de la distance qui sépare la terre et le ciel. Un cadre figuratif est posé et la représentation s'avère aussi comme nécessaire, cependant les éléments sont beaucoup moins utilisés pour marquer l'idée de médiation. La distance est volontairement creusée pour donner valeur aux cristallisations du sentiment³⁷⁵. Le rapport est vertical entre un invisible et

374 Voir sous la direction de B. Pinchard : *Dante et l'Apocalypse*, Paris, Honoré Champion, 2006 ; notamment l'article de C. Libaude : *Le cœur et le sang : la première vision de la Vita Nuova*

375 Voir Illustration 2, p.409

son contraste visible. Dans la littérature du XVIème siècle, de nouvelles conceptions du monde vont forcer le regard et le recentrer sur la complexité du monde visible. Il ne s'agit plus de retranscrire la réalité mais déjà de renouveler notre conception sur le monde. On peut s'interroger sur la théâtralisation sous-jacente à toute question concernant l'articulation entre Etre et paraître. Que se joue-t-il en particulier dans la relation entre regardant et regardé ? Comment l'introspection à la racine de nos désirs peut-elle renouveler nos points de vue et influencer sur le réel ?

2) *Le spectacle du monde*

A la Renaissance, la théorie des éléments est remplacée par les premiers systèmes scientifiques, pour autant, l'air, la terre, l'eau et le feu restent inscrits dans une poésie, langue originelle, qui continue à entretenir un rapport énergétique entre les questions subjectives et les forces en devenir dans la Nature.

Le mouvement littéraire dit « baroque » s'ouvre sur une véritable crise ontologique. L'homme vit « un sentiment de solitude et d'écrasement dans un monde devenu trop grand et qui a donc perdu toute dimension humaine »³⁷⁶. Ici, le sens s'étirole en une longue errance, celle de Don Quichotte ou celle des héros tragiques shakespeariens. L'absolu est caché au profit d'une visibilité des apparats démultipliée. C'est le costume, le masque, la prédominance des reflets et des miroirs. C'est l'efficacité du *Prince* de Machiavel qui donne enfin une autonomie à la Politique, mais à quel prix ? Le moi doit s'affirmer et l'ostentation lui permet de redoubler toute représentation de lui-même, dans un même temps, l'identité du sujet se dissout, se « liquéfie » jusqu'à un point de non-retour. On rencontre ainsi les thèmes de la liberté stoïcienne marquée par le suicide et le sentiment du « desengaño » qui se raccroche désespérément à celui du « socio ». « Je suis celui que je suis » s'écrie *Le Prince constant* de Calderón mais il n'y a plus de certitude que réduite à cet instant dérisoire. Tout s'altère de par la condition temporelle, tout est voué à la métamorphose et à la corruption, d'où cette complaisance à « exposer la mort » et une mort de préférence « convulsive »³⁷⁷ de façon à faire sentir l'essentiel chaos auquel le moi est livré.

Cette fascination pour la destruction du sujet est sans doute due à la découverte du Nouveau Monde qui bouleversait l'ordre et la configuration du monde de même qu'au contexte conflictuel et aux grandes épidémies qui continuaient à ravager l'Europe. Au niveau conceptuel, la représentation va trouver là son véritable sens philosophique. Le corps se morcèle, le cadre institutionnel éclate,

³⁷⁶ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p.47

³⁷⁷ D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p.28

dès lors l'homme va courir après son désir³⁷⁸, le devancer, le mettre en scène pour essayer de saisir quelque figure de sa fragilité. On retrouve une prégnance du mouvement³⁷⁹ : le chemin est labyrinthique, le destin est une roue, une femme dont la beauté est très visiblement sujette à l'altération. Dans ce tout de la métamorphose, le travail du négatif s'engage vivement. L'admiration ressentie devant le beau force la joie vers une tension et un sentiment d'exil ou d'infériorité.

Didier Souiller décrit en ce sens la tentation du suicide comme une « intériorisation des forces de destruction »³⁸⁰. De même l'artiste est celui qui va essayer de fixer l'eau qui coule et d'intégrer, dans sa représentation, toute l'hostilité du monde. Ainsi, le roman picaresque se présente-t-il comme une série d'emboîtements qui font éclater la forme de l'œuvre. De même, Calderón et Shakespeare recourent au théâtre dans le théâtre et redoublent la mise en scène pour marquer la prédominance de l'erreur et de l'illusion dans la condition humaine. Au niveau du style littéraire, Didier Souiller dégage trois formes baroques majeures : - il y a une inadéquation première des mots aux choses - les images sont toutes marquées de la déréliction - l'œuvre s'en trouve invariablement fragmentée.

Devant le « cadavre vivant » l'homme n'a d'autre choix que d'assumer le paradoxe : plonger dans une immanence multiple, quitte à se morceler, « se percer de part en part », sachant que c'est au fond de cette crise seule qu'il pourra reconquérir un certain ordre ou une identité.³⁸¹ La rupture d'équilibre renouvelle les enjeux artistiques. Si la géométrisation de la réalité accentuait la dimension spirituelle (comme dans le travail de la perspective en peinture), ici cette dimension est exacerbée au point que la notion de beauté ne fait plus sens dans un ordre efficace. Il ne s'agit pas de tout relativiser au point que l'expression prime sur l'apparence mais la première prend un pouvoir prégnant en détournant la seconde.

Ainsi la dissolution de la conscience, cette « capacité négative d'être dans le doute »³⁸² s'accompagne d'un véritable travail de la représentation. Toutes les distanciations et les médiations sont bonnes pour créer une visibilité dans la confusion et racheter la violence. La poésie, la musique, la scène théâtrale, le miroir sont autant d'outils pour re-crée une distance sans quitter le mouvement du monde. Il s'agit de favoriser le passage de la démence à la sagesse. Anne-Valérie Dulac exprimera encore cette nouvelle façon de voir en écrivant : « S'approcher de la mort, de la limite temporelle de la vie, revient à avancer vers la lisière du monde visible et justifie la nécessité

378 Voir à ce propos J.-P. Winter, *Les Errants de la chair* où la figure de Don Juan figure l'hystérie masculine.

379 « La beauté consiste dans le mouvement » Quevedo, cité dans D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op.cit., p.132

380 D. Souiller, *La littérature baroque en Europe*, op. cit., p.118

381 Don Juan par la séduction qui le condamne à l'errance y trouve pourtant une maîtrise du discours sans égal. On connaît aussi la tentative mystique de retrouver une identité par l'extase, le complet éclatement du moi (voir à ce propos *Au Vol de la plume, Poétique de Claude Hopil* par C. Déglise, PUFranche-Comté, 2008

382 M.-T. Jones-Davies, *Shakespeare, le Théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987, p.93

d'un œil de substitution »³⁸³. Dans *Le Roi Lear*, les yeux arrachés de Gloucester signent au sens figuré son passage de l'aveuglement à la vision de la vérité. La folie propre de Lear marque pareillement son entrée dans la clairvoyance.

Chez Shakespeare la « folie côtoie le bon sens »³⁸⁴, le monde est volontairement renversé. « La figurabilité universelle, clairement délimitée de Dante, où toute chose s'accomplit dans le royaume définitif de Dieu (...) n'existe plus. Chez Shakespeare, les caractères tragiques atteignent dès ce monde leur suprême achèvement, lorsque, lourds de destin, ils parviennent à leur maturité »³⁸⁵. Le sens du tragique est comme automatiquement doublé par le comique ou le fantastique. Les personnages, amoureux, vieillards ou passants à l'âge adulte sont mis en scène au paroxysme de leur crise afin que la représentation de leur souffrance puisse percer la « matérialité du néant »³⁸⁶ et ouvrir sur une sublimation possible.

Avant toute interrogation d'ordre esthétique ou ontologique, le personnage n'apparaît chez Shakespeare que pour se montrer, pour le plaisir du jeu. Ainsi Lecoin s'écrit dans *Le Songe d'une nuit d'été* : « Si nous déplaisons, c'est avec intention que nous venons, non pour déplaire, mais (...) pour montrer notre simple savoir-faire »³⁸⁷. Chaque comédien s'avance en présentant son rôle. On retrouve le thème d'Erasme : « la vie n'est autre chose qu'une pièce de théâtre où chacun sous le masque fait son personnage »³⁸⁸. Le théâtre nommé *Globe* doit d'abord témoigner du cadre hasardeux d'une multiplicité donnée et qui enserme l'homme dans ses propres représentations. D'où, les plus belles confusions quand l'acteur prend son masque au sérieux et confond l'être avec le paraître ; d'où aussi un relativisme essentiel qui fait dire à *Hamlet* : « Rien n'est en soi bon ou mauvais, tout dépend de ce qu'on pense »³⁸⁹.

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Shakespeare relie les thèmes du regard et de la représentation au va-et-vient symbolique d'un mouvement de pensée qui s'installe entre ciel et terre : « Le fou, l'amoureux et le poète sont tous faits d'imagination (...) Le regard du poète, animé d'un beau délire, se porte du ciel à la terre et de la terre au ciel ; et, comme son imagination donne un corps aux choses inconnues, la plume du poète leur prête une forme et assigne au néant aérien une demeure locale et un nom »³⁹⁰. Il s'agit de situer précisément et de nommer des inspirations et des aspects qu'on va ainsi pouvoir mettre en perspective.

383 A.-V. Dulac, in *King Lear*, ouvrage collectif coordonné par S. Lemerrier-Goddart, Nantes, 2008

384 M.-T. Jones-Davies, *Shakespeare, le Théâtre du monde, op.cit.*, p.96

385 E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968, p.331

386 N. Rivière, in *King Lear, op. cit.*

387 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, Paris, Flammarion, 1965, trad. F.-V. Hugo, V, 3

388 Erasme, *Eloge de la folie*, Paris, Vrin, 1970, trad. P. Mesnard, p.57

389 W. Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Flammarion, 1964, trad. F.-V. Hugo II

390 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, 1983, trad. F.-V. Hugo, p.57

On retrouve ce thème de la vie théâtrale et de l'engagement dans le temps comme dans une guerre jusque dans les *Sonnets* où le narrateur dit à son amant(e) : « ce qu'il (le temps) vous prend, en vous je le greffe à nouveau »³⁹¹. L'homme, par sa capacité à se représenter, que ce soit par la mémoire ou l'imagination, va pouvoir contrecarrer le mouvement vivant déclinant. L'amant(e) est ainsi « plus semblable à (lui/elle) que (son) image peinte »³⁹². Il s'agit bien plus que de copier la réalité dans l'acte de se représenter, il s'agit d'accorder sa propre foi à l'image. Il ne suffira donc pas de fixer le mouvement artificiellement, mais il faudra avec agilité, s'infiltrer dans « les plis » de la mouvance même pour en surprendre les outrances et les discordances ; ceci afin de piéger l'image dans son propre jeu. La vérité ne se donnera qu'à la dérobée.

Ainsi dans le relativisme, l'artiste introduit « l'art de l'oblique »³⁹³. Il règle le déséquilibre par des effets de surprise et fait surgir, à partir d'un brouillage premier, une tension particulière grâce à l'art des contrastes. La représentation est travaillée jusqu'à la rupture du paraître d'où surgit une révélation. C'est ainsi que la démence de Lear augmente peu à peu jusqu'au regard final où il découvre Cordélia dans son ineffable pureté : « Voyez-vous ceci ? Regardez, là, regardez... Ses lèvres ! Regardez, là ! (Il expire) »³⁹⁴. La langue de vipère est souvent opposée au travail du regard chez Shakespeare. Cordélia ne s'est pas pliée aux règles de l'ostentation. Elle a refusé de se donner à voir et pourtant elle ne quittait pas l'ordre des valeurs par sa constante présence spirituelle au père. Il s'agissait de saisir sa réalité fragile et précieuse dans le contrepoint, dans l'intervalle d'un coup d'œil brillant. Cette vision de sa fille comme présence pure c'est-à-dire re-présence n'est saisie qu'au détour d'une prise de conscience trop tardive ; Lear n'en profitera pas mais c'est bien sur LE regard que se clôt sa vie.

Découvrir les tissus, introduire de la distance c'est-à-dire du psychisme dans le tourbillon de l'action c'est l'œuvre du dramaturge. Il s'agit de transformer le sens du tragique lui-même afin que le spectateur, promené aux confins de la question « qui suis-je ? », puisse trouver sa propre réponse à l'énigme. La mise en place subtile du jeu des éléments permet à Shakespeare de poser des lieux et des matières pour que la catharsis opère.

Au premier stade, nous retrouvons la dissolution de l'identité : c'est la nudité de Lear qui erre dans la lande (terre infinie) et se perd dans la démence. C'est le suicide d'Ophélie qui se mélancolise et se dissout dans l'eau, matière du désespoir. C'est Othello qui s'empêtre dans son propre moi comme en un enfer brûlant (« tu es effréné comme la flamme »³⁹⁵ lui dit Emilia après son crime). Ce

391 W. Shakespeare, *Sonnets*, Paris, Robert Laffont, 2004, trad. V. Bourgy, L. Teyssandier, L. Lecocq, R. Ellrodt, G. Bouley, sonnet 15, p.775

392 W. Shakespeare, *Sonnets*, *op. cit.*, sonnet 17, p.777

393 T. Hawkes, *Alternatives Shakespeares*, London, Routledge, 1996, p.331

394 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, Paris, Flammarion, 1964, V, 3

395 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, *op. cit.*, V, 2

sont enfin les acteurs comme autant d'esprits qui s'évanouissent dans l'air, « matière aérienne de la vision »³⁹⁶ et dont Prospero joue à peupler son âme agitée.

Au second stade de l'analyse, on observe comment les éléments peuvent servir d'intermédiaires pour piéger la réalité par la représentation. Le moi échappe à la dissolution ou au morcellement complet par étayage. Les éléments lui font en effet prendre conscience de ses frontières corporelles et spirituelles. Ainsi le sujet échappe à la cruauté de la réalité (premier stade de la prise de conscience et risque de désintégration totale du moi) sans perdre pour autant la conscience du monde. Il redouble en fait sa conscience, l'étaye et la protège sans qu'elle ne désavoue jamais le premier degré de lucidité. Autrement dit Shakespeare ne renie jamais la passion qui devient base du baroque (ostentations, monstruosités, hubris...) mais il la transmue dans le sujet de manière à préserver une identité subjective (dans un pli, trouver la distance, pouvoir se dédoubler et retracer des frontières). Les éléments permettent de reconnaître une altérité de la substance sans que soit remise en cause son identité.

Ainsi on trouvera en grande partie les éléments dans différentes images de leurs états respectifs. L'eau est tantôt pluie³⁹⁷ ou larme³⁹⁸, tantôt source³⁹⁹ ou torrent⁴⁰⁰ et tantôt mer⁴⁰¹. Elle peut s'opposer tour à tour au ciel (auquel elle échappe), au feu (qu'elle maîtrise) ou à la terre (île). Très rarement, elle apparaît dans les mélanges. Il n'est en particulier fait mention de la boue qu'une fois dans *Le Roi Lear* et à titre péjoratif. Kent en fait refuse la fausse amitié d'Oswald et leur rencontre tourne court : « O : Où pouvons-nous mettre nos chevaux ? K : Dans la boue. O: Je t'en prie, dis-le moi en ami. K : Je ne suis pas ton ami ». Kent sera ainsi chassé, son rang n'étant plus reconnu et toutes les figures se valent selon Cornouailles. Kent, en refusant l'opportunisme, doit quitter la scène politique mais, à distance, il pourra déjouer toutes les dissimulations. Il s'agit bien de tenir ensemble toute la diversité possible des états fluctuants de l'eau mais sans en perdre l'identité.

En ce qui concerne le feu, il apparaît surtout comme signe du désir. C'est Roméo qui s'écrie : « L'amour est une fumée de soupirs ; dégage, c'est une flamme qui étincelle aux yeux des amants ; comprimé, c'est une mer qu'alimentent les larmes »⁴⁰². Ici encore, le rapport à la distance est révélateur. Si l'amour grandit librement sans dissimulation ni privation d'identité, il brûle bien. S'il est comprimé, le désir s'en trouve étouffé et le sujet se liquéfie, retourne à l'indéterminé et à l'illimité de la mer. Comme le feu, le désir doit pouvoir s'exprimer et trouver un intervalle juste

396 W. Shakespeare, *La Tempête*, Paris, Robert Laffont, 2004, trad. V. Bourgy, L. Teyssandier, L. Lecocq, R. Ellrodt, G. Bouley, IV, 1, p.493

397 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, op.cit, III, 7 ; IV,6 – *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit, I,1 - *La Tempête*, op.cit.IV,1,

398 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, op.cit.,IV,3 - *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit, II,2,

399 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit, II,1

400 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit, V,1

401 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, op.cit,III, 7 – *Les Sonnets*, 60, 65 - *La Tempête*, op.cit, II,1 ; III,3 ; V,1

402 W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, I,1

entre la fumée suffocante (négation) et l'incendie (ostentation). Dans *Les Sonnets*, « l'amour subtil » se différencie de l'amour trop intense : « ayant perdu confiance en moi, j'oublie / D'observer de l'amour le parfait rituel, / Et de ma propre flamme l'ardeur semble s'éteindre / Succombant sous le poids de mon puissant amour.[...] Apprends à lire ce qu'en silence l'amour écrit ! / Entendre par les yeux, l'amour subtil le sait. »⁴⁰³ Nous retrouvons le primat de la représentation. Elle s'est même affinée : le regard, la prise de distance, doit « entendre ». La juste représentation est à déchiffrer.

Le feu engendre donc des images de l'intensité. Ainsi Puck s'écrie : « Tantôt je serai cheval, tantôt chien, cochon, ours sans tête, tantôt flamme ; et je vais hennir et aboyer, et grogner, et rugir, et brûler tour à tour comme un cheval, un chien, un ours, une flamme »⁴⁰⁴. Le feu révèle l'agitation et les métamorphoses caractéristiques de la vie : c'est l'intuition baroque; mais le feu aussi bien doit être maîtrisé : et Prospéro murmure à Ferdinand : « Les serments les plus fermes sont pailles dans le feu du désir. Modérez-vous »⁴⁰⁵.

D'où, la nécessité de trouver une valeur plus entièrement positive au feu. Shakespeare oppose alors la luxure à la lumière comme dans *Le Viol de Lucrèce* : « lumière et luxure sont mortelles ennemies »⁴⁰⁶. On trouve dans cet ordre d'idée plusieurs évocations de la lampe et du soleil. Ainsi « en brûlant la nuit, la lampe / Epuise son huile, mais elle donne au monde sa lumière »⁴⁰⁷ ou « par ce chaste sang injustement souillé, / Par ce soleil splendide qui féconde la terre / (...) / Nous vengerons la mort de la loyale épouse »⁴⁰⁸.

Quand le feu n'est plus de l'ordre de « l'excès et de l'abscès »⁴⁰⁹, il s'offre toujours, il se dépense mais le don devient valeur et vertu. La souffrance exposée devient une arme tournée contre l'observateur dont la compassion renouvelle la souffrance et la sublime. Le feu illustre bien cette transmutation du sens rendue possible uniquement par le travail de la représentation.

On retrouvera pour l'analyse de l'air les grandes caractéristiques élémentaires évoquées précédemment. L'air est rendu dans la variété de ses apparitions : toutes les nuances du vent apparaissent, depuis le souffle léger jusqu'à la tempête furieuse – autant d'images de l'âme en proie à ses tourments. Et puis l'air est présent par l'élan qu'il génère dans le psychisme. L'amour a « des ailes »⁴¹⁰. Lear conseille à Kent d'« éviter la flèche »⁴¹¹ c'est-à-dire son entêtement aveugle. Il

403 W. Shakespeare, *Sonnets*, op.cit, 23

404 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit,III,1

405 W. Shakespeare, *La Tempête*, op.cit,IV,1

406 W. Shakespeare, *Le Viol de Lucrèce*, Paris, Robert Laffont, 2004, trad. V. Bourgy, L. Teyssandier, L. Lecocq, R. Ellrodt, G. Bouley, v.674

407 W. Shakespeare, *Vénus et Adonis*, Paris, Robert Laffont, 2004, trad. V. Bourgy, L. Teyssandier, L. Lecocq, R. Ellrodt, G. Bouley, v.755

408 W. Shakespeare, *Le Viol de Lucrèce*, op. cit.,v.1837

409 W. Shakespeare, *Vénus et Adonis*, op. cit, v.742

410 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op. cit; III,2

411 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, op. cit, I, 1

s'agira donc, comme pour le feu, de s'approprier et de dompter l'énergie aérienne. Le brouillard est en ce sens un bon adjuvant. Loin de placer le sujet dans l'errance de la lande, il modifie seulement les contours de manière à laisser le cadre se reformer dans une représentation plus juste. Obéron ordonne à Robin de couvrir la scène de brouillard afin de « dissiper toute illusion »⁴¹². Les effets du filtre artificiel disparaissent et chaque amant(e) retrouve son aimé(e). De même, quand le roi Lear convoque les « brouillards » pour qu'ils s'abattent sur Goneril, c'est qu'il a compris sa méprise. Il retourne le sens des choses : Goneril qui le louait était trompeuse tandis que Cordélia qui se taisait était aimante.

Enfin la terre rend aussi bien compte des landes de l'errance (*Le Roi Lear*) que de la possibilité d'une île (*La Tempête*), un refuge, de nouvelles frontières qui étayent le sujet et lui permettent de surnager dans une réalité protéiforme. Elle est un royaume à peupler de bonnes représentations. Ainsi Cordélia s'écrie : « O vous tous, secrets bénis, vertus encore inconnues de la terre, jaillissez sous mes larmes ! Soyez secourables et salutaires à la détresse du vieillard »⁴¹³. On la sent présente dans l'image de l'écorce dont se sent dépourvue Lucrece violée : « Hélas ! Le pin altier, son écorce arrachée, / Voit se flétrir ses feuilles et sa sève tarir ; / Ainsi fera mon âme son écorce arrachée »⁴¹⁴. Elle porte néanmoins elle aussi une valeur négative qui, plus que celle de l'illimitation, est chez Shakespeare celle d'une fermeture possible. Dans *Vénus et Adonis*, un vent souterrain « prisonnier du sol, se fraye passage »⁴¹⁵, c'est la pensée de la mort comme « une béante plaie ». La tentation du repli sur soi face à la cruauté de la réalité est vivement rejetée : et « le bonheur terrestre est à la rose qui se distille, et non à celle qui, se flétrissant sur son épine vierge, croît, vit et meurt dans une solitaire béatitude »⁴¹⁶.

De même que dans *Le Roi Lear*, le spectacle ne cesse d'augmenter en intensité : « déchirant » pour Edgar, il devient « lamentable » pour l'officier et « grand théâtre de fous »⁴¹⁷ pour Lear ; de même dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Puck propose de mettre « une ceinture » autour de la terre parce qu' « elle peut être percée de part en part »⁴¹⁸. Plus la représentation s'élargit, plus le risque est grand pour le sujet de se disloquer et de se perdre. Pourtant, tant que le spectacle reste maîtrisé par l'auteur, le moi peut s'étayer, non pas qu'il doive se voir dans les yeux d'un autre, mais qu'il apprenne à accepter son altérité en se faisant sans cesse face à lui-même. On peut voir ici l'intuition de Paul Ricœur d'un « soi-même comme un autre » porteur de paix dans les sentiments qu'il

412 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op. cit., III,2

413 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, op. cit., IV, 4

414 W. Shakespeare, *Le Viol de Lucrece*, op.cit., V.1169

415 W. Shakespeare, *Vénus et Adonis*, op.cit., V.1048

416 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit., I, 1

417 W. Shakespeare, *Le Roi Lear*, op.cit., IV, 6

418 W. Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, op.cit., III,2

reconnaît en l'autre. Le personnage de théâtre est dans le texte de la pièce comme dans une partition ; il ne coïncide pas exactement avec l'œuvre comme dans le roman. Ce décalage fondamental fait la richesse du genre. Le comédien est un personnage virtuel, et pourtant, il est tout entier dans le réel de la représentation. Il cadre son rôle et inscrit celui des autres dans un ordre visible où ce qui est voulu est immédiatement amené à passer par le langage et une extériorisation contrôlée. La feinte du théâtre consiste bien à créer un simulacre de monde dont seul l'esprit peut posséder la connaissance.

« Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde (...) L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée » écrit Jean Starobinski⁴¹⁹. Chez Shakespeare, le regard participait d'une quête « pour restituer la diversité irréductible du réel »⁴²⁰, chez Corneille, le regard va creuser à l'intérieur de cette diversité afin de « mettre à nu le principe moteur à l'œuvre sous la variété des faits historiques »⁴²¹.

Depuis longtemps l'acte de voir était associé au danger. Orphée, Narcisse, Œdipe, Psyché, la Méduse... autant de personnages mythologiques qui sont aux prises avec le risque de mort que comporte tout coup d'œil. Chez Corneille, ce risque est à l'état latent dans chaque entreprise théâtrale. Montrer et se montrer semblent être l'unique possibilité de mettre l'existence en perspective ; et c'est sur une scène que « les problèmes humains se donnent comme alternative indépassable et choix absolu »⁴²². Corneille regarde donc l'homme en face et la conception théâtrale prend une dimension significative : « le respect de cet art peut aboutir à contrarier le vraisemblable par le nécessaire »⁴²³. Ici, la philosophie prend le pas sur l'observation. Mettre en scène c'est, à l'intérieur du regard, aller chercher la réflexion et la conscience du vrai et du faux. Les yeux sont les fenêtres de l'âme.

Cette mise en scène intègre donc la thématique baroque du déguisement, du masque et du décor mais le sujet y est donné dès le départ comme libre. Le moi est un absolu. On retrouve l'efficace cartésienne du *Discours de la méthode* : « il n'y a rien qui soit entièrement en notre pouvoir que nos pensées ». Le héros cornélien est ainsi présenté sur scène comme « pur » mais il est placé dans une situation « impure », d'où la nécessité d'un travail médiateur pour résoudre « la dialectique des rapports de la conscience et du monde »⁴²⁴. Autrement dit « je suis » mais « qui suis-je ? ». Pour répondre à cette question le moi est forcément tourné vers l'autre. En ce sens, « le projet aristocratique (cornélien) s'oppose au projet stoïque en ce qu'il réclame et suscite la présence de

419 J. Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p.11

420 S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p.493

421 *Ibid.*

422 S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, *op. cit.*, p.37

423 G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, Genève, Droz, 2004, p.195

424 S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, *op. cit.*, p.58

l'autre à qui se montrer supérieur »⁴²⁵.

La maîtrise de soi dépend d'une reconnaissance de ses propres manques (le tragique ce n'est plus l'excès de pouvoir mais le manque de pouvoir) ; cette reconnaissance ne peut se faire que dans l'évaluation de nos rapports aux autres. D'abord, il s'agit de « situer l'homme dans cette position charnière où l'infini se rencontre en lui avec le néant »⁴²⁶ ; il a une conscience absolue à la fois de sa liberté et de sa finitude. Ensuite, il s'agit de retrouver une « mesure de soi » par le regard d'autrui.

Deux mouvements vont ainsi se dégager. D'abord, la constitution du héros comme « premier acteur ». Georges Forestier le définit aussi comme « coupable innocent »⁴²⁷ c'est-à-dire que dans son exigence de perfection toute pure, il porte la responsabilité de ses excès passionnels. Ici le théâtre cornélien s'éloigne de la « catharsis » d'Aristote. Le héros n'est pas tant à imiter qu'à admirer. Le spectateur est engagé dans une esthétique du sublime qui force la prise de conscience d'une limite à placer. La distanciation est ainsi accentuée. La représentation est prise pour elle-même sans subordination à une norme extérieure. Il est ainsi possible de s'éloigner du vraisemblable et de la règle des trois unités : Forestier écrit en ce sens à propos de *Cinna* : « le sublime de l'in vraisemblance (y) devient vraisemblable »⁴²⁸. Corneille passe par le détour du merveilleux pour approfondir la représentation et lui conférer son sens le plus profond. Ainsi, plus le cadre de la fiction est large, plus la distance est rendue efficace. Le héros sublime dépasse presque la condition humaine pour l'éblouissement des spectateurs, et cette opération de « ravissement » répond par sa violence et son outrance même à la situation tragique de tout homme. La perte d'identité du héros signe le point de départ de LA quête d'identité humaine. Rousset écrit que « le héros cornélien ne connaît aucune limite »⁴²⁹. Il a une âme spectaculaire et finit par être ce qu'il veut paraître.

Corneille donne, dans le prolongement de cette dialectique héroïque, un mouvement plus ample à la représentation. Il semble que « l'action se prolonge au-delà de l'œuvre »⁴³⁰ et « la conscience éblouie (du spectateur) s'arrache à sa condition passive et aspire à renverser les rôles »⁴³¹. Le sublime ouvre sur un nécessaire dédoublement. Le héros qui s'est révélé tel qu'il était dès le début s'aperçoit que cette révélation s'avère fautive au fur et à mesure de son affrontement aux situations. C'est l'autre qui va lui faire prendre conscience (ainsi qu'au spectateur) de ses déchirements intérieurs. Le héros va devoir ajuster son être sur le paraître et réciproquement. D'où la nécessité du travail de la distanciation à soi. « La maîtrise de soi est une activité réfléchie qui

425 S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p.71

426 J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1953, p.133 Ici Rousset se réfère à Bérulle et Pascal

427 G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, Genève, Droz, 2004, p.234

428 G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, op. cit., p.280

429 J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, op. cit., p.213

430 J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, op. cit., p.248

431 J. Starobinski, *L'œil vivant*, op. cit., p.18

suppose le dédoublement de l'être »⁴³². Il devient extrêmement difficile de concilier être et paraître, ainsi Chimène, face au tragique de sa situation, finit-elle par s'écrier : « mon unique souhait est de ne rien pouvoir »⁴³³. Sa volonté passe entièrement dans le retrait de soi, le non-agir. D'où, un retournement final fréquent chez Corneille où le héros renonce à son ego. L'obstacle (ici la position de Chimène) permet de distinguer un dehors (l'ordre social) et un dedans (le feu amoureux) qui force le moi à renouveler sans cesse son être et son paraître. Le « je suis » devient étourdissant parce qu'il ne se représente plus à lui-même qu'en se mesurant à la situation.

La question finale est bien : l'homme peut-il paraître ce qu'il est ? *Œdipe* comme *Le Roi Lear* au moment où il se découvre parricide et incestueux se découvre aussi Roi légitime de Thèbes. C'est bien sûr cette contradiction que Corneille insiste. Il est comme Chimène confronté à son impossibilité d'agir. Se crever les yeux devient le paraître de l'homme conscient et donc voyant. Le renversement est significatif. Ainsi Jean Rousset écrit-il : « quand le monde est à l'envers et qu'on veut le mettre à l'endroit, il faut le regarder dans un miroir »⁴³⁴. Le regard est une nécessité qui impose la représentation comme seule possibilité de conscience.

C'est le concept même de vérité qui est bouleversé. La réalité présente maints obstacles auxquels se heurte le moi. Il est alors déchiré, fragmenté et entre dans le conflit tragique. Le héros, qui accepte d'endosser ce conflit aux yeux de tous, est celui qui travaille la dialectique être-paraître jusqu'au bout. Le héros est admirable parce que s'il meurt, il ne se suicide pas. Il n'affirme pas sa liberté en renonçant au monde. Il assume jusqu'au bout l'affrontement à la situation, il porte la contradiction. Au fond, la représentation pose le doute sur le pouvoir unificateur de la conscience. Elle est un incessant aller-retour sur l'intérieur et l'extérieur : comment manipuler l'un et l'autre pour garantir la liberté à un moi absolu ?

Paradoxalement, être fidèle à soi, c'est savoir s'adapter à autrui. Ici les conquérants de la Renaissance : *Le Prince*, Faust, Don Juan... restent trop emprisonnés dans la recherche de leur propre efficace pour faire vraiment rayonner les possibilités d'une conscience élargie. Le héros cornélien poursuit le travail prométhéen par la recherche d'une maîtrise de lui-même. C'est en cela qu'il ne renonce pas à la problématique psychologique posée par les mythes antiques. Cependant, cette problématique est d'emblée mise en relation avec la politique. Le héros cornélien s'inscrit dans une société du contraste et s'interroge sur la liaison possible entre ses émotions qui tendent au sublime et ses actions qui tendent au devoir. L'efficace des premières tient tout entier dans l'Être tandis que celui des secondes ne tient que dans le Paraître. La passion amplifie la distance entre l'objet et le sujet. Elle peut rendre le sujet vulnérable à l'excès, il repersonnalisera alors l'absent sans

432 J. Starobinski, *L'œil vivant*, op. cit., p.47

433 P. Corneille, *Théâtre complet*, Paris, Garnier Frères, 1971, *Le Cid*, III, 4, 994

434 J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, op. cit., p.22

avoir pu surmonter l'épreuve de l'illusion.

Ici, avant de recourir à la métaphore élémentaire, l'Autre se présente comme une première médiation nécessaire. Doubrovski explique que « le projet aristocratique (cornélien) réclame et suscite la présence de l'autre à qui se montrer supérieur »⁴³⁵. L'auteur rapproche alors la relation à l'autre, dans la conscience héroïque, du sadisme, du masochisme ou des actes d'inversion, d'inceste, d'infanticide ou de parricide⁴³⁶. Si le but premier est d'ériger le moi en absolu, il est clair que le moi s'inscrit dans une dialectique du pouvoir qui passe par l'aliénation de l'autre à soi. Pourtant Doubrovski écrit aussi : « là où le héros cherchait confirmation de son être ; il se perd en pur paraître, en reflets qui se confondent dans le regard ». D'où une interrogation hegelienne qui ne manque pas de faire entrer le moi dans une dialectique du Maître et de l'Esclave.

Si l'Être était dans l'efficace d'un moi absolu, il devrait correspondre au Paraître or, asseoir son pouvoir sur l'Autre, c'est se risquer dans le Paraître et, chez Corneille, c'est s'y perdre. Dans la multiplicité et la fluidité des regards de l'Autre, le moi est nié en tant qu'Absolu. Le héros échoue.

Une autre possibilité de renouer avec l'Être ou l'Absolu serait de placer ce dernier dans l'Amour. Mais le risque d'Amour absolu, passion, est le même que celui encouru par le moi absolu. Il devient vite aliénant. Angélique dans *La Place royale* doit finir par renoncer à l'amour, « ne plus se retenir au monde » ou « s'arrêter dans un quelconque lieu ». Elle est condamnée au cloître parce que son corps est l'objet de trop de convoitises. L'œil amoureux d'Alidor était par essence jaloux et il préfère voir son amante enfermée plutôt qu'exposée aux regards des autres. Angélique, par l'Absolu amoureux qu'elle dégage, est prisonnière du regard désirant. Il n'y a pas d'espoir de liberté sur la scène du monde pour elle. Dans *Suréna*, Corneille propose peut-être une alternative. « L'amour n'y est plus négation mais affirmation révérente de l'Autre »⁴³⁷. Suréna et Eurydice parviennent à se dédoubler et renoncent mutuellement au corps de l'autre par devoir. Désormais, ils vivront leur amour dans « l'ombrage » loin l'un de l'autre. Cependant, l'amour de cœur reste du côté de l'Être et Eurydice ne survivra pas à la nouvelle de la mort de Suréna.

On voit comment, chez Corneille, le recours à l'autre forme une réelle matière dramatique. Les métaphores élémentaires seront, de ce fait, toutes reliées à la Psychologie. L'élément le plus présent est sans conteste le feu. Il symbolise d'abord le zèle des grandes âmes : Eurydice évoque « sa haine pour le prince et ses feux pour l'amant »⁴³⁸. Pacorus « sent le même feu »⁴³⁹. C'est Suréna qui accède à la flamme la plus pure : « parmi la douceur des plus illustres flammes, / Un peu de

435 S. Doubrovski, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p.71. Ici, le « connais-toi toi-même » de Socrate est sur la scène comme le « Connais toi, si tu peux, ou connais-moi ! » qu'on trouve dans *Othon*

436 S. Doubrovski, *Corneille et la dialectique du héros*, *op. cit.*, p.311. Voir les personnages d'Alidor, Don Juan....

437 Doubrovski, *Corneille et la dialectique du héros*, *op. cit.*, p.436

438 P. Corneille, *Suréna*, *op.cit.*, I, 3, v;183

439 P. Corneille, *Suréna*, *op.cit.*, II, 2, v.479

dureté sied bien aux grandes âmes »⁴⁴⁰. En devenant maître du feu (le sien aussi bien que celui d'Eurydice), en domptant la flamme de façon à ce qu'elle ne vire jamais vers l'incendie, il acquiert la maîtrise de ses actes et de sa vie. Tout au long de la pièce on retrouve cet enjeu de la maîtrise du feu. Du côté de Pacorus, il débouche sur la guerre dont Eurydice devient le seul déclencheur inavoué. Du côté de notre amante, il est toujours lié à la brûlure, il « consume »⁴⁴¹ et Palmis (sœur de Suréna) accuse même Eurydice d'avoir tué indirectement Suréna parce qu'elle « brûlait pour lui »⁴⁴². Ces pouvoirs du feu on les retrouve très vivement dans les pièces qui mettent le mieux en scène la manipulation du monde et des autres : *L'Illusion* et *Le menteur* (pièces que Corneille reprend de don Juan d'Alarcon). Dès le début de *L'Illusion*, Pridamant « brûle de voir »⁴⁴³. Le feu amoureux est associé au regard et participe à la dialectique de la maîtrise de l'autre. Ainsi dans *Le menteur* Dorante s'écrie : Jugez par là quel bien peut recevoir ma flamme / D'une main qu'on me donne en me refusant l'âme. »⁴⁴⁴

Ici le feu dépasse la teneur psychologique et participe plus largement à la tourmente baroque : Alcippe demande quand ses feux d'artifice éclairaient le rivage, / Tu n'eus pas le loisir de le voir au visage ? »⁴⁴⁵ Si on développe le sens métaphorique de ces vers, on comprend que la variété plaisante apportée par la culture n'éclaire pas quant à la véracité des apparences. Au contraire, plus il y a d'artifices, moins on distingue le vrai visage de l'autre. D'où la perte d'identité et la nécessité de la distance, voire, du retournement : « Aide mes feux trompés à se tourner en glace »⁴⁴⁶. Ici, à nouveau, Corneille évoque la possibilité de tourner malgré tout le feu en flamme pour accéder à un semblant d'équilibre : « On trouve bien souvent plus qu'on ne croit trouver / Et ce lieu pour ma flamme est plus propre à rêver ; / J'en puis voir sa fenêtre, et de sa chère idée / Mon âme à cet aspect sera mieux possédée »⁴⁴⁷. La fenêtre... comme celle de Proust, déploie une distance bénéfique où l'amante, distordue sans doute, offre pourtant la seule apparence possible pour apaiser l'amour, le réfléchir et le déployer en soi-même sans violence.

Les autres éléments surgissent à partir de la métaphorisation du feu. : « un déluge de flammes attaquèrent les eaux, / on crut que, pour leur faire une plus grande guerre, / Tout l'élément du feu tombait du ciel en terre »⁴⁴⁸. L'eau, c'est bien sûr la fluctuation de toute apparence⁴⁴⁹. L'air n'est chez

440 P. Corneille, *Suréna*, op.cit., V, 3, v.1677

441 P. Corneille, *Suréna*, op.cit., I, 3, v.265

442 P. Corneille, *Suréna*, op.cit., V, 5, v.1727

443 P. Corneille, *L'Illusion*, op.cit., I, 1

444 P. Corneille, *Le menteur*, op.cit., I, 3

445 P. Corneille, *Le menteur*, op.cit., II, 4

446 P. Corneille, *Le menteur*, op.cit., II, 4

447 P. Corneille, *Le menteur*, op.cit., IV, 1

448 P. Corneille, *Le menteur*, op.cit., I, 5

449 Dans *Le menteur*, l'origine de la tromperie amoureuse prend corps devant un spectacle donné sur l'eau. De même, la nuit et la rivière signent l'inconstance pour Alcippe II, 3

Corneille que ciel et s'oppose verticalement à la terre. En ce sens, il est lié à la religion et au recours sacré, presque magique. Ainsi Palmis crie : « Me préserve le ciel de vous aimer si mal ! »⁴⁵⁰. Plus tard, à la mort de son frère, sa prière devient plainte : « ...Que fais-tu du tonnerre, / Ciel, si tu daignes voir ce qu'on fait sur la terre ?⁴⁵¹ Mais les dieux regardent-ils encore les hommes ?⁴⁵² C'est comme si Corneille avait conscience que sa propre réduction de l'air au ciel faussait les choses. D'ailleurs les rares références explicites à l'air s'inscrivent dans la complexité baroque : on peut citer par exemple : « cette large bouche est un mur invisible, / Où l'air en sa faveur devient inaccessible » ou bien « l'air (est mutiné) en mille tourbillons »⁴⁵³. L'air s'ouvre alors au vent et au tonnerre alliés aux ombres de la nuit⁴⁵⁴. Ici aussi Corneille préserve la possibilité de la maîtrise : on peut vaincre l'orage⁴⁵⁵ ou « changer la tempête en bonace »

Pour Matamore la terre est à conquérir⁴⁵⁶ et pour Dorante que son amante « tombe par terre » c'est « la croire morte »⁴⁵⁷, l'élément terre est celui qui représente le mieux l'homme en situation, tantôt prométhéen, tantôt face à la mort. Et puis, de manière plus ironique « d'ailleurs si par les biens on prise les personnes, / Le théâtre est un fief où les rentes sont bonnes »⁴⁵⁸. La terre fixe notre survie dans un monde d'apparats.

Ainsi Corneille met toujours en avant cette notion. L'homme est à regarder. On l'isole dans un carrefour (*La Galerie du palais*, *La Place royale*) et, à partir de ce lieu intermédiaire, on essaie d'introduire la voie médiatrice en lui-même. Ce n'est pas une tâche facile. Le héros est souvent déchiré entre sublime et devoir, entre ego et société mais Corneille, comme Descartes, croit en une maîtrise possible du jeu des miroirs. Bien sûr le monde politique, entre excès de Paraître et manque d'Être, est dévalué mais l'ego, s'il se défait de l'Absolu du pouvoir, peut accéder à une relative autonomie (toujours limitée par la mort). Suréna, sort de scène à la fois digne et aimé même si c'est pour être assassiné.

Il existe une complexité emblématique des relations duelles au théâtre qui permet d'élever le dialogue à un statut maïeutique. Entre la mère et la fille, on trouve la relation d'identité et le conflit des générations. Entre le père et le fils, on trouve la filiation héroïque et la question de la rivalité sociale. Entre la mère et le fils, on trouve les ambiguïtés du fusionnel. Entre le père et la fille, on trouve la désobéissance à la Loi et la légitimité de l'amour. Entre mari et femme, on trouve la guerre

450 P. Corneille, *Suréna*, *op.cit.*, II, 3

451 P. Corneille, *Suréna*, *op.cit.*, V, 5

452 Voir à ce propos, L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIème siècle*, Paris, Albin Michel, 1942

453 P. Corneille, *L'Illusion*, *op.cit.* I, 1

454 P. Corneille, *L'Illusion*, *op. cit.*, 11, 7

455 P. Corneille, *L'Illusion*, *op. cit.*, IV, 10

456 P. Corneille, *Le menteur*, *op.cit.*, II, 5

457 P. Corneille, *Le menteur*, *op.cit.*, II, 5

458 P. Corneille, *L'Illusion*, *op. cit.*, V, 5

des sexes. Entre les amants se profilent l'obstacle et la transgression. Entre les rivaux, on retrouve l'archétype des frères ennemis. Entre le maître et son valet, on retrouve la problématique de l'exploitation. Autant de rencontres dans lesquelles s'élève la question du désir et de la dépendance à l'autre.

Wölfin quand il décrivait le Baroque mettait en avant sa constitution dans un tissage des contraires les uns aux autres. La perception ne naît que du contraste. Il faut que la clarté soit rendue douteuse⁴⁵⁹, Calderon dans *El gran teatro del mundo* portera cette conception de la perception à son plus haut terme et redéfinira ainsi la notion par celle de représentation. Dès lors le monde est un « vaste champ d'éléments »⁴⁶⁰ qui évolue dans un mouvement perpétuel entre la guerre et la fête. Les éléments sont personnifiés chez Calderon et ils président aux flots des images baroques rendant compte à la fois de la fragilité de nos vies (voir le vent chez Montaigne ou le roseau chez Pascal) et à la fois de la superposition nouvelle des degrés d'Être qui met en exergue les notions de métamorphose et d'analogie quant à la conception du moi. C'est Don Quichotte qui pourrait bien avoir le dernier mot : l'aspiration à l'idéal doit s'accorder avec une réalité existante pour qu'elles puissent s'affronter dans un véritable conflit. C'est en regardant ce monde à l'envers au travers d'un miroir de représentations personnelles que l'homme peut retrouver l'espoir de le remettre à l'endroit. Nous avons vu comment les métaphores élémentaires permettaient d'intensifier les rapports de l'Être à son Paraître dans un monde où primait la découverte et son cortège d'incertitudes. A terme, comment la forme littéraire s'épanouit-elle entre une introspection étroite et une ouverture descriptive du monde ?

3) *Observer intimement*

Louis Marin place la Peinture au sommet de la question de la représentation. Selon lui, elle **détourne** le regard, elle « dénonce le leurre du modèle que propose les Sciences humaines »⁴⁶¹. Ainsi, elle déconstruit tout le système de représentations qui apparaît dans les coutumes ou les lois implicites de l'apparat et du rituel social. En fait, la peinture met en situation un espace social. C'est le concept de figurabilité qui prend alors la place de celui de représentation pour interroger le regard. Quel cadre a été choisi pour l'œuvre ? Que montre-t-elle ? A quels souvenirs, désirs ou angoisses fait-elle appel ?

Louis Marin interroge par exemple la peinture de Poussin par rapport à cette articulation complexe de la transparence et de l'opacité. La lumière trace des frontières explicites ou au

459 Il établit un classement par couple d'antithèses, cité par D. Souiller : *La littérature baroque en Europe, op.cit.*, p.11

460 Calderon, *El gran teatro del mundo*, Paris, Klincksieck, 1981, trad. M.Pomès, 1

461 L.marin, *De la Représentation*, Paris, Seuil, 1994, p.121, voir illustration 1 p.409

contraire fluidifie les bordures. Les biais dissonants donnés par les jeux de la perspective permettent de manipuler notre regard dans un sens suggéré par l'artiste. Même dans ce classicisme le représentant n'est pas la copie du représenté et le tableau regarde le spectateur. *Le Grand paysage avec un homme tué par un serpent* qui est de facture très réaliste se présente pourtant comme « le lieu des latences » où le fantasmagorique est d'emblée opérant. Le monde ici figuré est tout à la fois réaliste et fantasmagorique. L'action suspendue ouvre l'espace du symbolique. Ici le spectateur est introduit dans une fissure quant à la continuité de l'action. On pourrait évoquer aussi les tableaux de Rembrandt dans lesquels la lumière n'apparaît que comme une face de la nuit.

La peinture est lisible mais cette rupture introduite par la fixation choisie est une fulgurance de l'instant présent qui provoque l'imaginaire. Piège de l'angoisse ou du désir. L'homme « est tué » ; on retrouve l'interrogation heideggerienne quant aux sens de cette simple copule (acte énonciatif et position ontologique). Le tableau devient le **récit** d'un geste. Représenter c'est substituer un présent à un absent et remplir de profondeur une simple surface.

Ainsi la conscience recèle la distance en son propre sein. L'Art creuse d'emblée une présence qui est figurée, qui recèle donc sa part de secret, voire d'absence. C'est une rythmique du défaut qui appelle l'attention et pour Marin, la représentation ne relève pas d'une sémiotique. Le plaisir esthétique tient dans la conjonction d'une représentation et de la mise à distance qu'elle implique. Visible et lisible s'échangent pour capter l'âme du spectateur. La structure de l'œuvre est donc potentiellement indéterminée. Au XVIIIème se cotoient les œuvres de Voltaire et de Laclos, l'esprit des Lumières européen signe une ouverture particulière de l'art qui doit résister aux symboles au profit du dépouillement et de l'ironie.

Le Romantisme s'est développé, comme le Baroque, en opposition à une certaine forme de Classicisme. Ce mouvement a poussé les figurations dans le sens du sublime ou du grotesque afin de creuser les jeux et enjeux du fantasme par le biais de ceux du regard. La dimension de l'Art a alors épousé plus étroitement celle du défi. Plus que de reproduire des formes, il s'est agi de capter des forces.

Le Romantisme pourrait se définir comme l'exploration du sentiment de déchirure entre le charnel et l'idéal. C'est en tant que tel qu'il démultiplie les analyses du moi, de la conscience de soi et, par l'analyse du sujet, aspire à franchir les bornes de l'être. Il s'élève contre les préjugés politiques, religieux et les convenances morales dès la fin du XVIIIème siècle. La première revendication est donc celle d'un retour à l'intimité et à la sincérité personnelle qui s'opposent à l'imitation des anciens. C'est bien l'ego qui est contemplé avec complaisance. Or, ce culte de l'introspection est directement lié à une aspiration vers l'infini et c'est en cela que la verticalisation

terre-air va jouer un rôle prépondérant dans la littérature romantique. Rousseau écrit : « J'aimais à me perdre en imagination dans l'espace... j'étouffais dans l'univers ; j'aurais voulu m'élancer dans l'infini... »⁴⁶².

Ce désir d'évasion hors du cadre social et du monde borné met en avant la liberté de conscience dans son aspect positif et, dans son aspect plus négatif, ce qu'on a appelé le « mal du siècle ». Le premier aspect correspond à une ouverture de la prise de conscience. Young prolonge le précepte de Socrate, *Connais-toi toi-même*, par *Respecte-toi toi-même*, sous-entendu, ne laisse pas l'imitation et la tradition étouffer en toi l'originalité du génie. Il s'agira donc de développer une introspection qui a pour corollaire une nouvelle représentation du monde : les diversités ethniques, historiques et géographiques (la « couleur locale ») vont être mises en avant. On redécouvre entre autres le Moyen-Age pour lui-même et non comme l'obscurantisme qui devait précéder la Renaissance ainsi que l'Orient. Le domaine psychologique est élargi mais celui de l'Anthropologie s'ouvre aussi. Nombre d'écrivains romantiques sont aussi engagés politiquement. En France, derrière Chateaubriand, les écrivains suivent les idées libérales du *Globe*. On sait que Lamartine et Hugo vont prôner, chacun de son côté, un idéal de pitié pour les humbles. Michelet et Georges Sand se battent aussi pour les droits de la femme et de la conscience. Ce côté du Romantisme est tourné vers l'action et le progrès.

Au revers de la fougue romantique on trouve l'impression d'étouffer dans des cadres trop rigides. Le désir et l'aspiration à l'idéal ne vont pas sans s'accompagner de déception et de mélancolie. C'est la contrepartie de tout mouvement tourné vers l'Infini. Les thèmes de la nuit, de la mort, de l'inquiétude et de l'ennui vont se développer mais ici la souffrance sera revendiquée comme bénéfique car elle intensifie le rapport de l'homme à son monde. Novalis éprouve de la « volupté dans la souffrance » parce que celle-ci le relie au mystère de la vie.

C'est l'« exceptionnel » que la conscience romantique cherche à mettre en avant, le cosmos n'est plus l'expression d'un ordre harmonieux et la plongée introspective est comparée à la recherche du « gigantesque » et du « pittoresque ». Ce qui, dans la Nature, fait exception ou se présente comme excessif correspond à des traits de génie et préside aux grandes prises de conscience. La conception de la Nature change donc et, les paysages s'harmonisant avec les sentiments, on va trouver les décors d'une exubérante vitalité (exotisme), des sites violemment contrastés (tempête, haute montagne) ou encore ceux d'une austérité monotone (grand large, désert). Le paysage fait corps avec l'âme. L'*Oberman* de Sénancour et les voyages de Chateaubriand donnent le cadre d'une solitude pensive qui met en avant une Nature-refuge. L'interaction entre l'homme et la Nature comme des éléments d'un même tout, Goethe la reprise partiellement aux idées d'Herder et elle

462 J-J. Rousseau, *Lettre à Malesherbes*, 1762 (publiée à Paris, 1779)

s'exprime pleinement dans la poésie de Byron ou de Schelley.

On assiste donc à une prise de conscience subjective du monde qui va libérer la littérature des contraintes classiques. Cette libération passe par une exploration de l'âme à l'âme, par une analyse de ce que Van Tieghen a appelé une « souffrance de choix »⁴⁶³. Plus que se sentir souffrir, on se **regarde** souffrir et c'est cette distanciation qui permet à l'écrivain de prolonger son sentiment et de l'approfondir. Ce romantisme intérieur explore un monde encore obscur et mystérieux tiré de sensations et d'émotions qui se présentent comme un chaos primitif. C'est une période de retour aux sources, d'attente et de recherche dans laquelle les frontières sont floutées. Même les limites entre réel et surnaturel ont tendance à s'effacer. Des auteurs comme Coleridge, Tieck ou Hoffmann travaillent à partir de la fantaisie et du fantastique. On pressent la fonction « d'irréel » de l'imaginaire. Ainsi la notion d'Imitation (mimesis) est abandonnée au profit de celle d'Influence qui laisse ouverte la conscience et respecte la relativité des situations. Les notions de Vérité ou de Beauté autrefois considérées comme des absolus sont délaissées au profit de celle de Représentation qui fait rentrer dans l'Art les dimensions du bizarre, de l'anormal et de l'original.

Il ne s'agit pas de retomber dans les pièges d'une imagination-illusion, trop bien mis en avant par Malebranche et Pascal, mais il s'agit d'intensifier (jusqu'à la Vision par exemple) les expériences imaginaires de manière à approfondir la subjectivité. On cherche la frontière d'une Imagination maîtrisée et qui est bornée, d'un côté par la Raison, de l'autre par l'Immédiateté des sens. Il s'agit moins comme dans le Baroque de se représenter la vie comme un songe et l'Art comme un jeu théâtral, que de « disséquer » les représentations. Non seulement, on assiste à un renversement de valeurs, mais celui-ci est encore prolongé par une fuite en avant dans toutes les neuves perspectives qu'il offre.

On peut évoquer la place centrale que l'Art a occupé dans la philosophie de Schopenhauer. Il permet en effet de « percer le voile de Maya et de comprendre la vanité de l'existence » mais il est également un « calmant provisoire »⁴⁶⁴ en ce sens que la contemplation esthétique offre une représentation harmonieuse du monde jusque dans son inconstance. Schopenhauer écrit : « Si le monde considéré comme représentation n'est dans son ensemble que la volonté devenue sensible, l'art est précisément cette sensibilité rendue plus nette encore ; c'est la chambre noire qui montre les objets distinctement, qui les fait plus facilement saisir d'un coup d'œil, c'est le spectacle dans un spectacle, la scène sur la scène, comme dans Hamlet »⁴⁶⁵. Ici, l'art est la Représentation des Représentations. Par l'introspection du sujet, il redonne le monde dans une multitude de dimensions.

C'est à terme la naissance de la notion de « point de vue », de « situation » sans qu'aucun

463 P. Van Thiegen, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948, p.244

464 R. Roos, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op.cit., introduction

465 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.341

centre ne soit plus donné. L'exploration de l'intimité s'accompagne donc d'une ouverture vers l'illimité et l'inclassable. Ce pourrait être la première représentation d'une conscience organisée en « rhizomes » selon l'expression de Deleuze : « A la différence des arbres et de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre. Il ne se laisse ramener ni à l'Un ni au Multiple, met en jeu des régimes de signe différents et même de non-signes. Il n'est pas fait d'unités mais de dimensions, plutôt de directions mouvantes »⁴⁶⁶. On peut faire le parallèle avec cette définition de l'homme selon Victor Hugo : « Cent carrefours se partagent / Ce chercheur sans point d'appui »⁴⁶⁷.

Le moi se verticalise, suit des élans parfois déçus mais qui passent par des inquiétudes, des remises en cause qu'il essaie de tisser les unes aux autres pour leur donner du sens, mais un sens neuf, imprévu et dont lui seul aurait la clé au départ.

On retrouve l'ambition des *Confessions* de Rousseau qui approfondit sa vie par l'écriture en y intégrant des rêveries, des sentiments tourmentés ou incomplets. La pensée romantique accepte de donner du relief à ce qui était jusque là dévalorisé et oublié. L'imagination, suspectée dans ses pouvoirs trompeurs, reprend alors au contraire une fonction épistémologique puisqu'elle protège le sujet d'une abstraction qui sépare définitivement l'homme de son monde. Le voyage intérieur devient l'occasion d'une réelle conquête ontologique.

Lamartine est sans doute le poète qui traduit le mieux ce « dégoût rêvé d'intimité »⁴⁶⁸. C'est comme si le sujet se laissait littéralement couler dans le monde qui l'entoure. Lamartine s'épanche et met en avant la terre sur laquelle il s'étend. De Milly jusqu'au Liban en passant par l'Italie où seront rédigées *Les Harmonies* et *Graziella*, Lamartine rend compte, par son amour de la terre, de son lyrisme (Voir *La Vigne et la Maison*) comme de sa poésie sociale (Voir *Le Tailleur de Pierre de Saint-Point*). En même temps, sa foi religieuse inscrit ses sentiments intérieurs dans une tension vers la recherche d'une transcendance à laquelle il associe l'équilibre et la sérénité. Il écrit que « *Les Harmonies* étaient destinées à reproduire un grand nombre des impressions de la nature et de la vie sur l'âme humaine, impressions variées dans leur essence, uniformes dans leur objet, puisqu'elles auraient toutes été se perdre et se reposer dans la contemplation de Dieu ». L'intimité avec la terre apparaît donc sur la scène de l'hétérogène ou de la mosaïque par opposition à une densité d'être qu'on ne trouverait qu'en Dieu. S'opposent alors la re-production sensible et la contemplation. Pour s'en référer à l'étymologie, « gérer sa maison » encore et encore ça n'est pas « être avec le Temple ». Deux ordres s'opposent : celui des représentations de la terre et celui des présences sacrées. La verticalisation qu'on sent dans le mouvement lamartinien signe aussi une

466 G. Deleuze, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Editions de Minuit, 1980

467 V. Hugo, *Chanson des rues et des bois, L'Ascension humaine*, Paris, Flammarion, 1966, p.263

468 J-P. Richard : *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p.154

séparation et une rupture entre terre et ciel.

C'est ainsi qu'on pourra trouver chez Lamartine à la fois : « Il n'est rien de commun entre la terre et moi »⁴⁶⁹ et à la fois « Nous sommes tous fils de la terre. (...) On ne peut bien comprendre un sentiment que dans les lieux où il fut conçu »⁴⁷⁰. Du côté positif, on va trouver le vallon comme un **pli** de l'être. Il est sombre, étroit mais pénétrable et sa courbure suggère des inclinations maternelles. Ici aussi le sillon se creuse de façon linéaire et suggère à la fois l'effort du laboureur et l'étroitesse d'une empreinte humaine. L'horizon est d'abord un ami parce que l'homme peut y nommer les choses, c'est-à-dire, se les représenter dans une cohérence qui convient à l'esprit : « [...] un site nous conserve [...] mon cœur en tout lieu se retrouve lui-même; / Tout s'y souvient de moi, tout m'y connaît, tout m'aime. / Mon œil trouve un ami dans tout cet horizon, / Chaque arbre a son histoire et chaque pierre son nom. »⁴⁷¹

Du côté négatif, on va trouver les ténèbres et le chaos : « Le monde n'était que ténèbres, / Les doctrines sans foi luttèrent comme des flots, / Et, trompé, détrompé de leurs clartés funèbres, / L'esprit humain flottait noyé dans ce chaos »⁴⁷². Ici naît aussi l'angoisse de l'imprécis. Ici le sentiment glisse en abîme dans la mélancolie. C'est l'horizon sans limites qui s'oppose au vallon. C'est le désert qui s'oppose au sillon et l'océan à son rivage. Ce paysage-là glisse et échappe au regard comme à toute représentation possible. Il est a-poétique.

Pour ne pas risquer le néant, Lamartine insère donc un liant entre les choses et leurs contours. Ce sera la prière ou bien la fumée, la poussière. « Quand j'appuie / Sur l'instabilité de cet être fuyant (l'homme) / A ses tortures près tout semblable au néant (...) Et que j'ouvre un regard de Dieu sur la nature et moi (...) / Le souvenir de Dieu descend et vient à moi, / Murmure à mon oreille et me dit : Lève-toi ! (...) Et je suis, moi, poussière à ses pieds dispersée, / Autant que les soleils, car je suis sa pensée »⁴⁷³. Entre l'ascension et la chute, se place la dispersion. C'est la conquête d'un nouvel espace qui se présente modeste mais rempli d'ambitions. Rien de paradoxal, la pluralité des représentations est gage aussi de leur valeur spirituelle. Il existe bien un aboutissement terrestre de la connaissance, c'est la « belle représentation » kantienne d'une chose. Elle est entre autres figurée par la magie des nuages, dernier état visible de la dissipation, ou encore par celle de l'écume. L'épaisseur devient « atmosphère », c'est-à-dire un air accessible à l'homme.

Les éléments sont sans cesse utilisés par Lamartine. Cette utilisation presque mécanique du procédé état d'âme-image-élément a souvent été reprochée au poète (notamment par Rimbaud). Cependant, elle met en avant une nouvelle conception de la poésie. Conçue comme un voyage

469 A. de Lamartine, *Méditations poétiques, L'Isolement*

470 A. de Lamartine, *Graziella*, Paris, Gallimard, 1979, p.133

471 A. de Lamartine, *Les Harmonies*, Paris, Classiques Larousse, 1966, p.63

472 A. de Lamartine, *Les Harmonies, op. cit.*, p.70

473 A. de Lamartine, *Les Harmonies, op. cit.*, p.91

intérieur, elle correspond en profondeur à « une épreuve initiatique »⁴⁷⁴. L'espace n'est parcouru que pour qu'un regard soit fixé, les montagnes sont franchies comme autant de perceptions élevées au statut de figures dans l'esprit et rendues en images littéraires.

Ainsi, « l'homme a beau regarder et embrasser l'espace, la nature entière ne se compose pour lui que de deux ou trois points sensibles auxquels son âme aboutit »⁴⁷⁵. Fixer les images, ce sera retrouver un repère et un refuge qui leur donne un aboutissement humain. Monter dans la « barque céleste »⁴⁷⁶, ce sera concevoir la passivité sensible et les contours fixes des représentations comme de véritables actes. Il faut trouver un bercement propre à son intimité pour que la structure même de l'espace s'assouplisse et qu'une communication au monde soit possible.

« Le ciel s'entrouvre (...) les regards sont couverts; / Dans des sentiers de pourpre aux pas du jour ouverts, / Les monts, les flots, les déserts / Ont pressenti la lumière : / Et son axe de flamme, aux bords de sa carrière, / Tourne, et creuse déjà son éclatante ornière / Sur l'horizon roulant des mers. (...) Le ciel se replie »⁴⁷⁷. C'est un axe qu'il faut trouver, une neuve direction (tourne) qui va guider les ouvertures possibles de l'esprit et découvrir de nouvelles représentations. C'est le sillon de la terre, la ride des flots, l'étincelle en tant que « fragment de lumière »⁴⁷⁸ qui vont provoquer un nouveau regard sur l'espace et y définir des contours dévoilant une visibilité plus grande. La poétique des éléments devenue presque systématique donne une assise à des représentations qui, creusées en profondeur par une subjectivité unique, vont pouvoir trouver une capacité de « rayonnement ». A partir d'un point (de vue) particulier rendu lumineux, le rayon est tracé et signe l'amplitude de la représentation.

« Je nais, je regarde et j'expire » ainsi en va-t-il de l'Éternité *de la nature et de la brièveté de l'homme*⁴⁷⁹ selon Lamartine. La naissance et la mort ne sont que des extrémités fugitives condamnées au mystère. Que ces points soient ceux par lesquels passe une droite ou se réduise un segment qu'importe, c'est le tracé et la direction de la ligne qui comptent. Alfred de Vigny figure cette ligne par « l'éclair » placé sur la bouche de *moïse*⁴⁸⁰. L'étincelle est prolongée et son pouvoir rendu puissant. Apparaît chez Vigny l'idée concrète du Verbe comme « Médiateur »⁴⁸¹ et d'une harmonie trouvée dans une union de « flamme à flamme »⁴⁸². L'intersubjectivité, la communication et

474 A. Lorenquin, *Lamartine*, Paris, Delmas, 1949, p.137

475 A. de Lamartine, *Graziella*, *op.cit.*,

476 Voir A. de Lamartine, *L a Chute d'un ange*

477 A. de Lamartine, *Les Harmonies*, p.19

478 A. de Lamartine, *Les Harmonies*, *op. cit.*, p.44

479 A. de Lamartine, *Les Harmonies*, *op. cit.*, p.54

480 A. de Vigny, *Livre mystique dans œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p.29

481 A. de Vigny, *Livre mystique dans œuvres complètes*, *op. cit.*, p.33

482 A. de Vigny, *Livre mystique dans œuvres complètes*, *op. cit.*, p.45

l'amour sont une association de représentations différentes. Les « feux réunis » forment alors une « aurore ». De même « la rosée / Dans une perle seule unit deux de ses pleurs »⁴⁸³. Ici la fluidité de l'élément donne l'image d'une conciliation possible, d'une « co-existence »⁴⁸⁴ entre l'homme et le monde. « J'unis les cœurs, je romps les chaînes rigoureuses » dit l'Esprit dans le chant de la *Séduction*.

Pourtant, « la vie est double dans les flammes »⁴⁸⁵. En s'exprimant, la représentation s'expose : flamme et retour de flamme. Il faudra accepter d'être brûlé quelquefois. Vigny place notamment le chaos de Satan non pas en-dessous mais au-dessus du Paradis. Le feu présente ce monde dangereux car supérieur ontologiquement. On ne peut que « baisser » son regard face aux « yeux de flamme » satanique, c'est le « feu des éclairs » qui annonce l'enfer et Lucifer est appelé « l'étoile matinale »⁴⁸⁶

« L'Invisible est réel »⁴⁸⁷. Comme Baudelaire qualifiait Lamartine de « premier voyant », ce vers préfigure les pensées de Mallarmé. On a bien l'intuition qu'un renversement est possible. La dichotomie ciel-terre et la séparation entre matière et conscience a été si tendue qu'elle va pouvoir se disloquer. Il existe ainsi toute une thématique du voile dans la poésie de Vigny qui rend compte, non pas d'une vérité ontologique à dé-couvrir, mais d'un interface à trouver dans la confrontation rendue volontairement familière des deux ordres. Voile d'Eve⁴⁸⁸, voile des yeux, de la nuit⁴⁸⁹, c'est toujours la bivalence qui est mise en avant. Le voile est à la fois ornement et pudeur, il cache et il montre, il montre parce qu'il cache et réciproquement.

Le jeu du clair-obscur est présent de la même façon ; dans l'ombre il y a de l'Esprit et dans la lumière, du Corps. La couleur or agit ainsi comme le voile. Elle est l'intermédiaire spirituel qui, par rupture, permet au rouge d'accéder au bleu : « La rougeur colora la joue adolescente, / Et, luttant par trois fois contre un regard impur, / Une paupière d'or voila ses yeux d'azur »⁴⁹⁰. La ré-vélation passe par le re-gard médiateur. On sent aussi, par le recours au contraste, l'influence des peintres coloristes. C'est un combat qui s'engage. Ainsi entre la métaphore (déplacement du sens des objets par un attribut commun) et la métonymie (contiguïté des objets car un attribut tient lieu de tout)⁴⁹¹, il existe des degrés d'images où une fluidité plus grande estompe les frontières entre les « qualités » ou les « valeurs » des choses. La paupière d'or est autant une paupière jaune qu'un soleil nouveau, à

483 A. de Vigny, *Eloa*, dans *œuvres complètes, op. cit.*, chant premier

484 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p.172

485 A. de Vigny, *Les destinées*, II dans *œuvres complètes, op. cit.*, p203

486 A. de Vigny, *Eloa*, dans *œuvres complètes, op. cit.*, chant troisième

487 A. de Vigny, *La Maison du berger* dans *œuvres complètes, op. cit.*, p.205

488 A. de Vigny, *Eloa*, dans *œuvres complètes, op. cit.*, chant troisième, p.53

489 A. de Vigny, *Livre mystique* dans *œuvres complètes, op. cit.*, p.28

490 A. de Vigny, *Eloa*, dans *œuvres complètes, op. cit.*, chant deuxième, p.52

491 Voir R. Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1973

la fois couleur et matière. Elle couvre, sans les fermer, des yeux d'azur qui sont tout autant le regard bleu qu'un ciel sur lequel se déploie l'informe et l'infini. Une frontière n'est donnée que pour être traversée. La couleur suggère autant que la matière dans la recherche d'un accès au regard qui serait « pur ». Combien d'efforts (« lutte », « trois fois », « contre ») pour atteindre la simplicité d'une vision...

Dès lors, la thématique des éléments se situe comme un fond à partir duquel l'auteur s'élance. « Convives accoutumés de ma nocturne fête, / Chacun d'eux en chantant à s'y rendre s'apprête »⁴⁹². La nuit, refuge de l'informe, voire du grotesque, préside à la fête, moment de confusion exaltant. Les éléments deviennent matière personnifiée et sont placés du côté des acteurs volontaires tandis que la Nature n'est que spectatrice : Elle « m'écoute et me respire »⁴⁹³. Le renversement s'opère : le sujet et son monde s'ouvre l'un à l'autre par la re-présentation. On note que l'allitération des « r » met en valeur cette notion de re-prise du monde par le sujet : « rougissant, sombre, odorante, je re-deviens, rosée, orangers, la Nature me respire, s'y rendre, s'apprête, mon heure chérie, mon approche, il la re-dit, le vermisseau re-luit, il me pro-clame, son front répète auprès des fleurs, rôde, marais, dé-tache ma main, trace dans l'air ». On a, parce que l'errance entretient une co-existence d'abord étrange entre les choses, on a la possibilité d'une connivence trouble et d'un échange. C'est le moment des métamorphoses. Il y a eu d'abord un aplanissement ontologique qui a permis et même poussé l'esprit à se mettre en avant pour « tracer dans l'air un lumineux chemin », c'est-à-dire déployer une verticalisation possible en donnant sens au monde (la trace étant une ligne d'écriture).

« L'eau soupire », « l'eau gémit »... Les éléments restent souvent personnalisés et indiquent des états de l'âme. Après la mélancolie et la souffrance humaines, la thématique de l'eau ouvre sur les mouvements de pensée (eaux courantes, ruisseaux, fleuves) qui se détachent du « fiel, de l'absinthe ou des eaux de la mer »⁴⁹⁴. *Le Repos* atteint, c'est ce « lac solitaire (...) où les herbages errants / apportent (...) d'invisibles courants »⁴⁹⁵. Ici les jeux d'écume et de mousse rencontrent ceux de l'aile. Un pont est tracé. *La Frégate la Sérieuse*⁴⁹⁶ vogue jusqu'au « prisme enflammé de l'air »⁴⁹⁷. Le vent qui pousse ces mouvements de pensée joue un rôle capital. De même l'arc-en-ciel apparaît logiquement comme « passage »⁴⁹⁸ suprême entre la vie et la mort. Quand « le dernier cri du dernier homme » a été poussé, il « brille, tout étant accompli ». Le corps n'est plus mais l'œuvre est là comme une lumière de présence éternelle. Cet arc, ce pont des couleurs possibles est notre seul lien

492 A. de Vigny, *Eloa*, dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, chant deuxième, p.50

493 *Ibid.*

494 A. de Vigny, *Le Mont des oliviers* dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, p.241

495 A. de Vigny, *La Frégate la Sérieuse* dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, p.168

496 A. de Vigny, *La Frégate la Sérieuse* dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, p.160

497 A. de Vigny, *La Frégate la Sérieuse* dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, p.164

498 A. de Vigny, *Eloa*, chant troisième et *Le Déluge* dans *œuvres complètes*, *op. cit.*, p.55 et p.76

avec l'absolu : un mouvement courbe s'élançant en hauteur et retombant à l'immanence qui lui est une fin naturelle.

Le mouvement encore guide la représentation subjective afin que la frégate déploie « ses voiles / leurs cordages et leurs toiles, / comme de larges réseaux »⁴⁹⁹. Sous la multiplicité des rencontres et mélanges possibles, on trouve une seule source dynamique. L'« imagination » poétique est représentation parce qu'elle correspond à l'ambition de re-crée le réel, ce réel-ci qui lui est co-présent. Plus rien à voir donc avec la « fantaisie » qui n'était que l'expression de recombinaisons arbitraires des choses. Ici la conscience n'a jamais quitté l'inspiration ni Descartes Rousseau.

Une telle conception de la représentation artistique préside aussi à l'appétit de Victor Hugo qui ne part d'un chaos originel, d'un « amoncellement croulant » écrira Jean-Pierre Richard⁵⁰⁰ que pour s'évertuer, par l'œuvre d'Art, à en tracer lui-même les contours. Le « monstrueux » est aussi bien dans l'hétérogénéité naturelle que dans une première « anarchie intérieure ». L'important est que l'imagination prenne le réel en charge. L'œuvre est donc à la mesure complexe, obscure et modulante de la vie humaine.

L'apparence physique de Quasimodo traduit ses impuissances intérieures, le gigantisme de Jean Valjean accompagne ses perceptions malades d'une nature incomplète. Le jardin de Cosette est aussi clos que celui du Cantique des Cantiques et suggère une métaphore érotique. De même on trouve chez Hugo des images de la tumeur, de la tentacule, de la ramification végétale ou de l'égout. Toutes traduisent ce sentiment de la non-limite et de la difformité fantasmagorique. « Écrire, c'est faire être le chaos, puis le contrôler »⁵⁰¹. Le monde apparaît d'abord comme un bain infernal qu'il s'agit de travailler par les forces de l'Infini qui hantent aussi l'âme humaine.

Les éléments vont clarifier cette thématique. D'abord, l'air est omniprésent dans les mouvements d'élan. Il est alors « le vent [...] qui bat sur les montagnes [...] bat sur les mers »⁵⁰². Hugo consacre tout un recueil aux *Quatre vents de l'esprit* qui apparaissent supérieurs en ce qu'ils « parlent les vents »⁵⁰³. Ils planent sur les hauteurs et président à la conscience ontologique : « Le vent, souffle farouche ou providentiel, / L'air, la terre, le feu, l'eau, tout, même le ciel, / Se mêle à cette chair qui devient solennelle. / Un commencement d'astre éclot dans la prunelle »⁵⁰⁴. Le vent est l'air empli de conscience, c'est aussi bien Dieu que la mort, la sensation de la Révélation. Il est ici

499 A. de Vigny, *La Frégate la Sérieuse* dans *œuvres complètes*, op. cit., p.162

500 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p.195

501 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p.205

502 V. Hugo, *Odes et balades : le Poète dans les révolutions*

503 V. Hugo, *Les Contemplations, la Nature*

504 V. Hugo, *Les Contemplations*, op. cit., *Cadaver*

une sublimation de l'air. Comme la mort, il dissipe « le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour » et il ouvre sur « la chair » de Marteau-pilon, l'être double. Clé du secret humain, elle est « solennelle ». Elle symbolise l'ordre de la représentation. La solennité, c'est ce qui donne une grande importance à un fait. C'est la monstration, l'apparat et l'emphase. Le vent est l'exagération de l'air, ce qui va le mettre en valeur et lui donner une fonction transcendante. Le vent dépasse à la fois les quatre éléments dans leur immédiateté matérielle mais aussi le « ciel », c'est-à-dire le symbole classique du divin. Il semble bien que le mystère tienne dans « l'être double », ni corps ni âme tout à fait mais union (chair) de ces deux principes. « La mort, c'est l'ineffable chant / De l'âme et de la bête à la fin se lâchant ». Le poème s'achève sur la métaphore du regard comme un « commencement d'astre dans la prunelle ». Hugo insiste à la fois sur la naissance (passage, élan), à la fois sur la matière sensible (prunelle) et à la fois sur l'analogie avec l'Univers (astre). C'est dans cette verticalisation que la nature humaine se situe. Et si « les enfants sont les bohémiens du vent »⁵⁰⁵, c'est qu'ils portent en eux comme une promesse, le voyage intérieur. Le vent place la distance nécessaire entre la terre et le ciel.

Le thème du vent s'apparente aussi à celui de l'Automne et de l'ombre. L'Automne est la saison du changement le plus coloré. Elle est une transition mélancolique vers le froid (le marbre, la mort). L'ombre, c'est cet espace-temps privilégié où « la clarté du dehors ne distrait pas mon âme »⁵⁰⁶. On retrouve la valeur de l'introspection et la Nature-refuge chère aux romantiques. Mais on retrouve aussi l'obsession de l'informe plus particulière à Hugo. L'ombre c'est une opacité dans laquelle les contours s'estompent. Il y a risque de confusion, d'« osmose » dira Jean-Pierre Richard, et cet informe, dans ses possibilités angoissantes de désordre et d'hétérogénéité est, par là-même, porteur de sens.

Hugo prend ici partie, quasi politiquement, pour défendre l'informe, voire l'obscène : « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie (...) Parce que l'ortie est une couleuvre, / L'araignée un gueux (...) Parce qu'elles ont l'ombre des abîmes, / Parce qu'on les fuit, / Parce qu'elles sont toutes deux victimes de la sombre nuit »⁵⁰⁷. Cet ordre de l'informe, Hugo veut le venger parce que le regard qu'on porte sur lui est injuste. L'Art peut transformer le repoussant en Beauté. De même, l'ombre préside à la représentation et donne une majesté à chaque geste humain : « L'ombre, où se mêle une rumeur, / Semble élargir jusqu'aux étoiles / Le geste auguste du semeur. »⁵⁰⁸

L'élément terre est lui-même très présent chez Hugo mais entièrement dépendant de l'air et il retranscrit souvent le mouvement. La préface des *Chansons des rues et des bois*, hymne à une terre

505 V. Hugo, *Les Contemplations*, *Chanson des rues et des bois*, *Un Alcôve au soleil levant*

506 V. Hugo, *Les Contemplations*, XVII

507 V. Hugo, *Les Contemplations*, XXVII

508 V. Hugo, *Chansons des rues et des bois*, *Saison des semailles*

nourricière et charnelle s'ouvre d'ailleurs sur cette phrase : « La réalité est, dans ce livre, modifié par tout ce qui dans l'homme va au-delà du réel ». Et plus loin dans le recueil, on trouve : « je m'enivre / De l'idéal dans le réel ; (...) et je sens vivre / A travers la terre le ciel »⁵⁰⁹. La terre est une base pour l'envol. Mais cet envol est une conquête. « Il faut agir, il faut marcher, il faut vouloir. (...) Ce n'est point l'instant des jeux mais des combats »⁵¹⁰. La libération du génie chez Hugo passe aussi par celle des autres. Son implication est sociale et pratique, comme si, les conquêtes de l'Expression littéraire devait porter celles des Droits de l'homme. Nous ne sommes plus dans l'horizon ludique du Baroque, l'homme est acteur et offensif. Bachelard note que, pour Hugo, « les outils sont des armes »⁵¹¹. On rencontre alors les thèmes du forgeron, de Prométhée des *Travailleurs de la mer*. La liberté est une conquête et l'homme se définit aussi par son effort vers la victoire. La terre devient alors le réceptacle de la solidité et on retrouve la verticalisation sous les formes d'un dialogue entre rochers et nuages. Tous deux encore du domaine de l'informe signalent la conquête, les rochers ont « le cou tendu » et les nuages « rendent les rayons en éclairs » et sont qualifiés d' « errants de la vie »⁵¹².

On pressent, dans cet ordre d'idées, une ambivalence des grands espaces chez Hugo. Tant que la conscience maîtrise son regard, le panorama correspond à l'état de rêverie et de contemplation où l'homme est en accord avec son univers. Cependant, derrière le promontoire, on trouve aussi le gouffre. Et Bachelard cite Hugo : « Dans la vie infinie on monte et on s'élançe / Ou l'on tombe ; tout être est sa propre balance »⁵¹³. Et nous voilà ramenés à nos représentations relatives, mais par là-même, prodigues représentations : « Sainte servante, conscience, / Tu vas dans l'ombre devant moi ! »⁵¹⁴. La terre est alors asile, abri, nid et port. Et la conscience qui chemine entre divers gouffres tisse aussi le fil directeur d'une vie.

Comme Hugo aime les grands vents et les larges horizons, il aime les grands flots et l'eau se présente d'abord chez lui sous le thème de la tempête en mer. Rien de plus furieux en effet que cette expression bruyante et confuse par rapport à laquelle l'homme éprouve sa résistance. Les trois dangers sont « le singe (swingle), c'est le courant ; l'anube (lieu obscur), ce sont les bas-fonds ; le derruble (qu'on prononce terrible), c'est le tourbillon, le nombril, l'entonnoir de roches sous-jacentes, le puits sous la mer »⁵¹⁵. Si la Nature est sauvage, il ne faut pas pour autant vouloir la dompter de front. « L'eau est pleine de griffes »⁵¹⁶ et le vent, en mer, prend une force non seulement

509 V. Hugo, *Chanson s des rues et des bois, Clôture*

510 V. Hugo, *Chanson s des rues et des bois Les quatre vents de l'esprit, XXXIV*

511 G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté, op. cit., p.59*

512 V. Hugo, *Chanson s des rues et des bois Odes et balades, Le Nuage*

513 *Ce que dit la bouche d'ombre*, cité dans G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, op. cit., p.361*

514 V. Hugo, *Les quatre vents de l'esprit, XXXVI*

515 V. Hugo, *Les travailleurs de la mer, T.1, p.27*

516 V. Hugo, *Les travailleurs de la mer, T.2, p.23*

« dynamique » mais aussi « chimique » et « magnétique »⁵¹⁷. Il prend une force tout électrique et s'apparente alors à la conscience puisqu'elle balance ; lui étant décrit comme « le balancier du globe ». Et la même dialectique va s'engager : c'est à force de mélange et de trouble qu'on arrivera à la transparence. L'air devient rival de l'homme, « lieu terrible » où les formes et les forces se font écho jusqu'à l'épuisement et « où les proportions ne se calculent pas »⁵¹⁸. Nous retrouvons le monstrueux et l'alchimie de la création : « d'où venait ce feu ? De l'eau. La mer était extraordinaire »⁵¹⁹. Comme le vent était une représentation de l'air qui l'élevait au statut de conscience des mouvements, ici la mer est une représentation qui sort l'eau de la Nature ordinaire et elle crée bien plus qu'un feu, elle crée « le spectre du feu », c'est-à-dire une représentation complètement neuve : « un feu sans aucun pétilllement, aucune ardeur, aucune pourpre, aucun bruit. Des traînées bleuâtres imitaient sur la vague des plis de suaire ⁵²⁰ ». Le spectre a une valeur spirituelle : c'est l'apparition d'un mort qui revient, il est chargé de tension comme le phénix ; mais c'est aussi la réalité physique d'une variation dans l'intensité. Ce nouveau feu permet d'entrevoir les différentes fréquences et les fines nuances qui décomposent une réalité.

Si cette description passe encore par l'imitation, on s'approche pourtant d'une surréalité qui renvoie, par sa nouveauté, aux catégories du sacré et du religieux (suaire). L'eau, incompressible a vocation de liberté. La mer représente cette liaison spirituelle avec l'infini et le terrible. L'écume est « Léviathan » et Gilliatt n'attend que « l'œil de la tempête ». La pieuvre rencontrée signe « la frontière humaine et peuple la limite chimérique », elle est « tigre de l'invisible » et relie la conscience aux mystères ontologiques. L'océan avec ses monstruosité met donc l'homme face à sa conscience : des tourments jusqu'au vertige des sens et jusqu'à la frontière raison-folie, mais des possibilités de maîtrise qui peuvent faire de lui un génie créateur. La mer, comme Eve, symbolise l'amertume de l'amour et de la mort. La pieuvre et la vierge sont alors deux émanations d'une même loi qui montre les illusions et les dangers de la sublimation.

Il est une Nature plus clémente et un état d'équilibre qui correspond au quotidien et à l'enfance. La prise de conscience y est engagée dans une représentation beaucoup plus douce et qui fait pourtant toujours référence à l'adversité et à la distance entre l'homme et la matière. C'est par exemple la pluie qui « luit », et apporte tranquillement de nouvelles lumières dites « rayonnantes ». Elle éveille les insectes « heureux dans leur adversité » et « lave le sable ». C'est une purification qui ouvre aussi sur le regard : « Tourne un moment tes yeux pour voir » et plus loin, « Toutes les fenêtres flamboient / Comme des yeux au front des tours »⁵²¹. L'intimité entraperçue correspond à

517 V. Hugo, *Les travailleurs de la mer*, T.2, p.34

518 V. Hugo, *Les travailleurs de la mer*, *op. cit.*, T.2, p.61

519 V. Hugo, *Les travailleurs de la mer*, *op. cit.*, T.2, p.127

520 *Ibid.*

521 V. Hugo, *Odes et balades*, *Pluie d'été*

une ouverture spirituelle. La fenêtre évoque ce cadre volontairement fait pour laisser entrer une extériorité (lumière et air), cette fenêtre est l'œil rattaché au front, et donc, au for intérieur. La pluie met encore en relief la représentation comme **acte** intime. Le poème s'ouvre sur l'image de l'arc-en-ciel, « pont du ciel » qui montre que l'élan est une force partagée entre l'homme et son monde. Le mot « aile » est tour à tour appliqué à l'oiseau, à l'insecte et à l'âme. On pourrait donc retrouver une unité par cette dynamique commune qui ne brise pas pour autant la substance propre des choses. Les contours sont aussi extrêmement bien mis en valeur dans ce poème où l'« or » travaille sur le « noir ». On parlera donc davantage d'une union qui, sans dépasser le dualisme, s'appuie au contraire sur lui.

Hugo va ainsi régulièrement « retremper son style » dans « l'étang (qui) révèle (...) une flore nouvelle / au vieil alexandrin » parce que dans « cette eau sombre rampe / Un esprit sous les joncs »⁵²². L'eau ici, de par son opacité même, ouvre sur les métaphores vives. Un courant harmonieux chemine entre les finesses naturelle et spirituelle.

Si Hugo chante *l'amour de l'eau*⁵²³, le feu se présente également comme un atout révélateur. On évoquera d'abord le « feu liquide », cet alcool d'où Bachelard a dégagé le complexe d'Hoffmann et dont il dit qu'il « fait la preuve de la convergence des expériences intimes et objectives »⁵²⁴. Hugo évoque, quant à lui Jean Sévère qui « ayant dans son cœur sans fiel / La justice, et dans son verre / Un vin bleu comme le ciel »⁵²⁵ n'alliait le bon sens qu'à l'ivresse. Ainsi, « Flamber, c'est là toute l'histoire / Du cœur, des sens, de la saison / Et de la pauvre mouche noire / Que nous appelons la raison »⁵²⁶. Une mouche en apparence ce n'est rien, mais un point noir c'est déjà un rhizome. Une conscience immense surgit d'un cadre diffus car ce point est par essence « grandissant », il est une « lumière obscure », ne vient « pas de droite et de gauche ; / Pas de haut ni de bas (...) Point de temps ; point d'ici, point de là ; point d'espace (...) pas d'âme à la main ; pas de mains »⁵²⁷. C'est un premier mystère, une ébauche de représentation qui ne semble reliée qu'à l'ineffable. Et pourtant « il est. C'est le vivant, le vaste épanoui! »⁵²⁸. Hugo place ici, plus précis que le regard, la rencontre du baiser. Forcément, cette immensité, cet imprévu est lié à l'amour, intimité offerte, manifestée qui préside à un épanouissement de l'être. Il ne s'agit pas d'une béatitude figée, « morte », mais d'une extase captée dans son mouvement même : « tout l'hymne de l'homme / Avorte à dire Dieu ! Le baiser seul le nomme »⁵²⁹. Celui-ci est, comme le point noir, le foyer d'une rencontre intérieur-

522 V. Hugo, *Chanson des rues et des bois, Fuite en Sologne*

523 *Op. cit.*. Voir aussi *Toute la lyre*, II « *Me voici ! C'est moi ! Rochers, plages* ». Le cogito est révélé près de l'eau.

524 G. Bachelard, *psychanalyse du feu, op. cit.*, p.139

525 V. Hugo, *Chanson des rues et des bois, Le vrai dans le vin*

526 V. Hugo, *Chanson des rues et des bois, Le Poète bat aux champs*

527 V. Hugo, *Dieu, la Lumière*

528 *Ibid.*

529 *Ibid.*

extérieur, la manifestation d'une subjectivité pure ou une sensation idéelle. « Quelle est la chose humble et superbe / Faite de matière et d'éther / Où Dieu met le plus de son verbe / Et l'homme le plus de sa chair ? [...] C'est le baiser »⁵³⁰, point intensément sensitif des lèvres et image de l'accueil spirituel.

Prolonger cette représentation, bien antérieure à l'expression artistique, ce serait mourir : « les rayons brûlants dont tu t'accroîs / Pourraient te consumer (...) L'homme meurt d'un excès de flamme intérieure ». Et pourtant, cette représentation est le seul point qui relie l'homme à l'infini. Il est alors défini comme le « curieux du gouffre, Empédocle de Dieu » et surtout pas « aveugle »⁵³¹. La référence au philosophe est d'importance. Elle renvoie à la place des quatre éléments et aux fonctions d'amour et de haine. Mais Hugo sort de cet univers cyclique par « un point noir », ce pourrait être n'importe quel point. La représentation est reine pour elle-même. Dans le vers précédent, le feu n'a été révélateur que des limites sensuelles : la mort fait partie de la vie. Mais faire partie, c'est occuper une petite place. L'homme en extase oublie son ego, le fait de mourir n'est pas nié mais complètement relativisé par cet « excès », ce débordement intérieur. Il passe dans le monde. L'angoisse de l'osmose est dépassée par la continuité du mouvement. Dans un poème des *Orientales* intitulé *Le feu du ciel*, Hugo conçoit la vie comme un voyage. Il prolonge les réflexions d'Epictète pour lequel nous devons jouer notre rôle du mieux possible même si nous ne l'avons pas choisi. Il cite même Calderon dans son expression d'un « monde-théâtre ». Mais son lyrisme l'entraîne sur une scène où l'errance bouleverse les mouvements volontaires du moi. Dans le poème cité, il s'agit de suivre « une nuée aux flancs noirs », encore une fois une trace indéterminée et floue, trace de feu. Cette trace, cet « éclair (...) comme un long serpent », d'où vient-il ? Alors Hugo laisse la nuée survoler les éléments eau (« partout la mer ») et terre (« golfe, Égypte, désert, Babel ») mais toujours la nuée doit passer son chemin. Non, elle ne vient pas de là. Elle erre jusqu'à éclater et c'est alors « des flots de soufre », « un fleuve de feu », ce « flot vert et rose » rayonne comme « un grand flambeau » et emporte les « temples dans ses plis de feu ». L'élément feu, parce qu'il est substance de mouvement donne accès à une sur-réalité. On sent déjà les métaphores baudelairiennes, les couleurs rimbaldiennes et jusqu'à l'évocation du « pli deleuzien ». Hugo se fait voyant mais « l'onde incendiaire » est faite pour se propager bien au-delà de son œuvre même. L'homme passe et l'incendie ravage tout sur son passage mais reste « une fumée » par dessus « un lac glacé ». Tous les états de l'eau n'effaceront pas la nuée, l'informe porteur du feu sacré.

*A force de rêver et à force de voir*⁵³², Hugo découvre dans l'intimité solitaire toute une déclinaison spirituelle de la Nature. Le champ de ce mouvement lui paraît immense parce qu'il peut

530 V. Hugo, *Dieu., Psyché*

531 *Ibid.*

532 V. Hugo, *Toute la lyre*, XXXVIII

se propager de conscience en conscience, et même, de représentation en représentation. Plus de limites spatiales ni temporelles en effet face au mystère de l'être mais une représentation vague qui n'est ni intuition (« oiseau ») ni raison (« ange »). L'âme devient alors un « vêtement subissant la matière », reste que cette soumission (subir vient du latin supporter) ne rend pas l'homme passif. Le vêtement épousera les lignes du corps pour le sublimer et chaque pli comptera. *L'Extase*⁵³³ est ce moment « où les yeux plongent plus loin que le monde réel », le « regard de la pensée » se prolonge profondément et l'immanence s'ouvre sur la transcendance.

Max Milner a analysé quelques fonctions du regard hugolien. Dans *L'Homme qui rit* en particulier, Gwynplaine touche aux dimensions infinies de son désir à travers le voile. « Nue à la lettre, non. Cette femme était vêtue. Et vêtue de la tête aux pieds. Le vêtement était une chemise, très longue, comme les robes d'anges dans les tableaux de sainteté, mais si fine qu'elle semblait mouillée. De là un à peu près de femme nue, plus traître et plus périlleux que la nudité franche »⁵³⁴. Ici le voyeurisme s'ouvre sur un Eros insaisissable lié aux Eaux féminines primordiales. La matière humide est l'état archétypal d'une dimension protéiforme qui signe l'inassouvissement essentiel du désir. « La fluidité de cette image est à la fois ce qui la rend attirante et ce qui la condamne à rester une image – inaccessible, mais par là même offerte à tout ce qui se passe, aux regards, aux désirs, aux démenes, aux songes. Chose bizarre, elle était là, chair visible, et elle restait chimérique »⁵³⁵.

Josiane voit aussi son âme dans le sourire figé monstrueux de Gwynplaine. Il existe un lieu d'échanges infimes qui passe par un regard de suggestion dans lequel se confondent l'obscur et le clair pour hisser la tension charnelle à un paroxysme ambigu. C'est l'ambivalence propre au désir sexuel, c'est la distance infranchissable qui aiguillonne toute relation sensuelle à l'autre. Le regard est perméable à ces signes charnels tout autant qu'impondérables. La légèreté d'un voile, la subtilité du jeu « regarder c'est se savoir regarder », tous ces signes tamisés poussent à considérer l'ambivalence comme un principe esthétique.

C'est, de façon plus crue, la prune noire et l'autre bleue de Josiane comme les nombreuses antithèses que l'on retrouve dans le style de Hugo. « C'est l'excès de vie qui est la mort. Cette offre d'amour du gouffre, vous la rejetez. Vous mettez vos mains sur vos paupières, vous vous cachez, vous vous dérobez, vous vous croyez sauvé. Vous rouvrez les yeux... L'étoile redoutable est là »⁵³⁶. Milner compare le visage de Gwynplaine à celui de Méduse, la pétrification apparaissant comme castration ou peur archaïque devant un manque-à-être fondamental.

Le thème du regard est par essence énigmatique : « Voir est une chose qui cache le vrai »⁵³⁷

533 V. Hugo, *Les Orientales*, XXXVII

534. V. Hugo, *L'Homme qui rit*, Garnier-Flammarion, 1982, II, p.206

535 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.171

536 V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, II, p.212

537 V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., I, p.367

dit Dea et pourtant, au moment de mourir, elle s'écrie « lumière ! [...] Je vois ». Embrasser toute chose visible appartiendrait à l'ingénuité gourmande et à la curiosité tout autant qu'à un questionnement social mettant à nus les privilèges dans leur injustice et les protocoles dans leur mécanique défensive. Le point ultime de lucidité impliquerait donc la fin du spectacle. Le regard est lié aux forces fantasmagoriques, il a vocation à exprimer une vision personnelle qui est forcément en rupture avec les instances normatives et puis, il appartient au poète en tant qu' « aveugle voyant »⁵³⁸. On reste donc sur une frustration. L'obscurité est un gouffre, initiation à la mort, à la douleur et à la perversion, noyau de l'absence mais pourtant elle attire comme si une délivrance était encore possible.

Les représentations en conscience peuvent être démultipliées par le pouvoir esthétique des mots. La fiction peut s'étendre indéfiniment et, en littérature, il ne s'agit pas de trouver un équilibre entre le sujet intérieur et l'objet extérieur mais de transformer le cadre phénoménal en élans spirituels. Chez Hugo on voit bien comment les personnages clichés de l'enfant pauvre, de la jeune fille amoureuse, de la pudique mariée ... sont dépassés par la force des mythes qu'ils supportent. La misère sociale ou la médiocrité de la réussite bourgeoise sont dépeintes dans toute leur lourdeur puis rattrapées par la fuite possible dans le rêve ou la pitié. Ainsi le personnage de Jean Valjean n'existe pas sans celui de Cosette qui le fait vivre et le détruit. Elle est la victime et le piège. Porter Cosette, c'est se placer à l'intersection très délicate de l'idéal et de l'interdit. Comment le poète creuse-t-il son regard intime pour déborder dans l'écriture à la rencontre de l'Autre ?

4) **Les dédoublements**

Sur la route romantique, on trouve à la fois vertige et discipline. Le chaos rencontré, observé sous toutes les coutures et revendiqué comme substantiel doit pourtant être mis en forme pour signifier son propre sens. C'est pourquoi ce courant de pensée revient sur la pensée alchimique. Par le mélange chimique, la métamorphose, il doit être possible d'unir les opposés. Comment tenir ensemble l'âme et le corps, le bien et le mal, la nécessité et le hasard ? Jean-Pierre Richard parle à ce propos d' « engrenage ». Selon lui, le mouvement hugolien (monter, descendre, devenir) tente de dégager un enchaînement cohérent à partir du chaos. Il écrit : « Cet enchaînement relève de la netteté organique du **réseau**, non plus de la solidarité amorphe de l'eau ou la pâte »⁵³⁹. Ce que l'océan représentait de force restait trop chaotique ou trop imaginaire peut-être en ne renvoyant qu'aux catégories de l'immense et du monstrueux. Hugo cherche une réalité pour son univers. Labyrinthe, égout, errance et exil, toute la tension du mouvement, cet effort, doit prendre sens et

⁵³⁸ G. Rosa : *Du Visible à l'Invisible*, cité dans *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.182

⁵³⁹ J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p.210

déboucher sur une lumière (*Satan pardonné*). Le dédoublement va permettre de concevoir un tel horizon.

C'est Jean Valjean qui exprime peut-être le mieux cette idée hugolienne. Forçat et maire, le personnage tient les deux versants de la société dans sa seule personne. Il incarne le désordre et la plénitude. Ce dédoublement se reflète dans le personnage de Javert qui, à l'inverse, est un fils de bohémien né dans une prison et qui deviendra inspecteur de police. Le dédoublement fonde la possibilité éthique de toute conversion. A l'intersection d'un « point noir », un filament étiré se disjoint en deux branches, c'est ainsi que le réseau se tisse, peu à peu. Hugo évoque « la logique (qui) se mêle à la convulsion »⁵⁴⁰. Écrire, ce sera donc contrôler le chaos.

Ces premiers réseaux rendent compte de la variété du vivant. Dès lors, les possibilités de se dédoubler paraissent comme des intensifications de l'existence. Ainsi Musset écrit : « vivre, c'est sentir profondément qu'on existe ». Il s'agit bien de trouver la distance adéquate pour se regarder être du dehors. Musset va explorer les possibilités d'une représentation authentique de soi notamment à travers l'expérience de la souffrance. Il y a une « fascination névrotique du paraître »⁵⁴¹ chez Musset qui fait douter Lorenzaccio de sa mission. Il se laisse prendre à son propre jeu et trahit ses intentions profondes. Ce paraître il faut l'envelopper de toutes parts puisqu'il rend compte d'une opacité fondamentale de la conscience.

Le thème du « double » n'est pas nouveau en littérature. Il est sans doute lié à celui de l'androgynie, mythe dont Platon se sert par la bouche d'Aristophane pour illustrer la déchirure ressentie par l'homme. Ce n'est pas tant la différence entre le corps et l'esprit qui est ici visée que la conscience d'un manque d'être. Le retour à une androgynie primitive comblerait ce manque par une complémentarité autant charnelle que spirituelle. Cet ordre du binaire annonce l'animus et l'anima si féconds dans les analyses de Jung. « Le Romantisme a fait de l'expérience de l'amour une de ses préoccupations, alors que les philosophes traditionnels se contentaient de contourner un lieu mal famé »⁵⁴² écrit Georges Gusdorf. C'est par ce biais que Musset découvre un approfondissement de la conscience de soi. La distance est prégnante entre les amants et, au cœur de la passion, reste la tension tenace d'une séparation toujours possible. C'est le mensonge, le schisme entre un dessus et un dessous qui prime lorsque Musset se penche sous la table et découvre que sa maîtresse fait du pied à un jeune homme. La passion amoureuse témoignera donc d'un état d'affut permanent de la conscience. Elle seule veille dans les confluent toujours nouveaux tracés par la duplicité.

Entre le binaire positif (complémentarité gagnée par l'union sexuelle dans le Zohar, mariage du Roi et de la Reine en Alchimie...) et la duplicité négative (éparpillement de l'être en fragments

540 V. Hugo, *Les Misérables*, t.3, p.479

541 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p.218

542 G. Gusdorf, *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984, p.224

disparates, débauche comme « désert de l'être » lié à la stérilité et au fantomatique...), nous trouvons toutes les nuances du dédoublement. Ainsi la confusion va-t-elle prévaloir dans l'ordre de la conscience puisqu'elle seule articule l'être et le paraître.

Depuis *Les caprices de Marianne*, Musset maîtrise les changements de masques, de costumes et de statuts des personnages. Il s'est accoutumé à ces variations soudaines dans le cours des choses et il cherche à en épouser le mouvement. Les renier ce serait d'ailleurs fixer la conscience dans une immobilité qui lui est antinomique. La conscience se définit ainsi par son impossibilité à être objet, elle est fondamentalement sujet. Le double est mis en scène quand la conscience est en débat avec elle-même. Cette réflexion relève d'une longue tradition qu'on trouve dès les dialogues entre d'Erray le gentilhomme sage et de Faeneste le matamore vaniteux chez d'Aubigné ou encore dans ceux du *Débat de Folie et d'Amour* chez Louise Labé. Ces tendances opposées qui déchirent l'être ne sont que des ruptures qui révèlent une altérité et une expansion constitutives de la conscience. Le Baroque exacerbe ces tensions et Marivaux reprend un *Dialogue entre l'Amour et la Vérité*. La pensée romantique se réapproprie ce thème en lui donnant une portée philosophique.

Alors que la pensée classique admettait une « transparence de l'être à la conscience », le Romantisme se fonde sur « l'excentricité de la conscience par rapport à l'être »⁵⁴³. Le centre n'est plus une valeur originaire et le carré devient labyrinthique. Il n'est pas question de détruire toute forme mais de mettre en scène leurs complications possibles afin de les faire évoluer. Le double est une mise en scène du moi, non pas faite pour le noyer dans l'egotisme et le narcissisme mais pour exacerber le cogito de façon à ce qu'il dise tout ce qu'il a à dire. Le carré, c'est la stabilité relative de la scène, le labyrinthe, c'est le réseau tissé par le jeu des acteurs. Il est fondamentalement variable. Apollon comme Dionysos sont respectés.

C'est bien l'ambition du nouveau théâtre que Hugo qualifie dans la préface de *Cromwell* de « tout en un ». Le grotesque (multiple) et le sublime (un) deviennent les deux aspects du *Théâtre en liberté*. Ce théâtre doit unifier les publics, rendre visible le corps et la pensée. On comprend qu'il soit très difficile à mettre en scène. Les artifices ne doivent pas déformer les tensions des personnages. La représentation se fait vérité de l'être. Le masque de Lorenzaccio est aussi son vrai visage.

La conscience n'a jamais fini d'advenir en l'homme et son mouvement ne va pas sans souffrance. Au-delà des malentendus amoureux qui rendent l'amour si fragile, le dédoublement et le regard sur soi brisent des illusions enfantines qui rassuraient ; le bien-être est d'abord dans l'innocence. Le travail de la conscience consiste à briser cette innocence. Elle introduit la défiance et efface les cadres stables dans lesquels le moi s'était repéré. Selon Claude Roy, Lorenzo est

543 G. Gusdorf, *L'Homme romantique, op. cit.*, p.237

« rongé par le personnage qu'il simule »⁵⁴⁴. « Suis-je un Satan ? »⁵⁴⁵ s'écrie-t-il quand il comprend que le mal n'est pas hors mais en lui. On retrouve les tensions du héros shakespearien. Nous sommes persécutés par notre propre moi. Ici commence l'analyse psychanalytique du soi. Sont expliqués aussi les thèmes romantiques familiers de la nuit et de la mort⁵⁴⁶ comme des dissolutions qui peuvent apparaître, à long terme, apaisantes.

Musset interprète l'opposition entre intérieur et extérieur du point de vue de la confusion. La dissimulation est un art suprême qui rend compte des jeux et des enjeux de cette confusion. Lucifer est « porteur de lumière » comme son nom l'indique. Pourtant, le regard est un biais de passage qui va s'introduire dans la fine jonction entre intérieur et extérieur. Le regard est une porte. Il ne s'agit plus d'assassiner son double mais de rendre supportables nos propres contradictions. A cet égard la rencontre entre le peintre Tebaldeo et Lorenzo est significative. Le premier, comme Musset, vante la douleur créatrice, la poésie comme refuge du moi. Lorenzo indique l'artifice erroné qui guette alors l'artiste : « Es-tu républicain ? Aimes-tu les princes ? »⁵⁴⁷ crie-t-il à Tebaldeo. Le monde nous provoque, nous sommes jetés dans le monde et la vérité ne va pas sans action. Ainsi le mot est une arme. Tout dialogue en apparence anodin agit chez Musset comme une « lame de fond »⁵⁴⁸.

Le double est une force qui oblige le moi à ne pas quitter la vie. Il le renvoie sans cesse à ce mouvement primordial. La pensée romantique pourrait s'endormir elle aussi sur des idées figées : l'harmonie avec la Nature⁵⁴⁹, le mythe du héros représentatif de l'humanité⁵⁵⁰, la complaisance dans la douleur... Or Musset rejette tout ce qui fixe la prise de conscience. Celle-ci n'est pas une conquête à préserver mais au contraire un enlèvement du moi hors de limites prétendues. Elle doit être relancement et reprise. Elle intervient d'ailleurs de façon différente à tous les âges de la vie. Ainsi le « pauvre enfant vêtu de noir, / Qui me ressemblait comme un frère »⁵⁵¹ devient-il « jeune homme, étranger, orphelin, sombre portrait ». La conscience épouse les apparences et se différencie en cela du monde : « Partout où, sans avoir vécu, / J'ai revu ce que j'avais vu, / La face humaine et ses mensonges ». Paradoxalement l'ordre interne du temps n'est que mouvance tandis que l'ordre externe où l'homme n'est que regard, représente toujours la même chose. La vérité n'est pas dans un monde conçu comme un exil où le moi se fuirait. Ce monde là n'est qu'« Ennui ». La vérité est dans l'épreuve et l'affrontement de ses contradictions intimes. Le double est alors une solitude qui se fait

544 C. Roy, *Les Soleils du Romantisme*, Paris, Gallimard, 1974

545 A. de Musset, *Lorenzaccio*, III, 3

546 Otto Rank dans *Don Juan et le double* Paris, Payot, 1932, analyse le suicide comme la réalisation illusoire d'une séparation d'avec le mauvais moi.

547 A. de Musset, *Lorenzaccio*, II, 2

548 G. Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p.86

549 Voir Schelling, Schlegel, Dilthey

550 Voir Hugo

551 A. de Musset, *Premières poésies, poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, 1976, *La Nuit de Décembre*

face à elle-même sans violence : « Ton doux sourire a trop de patience, / Tes larmes ont trop de pitié ». Une telle solitude « ressemble à l'Amitié ». Il faut s'aimer pour se tolérer sans que la distance ne soit pour autant effacée, elle reste essentielle.

La vie est tissée de divers « lambeaux », l'amour se constitue et se désagrège à partir de « débris », les « cheveux » expriment aussi cette idée de morceaux encore fluides. On peut tirer quelques fragments substantiels du mouvement de vie mais ils sont fins, corruptibles et ne doivent jamais se défaire de leur origine ondulante. Ainsi, même le « sombre portrait », dernière vision de soi avant la mort, représentation sinon objective, du moins expressive et artistique, le sombre portrait n'est qu'un « oiseau de passage », un de plus. Est-ce à dire que la mort n'est qu'une étape comme les autres, loin s'en faut. Musset rejette la religion : « je ne suis ni dieu ni démon », et il laisse sa place à l'insuffisance humaine : « ceux que j'aime, je ne sais pas de quel côté s'en vont leurs pas ». Pourtant, reste une approche possible de la vérité qui se situe dans l'expérience intime, ce que Gusdorf a appelé une « surréalité ontologique », lieu propre de la « jointure entre le corps et l'esprit »⁵⁵². Ici encore c'est la distanciation et le détour qui permettent la conquête laborieuse d'une authenticité comme présence à soi. On retrouve chez Musset le vocabulaire du rayon, des fils tendus entre des extrêmes, de l'écart et de l'intermittence qui se présentent parfois comme des conduites d'échec. Le moi est écartelé. Reste que, sous l'impulsion de ce dynamisme essentiel et par le chemin de l'excès, on peut surmonter le principe de contradiction et accéder au carrefour moi-monde. On retrouve l'unité dans ce point de passage qui n'est jamais un centre mais qui ouvre sur la rencontre et les changements de direction. La mort ouvre sur « la vision » d'une conscience-compagne : « je te suivrai sur le chemin ; / Mais je ne puis toucher ta main, / Ami, je suis la Solitude ». Entre la sensualité du corps et les pensées de l'âme, le regard reste la seule expression d'un infini humain.

Les éléments servent ici à illustrer toute la difficulté d'être. D'abord, c'est l'écartèlement : « C'est ainsi qu'un nocher, sur les flots écumeux, / Prend l'oubli de la terre à regarder les cieux ! »⁵⁵³. L'eau fluante représente l'homme en situation qui peut à tout moment se noyer dans les excès de la débauche ou, inversement, de la dévotion. Ainsi la ville de Musset c'est *Venise* où « l'eau fume », où les « nuages (sont) demi-voilés », où « le vent tremble » et où les dames « rabaisse(nt) (leur) cape aux larges plis / Sur (leur) surplis ». L'eau est le double du mouvement. Par là même, elle est aussi la possibilité d'une source, mais uniquement la possibilité. Dans *Rolla*, Musset ne regrette pas l'Antiquité. Il renvoie ce besoin de trouver la « source » (la cause) à l'unique Narcisse. Or, Narcisse, c'est bien le moi qui refuse la distanciation et la représentation. Narcisse est une erreur du moi, une illusion de la surface qui ne comprend pas que, pour atteindre son essence, il faut en passer par le

552 G. Gusdorf, *L'Homme romantique, op.cit.*, p.40

553 A. de Musset, *Premières poésies, poésies nouvelles, op.cit., Don Paez*

dédoublement.

Pour que « les vents s'embrasent »⁵⁵⁴, il faut donc introduire la rupture dans le mouvement. C'est le rôle du feu qui signe la passion, la colère, l'excès et la douleur mais aussi, et par là-même, la « dilatation du cœur ». C'est à la « lueur du flambeau » et « au coin du feu »⁵⁵⁵ que la double Solitude se manifeste. Il accompagne la reprise de la conscience par elle-même, une authentique manifestation de soi. Rappelons la difficulté à pouvoir la capter : « Sur mon rideau (plis confus, recoins cachés et opacité) j'ai vu passer (fugitif) une ombre(informe) ».

« Puisque, jusqu'aux rochers, tout se change en poussière / Puisque tout meurt ce soir pour renaître demain ; / Puisque c'est un engrais que le meurtre et la guerre / Puisque sur une tombe on voit sortir de terre . Le brin d'herbe sacré qui nous donne le pain / (...) J'aime, et je veux sentir sur ma joue amaigrie / Ruisseler une source impossible à tarir »⁵⁵⁶. Ici c'est la terre qui exprime le mouvement perpétuel du vivant. L'élément eau semble préservé du flux par le mot « source » que Musset avait d'abord rejeté. Mais ce retour à la source n'est pas un retour à la causalité puisqu'il s'inscrit dans une durée continue. Ce que nous avons gagné, c'est une vérité de l'homme : les larmes intarissables sont moins celle de la pitié que celles d'une empathie profonde. Il ne s'agit plus de plaindre Narcisse mais de compatir avec le poète en ressentant intimement le sens de son œuvre.

L'infini du mouvement spatial se retrouve dans la conscience temporelle. Ici on pense à l'intuition bergsonienne. Musset ne s'inscrit plus seulement dans la pensée romantique lorsqu'il admet que « dans les larmes (...) tout n'est pas mensonge »⁵⁵⁷. Du déchirement corps-esprit l'homme doit faire son atout. Dans l'épreuve est l'authenticité à terme et dans la représentation la vérité.

L'écrivain qui incarne le mieux ce thème du dédoublement et sans doute Gérard de Nerval. D'abord Labrunie, orphelin de mère, il a été élevé de façon conventionnelle. Son premier succès est sa traduction du Faust de Goethe, il n'a alors que dix-neuf ans. Ce succès il pense pouvoir le retrouver par le théâtre. Il existe une liste manuscrite des œuvres dramatiques écrites ou projetées par Nerval⁵⁵⁸. Elle est étonnamment longue. Paradoxalement, Nerval n'a écrit ses pièces qu'en collaboration avec d'autres auteurs : Alexandre Dumas pour *Léo Burckart* et Joseph Méry pour *L'Imagier de Harlem*. Ces deux pièces, très peu représentées, restent emblématiques. Pierre-Aimé Touchard écrivait que « *Léo Burckart* pourrait bien être le plus authentique chef-d'œuvre que l'époque romantique nous ait cédé ». Leur difficulté tient à l'ambition de Nerval de vouloir représenter un spectacle total. Il est attentif aux techniques du décor, aux costumes, aux chants et

554 A. de Musset, *Premières poésies, poésies nouvelles, op.cit.La Nuit de Mai*

555 A. de Musset, *Premières poésies, poésies nouvelles, op.cit.La Nuit de Décembre*

556 A. de Musset, *Premières poésies, poésies nouvelles, op.cit.La Nuit d'Août*

557 A. de Musset, *Premières poésies, poésies nouvelles, op.cit.La Nuit d'Octobre*

558 Voir J. Bony, appendices à *Léo Burckart, L'Imagier de Harlem*, Flammarion, 1996

aux danses... On pressent Claudel. Mais elle tient également au décalage de Nerval par rapport à la nouvelle théorie du drame énoncé dans *La Préface de Cromwell*. « Gérard, non seulement ne choisit pas entre Racine et Shakespeare, mais regarde d'un tout autre côté et va chercher ses modèles dans des sentiers peu fréquentés »⁵⁵⁹. Ce sera l'Allemagne, l'Espagne mais également le Moyen-Age et les balades populaires. On sait aussi que Nerval passait nombre de ses soirées au théâtre. En 1835, il fonde *Le Monde dramatique*, une revue de luxe destinée à faire connaître Jenny Colon. C'est un nouvel échec et cette fois Nerval y perd toute sa fortune. En 1851, il a l'espoir de voir jouer *L'Imagier de Harlem* mais le public n'est pas au rendez-vous malgré des critiques élogieuses. Nerval est hospitalisé à la maison Dubois le soir où on fait interrompre les représentations. Ce sera l'adieu au théâtre.

Il nous semble que cet attachement relie la vie nervalienne à son écriture. Cette passion pour « l'art scénique », le jeu des acteurs et la mise en scène correspond à un besoin de se représenter. Chroniqueur, Nerval a rendu compte de plus de trois cent cinquante représentations « ce qui a sans doute alimenté ses songes » écrit Jacques Bony. Et en effet on ne peut manquer de voir dans l'illusion théâtrale la meilleure manifestation de l'inspiration d'un auteur. Mettre en scène ses créations, c'est rendre visible une pensée, « rendre sensible l'illusion »⁵⁶⁰. C'est lui donner de la chair et des os. Alors il semble que le double (l'œuvre) atteigne une égalité dans ce face à face avec son auteur.

Cette puissance accordée au dédoublement est bien sûr fondée sur la maladie de Nerval, mais il est frappant de voir combien elle structure son œuvre en profondeur. Si nous-mêmes sommes une scène, on comprend que le théâtre puisse être « injouable ». La vie de Nerval est une longue « errance »⁵⁶¹. Il cherche « dans la marche et dans la fatigue l'engourdissement de la pensée »⁵⁶². Il vagabonde pour fuir cette dichotomie qui semble devoir « dualiser » son être à l'infini. Il a donné tellement de consistance au double qu'il ne sait plus de quel côté est le vrai. L'angoisse devant l'impossibilité d'une unité peut devenir obsessionnelle.

Quand il critique le roman, Nerval dit qu'il « ne rend pas l'effet bizarre des combinaisons de la vie (...) Vous inventez l'homme ne sachant l'observer »⁵⁶³. Tout son Art est tendu par cette volonté de voir, contempler, observer. Sa quête est celle de l'authenticité, il se veut traducteur (fidèle à ses débuts). Quand il atteint le « supernaturalisme » des *Chimères*, c'est pour lui l'ordre d'une révélation du vrai. Il ne s'agit pas d'une autre Nature, c'est la même mais « transfigurée ». La création est

559 J. Bony, *Léo Burckart, L'Imagier de Harlem*, Flammarion, 1996, Introduction

560 J-N. Illouz, Nerval : « d'un théâtre à l'autre » in *Clartés d'Orient, Nerval ailleurs*, Paris, Laurence Teper, 2004

561 Le récit des *Promenades et souvenirs* s'achève sur cette question : pourquoi ne pas rester dans cette maison errante ?

562 G. de Nerval, *Aurélia*, Paris, Gallimard, 1972, I, 3

563 G. de Nerval, *Les Nuits d'Octobre*, Paris, Garnier, 1966, I

vision. Rimbaud dira « voyance ».

Ainsi, traduire les autres, ce sera créer un personnage d'assemblage. Nerval pioche dans divers traits et aspects marquants pour élaborer une figure de composition qui correspond à l'exacte idée qu'il se fait de la personne. Il superpose sur des visages, des souvenirs d'enfance, des paysages cadres qui rendent une impression définie. En empilant confusément plusieurs ordres de perceptions, il veut faire surgir une intellection pure. Il s'agit de fixer l'insaisissable grâce à la représentation.

Bain de rêve et de réalité, Nerval travaille magiquement la vérité. Il s'agit de creuser, creuser du plus profond de la conscience cette réalité offerte. Le tableau rend « saillantes » une longue période ou l'immensité d'un paysage. L'artiste s'y libère des contraintes et coupures intellectuelles. Il faut accepter de rentrer dans le cercle cela dit, car toute représentation si « réelle » soit-elle est close sur elle-même. On retrouve plusieurs fois l'image de la ronde. C'est l'originelle apparition d'Adrienne dans *Sylvie*. Gérard est dans la ronde avec Sylvie, Adrienne obtient le droit d'y entrer en chantant, la ronde est donc rompue mais Adrienne s'en va. Surgissent alors deux représentations :

- « une amitié rompue », c'est-à-dire que l'altérité d'Adrienne a brisé un monde enfantin unifié.
- « un amour impossible », c'est ici un redoublement de la prise de conscience. Il n'y a plus

d'innocence ni d'unité mais il n'y a pas non plus de réunification possible.

Cette « double image »⁵⁶⁴ Nerval ne va cesser d'essayer de la transcender, soit par l'oubli, soit par l'assimilation afin de gommer la cassure et le gouffre qui sépare les êtres. Sylvie devient une fille du feu naturelle (« fée », « temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques », « fête », « jeunesse », « été »). Elle est liée à la végétation (« les fleurs de sa chevelure », « le bouquet de son corsage s'effeuille ») et Gérard lui lit *La Nouvelle Héloïse*. Adrienne, restant inaccessible (« religieuse ») est une fille-étincelle. Son univers mystique reste brillant mais caché. Toutes deux sont des représentations du souvenir. Nerval essaie de les réunir alors en s'appropriant les impressions qu'elles lui ont laissé pour anticiper sur la vision d'Aurélie. Elle est l'actrice, celle qui permet d'accéder aux représentations concrètes. Si Sylvie et Adrienne « s'échappent » et qu'elles évoluent loin des représentations que Gérard s'est fait d'elles, Aurélie, par ses mille visages avancés garantit une « liberté de rêve ». Cependant c'est ici aussi que le danger devient le plus grand. « J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres »⁵⁶⁵. C'est sa vie que Gérard joue en la mettant en scène. Aurélie est l'étoile-filante. Est-il possible de la fixer ?

On peut voir dans la dualité Sylvie-Adrienne l'opposition de la terre et du ciel qui paraît

⁵⁶⁴ G. de Nerval, *Sylvie*, Paris, Bordas, 1967, 2

⁵⁶⁵ G. de Nerval, *Sylvie*, *op.cit.*,13

indépassable. D'ailleurs la perte de l'enfance c'est l'évocation d'une « eau morte que le cygne dédaigne »⁵⁶⁶. Le cygne étant une image de Nerval, on comprend qu'il ne se retrouve plus dans ses figures du souvenir. Il n'y a plus de reflet, de double ni de représentation possible. La dualité est séparation et stérilité, il faut la dépasser. L'ordre de la représentation théâtrale peut seul offrir une possibilité d'unification. Aurélie, future *Aurelia*, trompe ouvertement Gérard, mais cela fait partie du jeu. Avec elle, il renonce à l'amour concret pour chercher l'amour réel. La scène fait place au souvenir. Elle récupère ainsi l'espace et le temps dans une condensation magique.

La magie est l'art d'obtenir par certaines pratiques des effets contraires aux lois naturelles. Ces pratiques requièrent à l'évidence de connaître d'abord les effets habituels des lois naturelles. Elles requièrent ensuite de porter une attention toute particulière à l'anomalie et l'anormalité. C'est ainsi que, au cœur de la maladie, Nerval s'écrie : « je ne me suis jamais senti en meilleure santé ». Il utilise ses crises comme il utilise le sommeil (« je n'ai jamais éprouvé que le sommeil fût un repos »⁵⁶⁷. L'« épanchement du songe » correspond à un travail méthodique qui doit finir par éterniser l'essence de la subjectivité. Nerval se réfère à Dante et Swedenborg puis compare son travail à « la descente aux enfers »⁵⁶⁸ d'Orphée. Il s'agit bien d'atteindre, au-delà des premières représentations du souvenir, des représentations plus archaïques, un fond inconscient où puissent se mêler les références mythiques aux intuitions mystiques.

« Aurélie » signifie à la fois narcisse et chrysalide. Le narcisse c'est la fleur légendaire née d'un trop-plein d'amour pour soi-même. La chrysalide c'est le nid de la métamorphose. En se penchant sur lui-même, le poète se dédouble. Il y a tout à gagner (l'unicité parfaite d'une œuvre d'art) ou tout à perdre (ne plus savoir qui on est).

La « chimère » aussi est un animal ambigu. Mi-chèvre, mi-lion, soufflant des flammes. Elle est l'esprit du mal au Moyen-Age . Elle rejoindrait le thème de la mère-épouse présent chez Nerval dans nombre de personnages féminins, dont Isis. Femme qui perd (béance de la prise de conscience d'une dualité) ou femme qui sauve : « La déesse avait fui sur sa conque dorée / La mer nous renvoyait son image adorée, Et les cieux rayonnaient sous l'écharpe d'Iris »⁵⁶⁹. On trouve ici l'eau comme possibilité d'un reflet réel et l'arc-en-ciel comme pont entre le ciel et la terre, reconquête d'une unité. Deux conceptions du « double » se font jour. La première est positive : c'est celle de la re-présentation, de la réunification spirituelle dans le couple alchimique, d'un point d'harmonie entre identité et totalité, innocence et savoir. Nerval écrit alors : « ce point était celui par où l'âme

566 G. de Nerval, *Sylvie*, *op.cit.*, 14

567 G. de Nerval, *Aurélia*, *op.cit.*, II, 6

568 G. de Nerval, *Aurélia*, *op.cit.*, dernière phrase : « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers ».

569 G. de Nerval, *Les Chimères*, Paris, Bordas, 1967, *Horus*

risquerait de sortir au moment où un certain rayon, parti de l'étoile que j'avais vue la veille, coïnciderait relativement à moi avec le zénith »⁵⁷⁰. Il y a bien un nœud positif où la contradiction s'efface. « Le jour double existe » et la duplicité est assumée. Mais la seconde conception du double est totalement négative et contenue en germe dans la première : l'âme risque de sortir, sous-entendu : la mort où la schizophrénie totale. Ici la confrontation avec le double tourne à la lutte et à la persécution : c'est Hakem et ses deux doubles Youssouf et Argévan⁵⁷¹, le premier bon l'autre mauvais. C'est la dualité radicale, l'obligation de choisir tandis que tuer l'un serait se tuer soi-même. C'est le retour sur le tragique de notre condition lorsque « le fou tourne en rond » sans trouver aucun biais pour sortir de son cercle. C'est Gérard qui marche sans jamais pouvoir retrouver la tombe d'Aurélia. A l'errance se mêle le sentiment de culpabilité. En lisant *Les Chimères* on ressent l'effet d'emportement que Nerval rend par une multiplicité de références mythologiques, historiques et géographiques, mais dans le même temps, on trouve l'effet d'une distanciation consciente inhérente à la maîtrise stylistique. Le poète joue du souvenir comme de l'oubli. « Sais-tu pourquoi, là-bas, le volcan s'est rouvert / C'est qu'un jour nous l'avions touché d'un pied d'argile, : Et de sa poudre au loin l'horizon s'est couvert »⁵⁷². Ici, c'est l'adresse émotionnelle qui déchaîne les forces naturelles. Le sentiment passé brille éternellement et se ravive dans des images phénoménologiques. L'expérience de la profondeur se vit dans une fascination pour la surface. Ainsi l'errance et le rêve posent une « équivalence entre la plan spatial et la profondeur temporelle »⁵⁷³. Deux infinis se répondent dans une dialectique de la contradiction assumée. Cependant, on n'efface jamais les frontières impunément. Tantôt le délire pointe entre deux descriptions.

Travailler les infinis, c'est chercher à traverser le miroir sans accepter de perdre le recul propre à la conscience. Dès lors, « Tu as mal interprété »⁵⁷⁴ concentre la prise de risque. Chacun est confronté à sa propre ascèse dans le travail de représentation. Du christianisme au paganisme en passant par le pythagorisme, Nerval est avide de symboles et de sens. Sa représentation du monde devient plus qu'attentive, fiévreuse parce que l'enjeu est de taille : il faut retrouver une unicité spirituelle, une intégration possible de l'homme dans la ronde universelle. « Et toi ? moi ? C'est une image que je poursuis »⁵⁷⁵. L'élan est une tension infinie vers le sens par la reprise en conscience possible des images fluantes du réel qui font effraction dans le rêve, et réciproquement, « le rêve est une seconde vie »⁵⁷⁶. Tout est retravaillé pour pallier à la hantise de la dualité (séparation d'avec

570 G. de Nerval, *Aurélia*, *op.cit.*, I, 3

571 G. de Nerval, *Voyage en Orient*. On peut se référer à l'article Hakem et Youssouf de Barbara Sosien dans *Doubles et dédoublement en littérature*, Université de Saint-Etienne, 1995

572 G. de Nerval, *Les Chimères*, *op.cit.*, A.J.Y Colonna

573 M. Asahina, «Nerval, la ville et l'errance» in *Clartés d'Orient, Nerval ailleurs*, Paris, Laurence Teper, 2004

574 G. de Nerval, *Aurélia*, *op.cit.*, II,4

575 G. de Nerval, *Sylvie*, *op.cit.*, I

576 G. de Nerval, *Aurélia*, *op.cit.*, I

autrui et l'univers) et faire exister son monde.

Dans les moments de « transfiguration » où les « combinaisons » forment « une série constante », le travail de la représentation semble être efficace : « les femmes représentaient (...) s'échangeaient [...] pour réaliser une beauté complète (...) trace (...) coupé en croix (...) traînées de lianes (...) des branches pliaient jusqu'à terre chargées de fruits (...) un entassement de rochers d'où jaillissait une source d'eau vive dont le clapotement harmonieux résonnait sur un bassin d'eau dormante à demi voilée (...) ses bras imprimaient leurs contours aux nuages (...) partout (...) toujours (...) les mêmes esprits reproduisaient sous des formes nouvelles (...) se renouvelle (...) Les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre se rejoignent »⁵⁷⁷. La reprise est constante. On creuse le « triple champ imaginaire de la profondeur, du surgissement et de l'identité » qui fait tout le style de Nerval selon Jean-Pierre Richard⁵⁷⁸. Des correspondances se font jour. On sent l'harmonie leibnitzienne tout comme les correspondances de Baudelaire. On pense à Breton par anticipation⁵⁷⁹, mais à quel prix se fait cette mise en forme des morceaux séparés du réel ? Si « les tronçons divisés du serpent qui entoure la terre se rejoignent », ce n'est que « dans un hideux baiser cimenté par le sang des hommes ». Reste une déchirure charnelle liée au solipsisme qui signe une impossibilité de rejoindre tout à fait l'autre.

Claudiel reprend le thème d'une « épreuve authentique », pour lui, elle sera avant tout d'ordre religieux. Dans son *Bréviaire poétique* il écrit : « Ce n'est pas tant la terre au hasard la gratter qu'il faut pour en retirer des morts, / C'est Dieu courageusement qu'il s'agit d'entreprendre corps à corps ». Cette dernière expression suggère que la Révélation est une expérience concrète et manifeste. Dès lors, tout symbolisme n'est efficace que mêlé de réalisme. Si Claudiel reprend la volonté romantique de se dégager de toute contrainte, il réduit pourtant le culte du moi et refuse toute complaisance dans la douleur. L'âme ne doit plus souffrir de ses limites mais au contraire s'en réjouir puisqu'elles fondent l'attention et le verbe – Claudiel dirait plutôt l'attention au Verbe.

« Loué soit Dieu qui ne nous a pas permis d'être rien de continu / Et qui de ce souffle qu'il a déposé en ce vide qui nous constitue / Nous a forcés de faire une parole vers lui et nous rouvre inépuisablement »⁵⁸⁰. Si nous n'étions pas l'être du manque, il n'y aurait pas de langage possible, pas de véritable rencontre non plus puisque c'est le manque qui nous oblige naturellement vers une altérité comblante. Le genre théâtral permet à Claudiel de mettre en scène le désir. Le comédien

577 G. de Nerval, *Aurélia*, *op.cit.*, I,8

578 J.P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976, la géographie magique de Nerval

579 A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1988, : « il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ».

580 P. Claudiel, *Bréviaire poétique*, Paris, Gallimard, 1999, p.27

prête son corps à la scène et, dans le même temps, il se place aussi dans une absence et un silence. Il prend place dans une machinerie d'ordre ludique où le discours est fait de tonalités et où l'intrigue est tissée de transgressions en creux.

L'ouverture est bien la notion par laquelle Claudel vient à la représentation comme valeur de totalisation. D'abord, le dédoublement apparaît comme un passage essentiel de l'expression. Gilbert Gadoffre pense que Claudel ne peut s'exprimer sans ses doubles. D'ailleurs, de *l'Échange* l'écrivain dira qu'il est les quatre personnages. Se dédoubler c'est manifester la contradiction dans son unité, c'est mettre en avant l'union de l'âme et du corps comme une force joyeuse en l'homme, c'est réinventer la langue. Claudel se détache de Mallarmé en disant : « Non, il ne fallait pas diviser. Il fallait garder actif le ferment intérieur, le principe de contradiction vivifiant. Ce que n'a pas fait Mallarmé ».

Lorsque Claudel met en avant la « scène du monde » pour son théâtre. Il veut embrasser l'infini dans tous les sens. Ce qui doit ressortir, c'est la libération, une tension qui n'est jamais de l'ordre de l'absorption. L'événement prend une dimension de plus à être raconté plus que vécu. La vérité devient une poétique. Dans *le Soulier de satin*, écrit entre 1918 et 1926, Claudel fait la synthèse de ses pensées. Il explique lui-même que ses premières œuvres théâtrales (*Tête d'or*, *L'Annonce faite à Marie*, *l'Echange*) forment un « arbre ». Il s'agissait de pousser les racines intérieures et les branches extérieures. Les œuvres suivantes seront alors un « fruit » (*Partage de Midi*, *Cinq grandes odes*, *La Cantate à trois voix*). Elles résulteront du lent travail de mûrissement poétique qui porte vraiment une création neuve. Que peut-il y avoir au-delà ? Claudel n'évoquera que le « feu » pour rendre compte du *Soulier de satin*.

Le feu, conquête de Prométhée, devient une métaphore qui désigne l'homme dans sa totalité (esprit, corps et cœur) Cette totalité est elle-même l'expression de l'Infini en tant que présence-absence. La représentation devient le seul instrument qui ouvre sur l'Infini. Instrument parce que l'univers théâtralisé (ou le théâtre universalisé) ne va pas sans accessoires, sans décors artificiels et machinistes burlesques. Tout passe par le regard, la distanciation et même, la dédramatisation.

Claudel dit ne trouver la nécessité et la beauté que « dans cet iris autour de l'immense dépliement du soleil (de Dieu où il n'est lui-même que) parcelle de feu et d'eau »⁵⁸¹. L'auteur recourt à nouveau aux éléments pour rendre compte de l'humanité comme « morceau divin ». L'homme contient de petites proportions d'Infini et de Verbe quand il se représente. L'amour se dit par le langage de la religion et nous participons tous du regard divin qui enveloppe la réalité même s'il ne la dévoile que lentement pour que nous y accédions, à notre mesure, dans les détails matériels et au détour d'effets contingents. Tout est médiation (autour, dépliement). En ce sens Claudel déclare

581 *Ibid.*

dans une interview à Frédéric Lefèvre à propos du *Soulier* qu'il a cherché à tisser un « réseau d'actions circonférentes (...) C'est une trame composée d'un fil bleu, d'un fil rouge, d'un fil vert, qui sans cesse paraissent et disparaissent ».

La fresque s'étend aux quatre continents. Elle renverse aussi le temps pris dans ses régularités objectives pour le contracter ou au contraire le dilater en fonction des besoins des personnages. Les machinistes interviennent et prennent à partie le public qui devient acteur à son tour. Interviennent aussi nombre de créatures surnaturelles qui dialoguent « naturellement » avec les acteurs. L'intrigue se noue en mêlant les actions autour d'une foi conquérante qui met en valeur ce que la plupart des critiques ont vanté chez Claudel, l'explosion d'une tension joyeuse.

Des trois amours mis en scène (Prouhèze-Rodrigue, doña Musique-vice roi de Naples, doña sept épées-Jean d'Autriche), le premier est celui qui exprime le mieux cette tension joyeuse. Les deux amants sont séparés. Pour Prouhèze cette séparation est volontaire et fait l'unique beauté de son amour. C'est une absence-présence, une pure aspiration à l'autre. Prouhèze « tient son cœur dans une main et son soulier dans l'autre »⁵⁸², comme une âme et un corps en balance. Sa claudication la relie à Dieu et au sacré mais aussi, et de plus près encore, à la terre puisqu'elle y marche désormais pied nu. Les sensations rendues plus intenses ravivent par là-même la promesse faite à Dieu.

Tout est représentation dans le monde. Le roi se choisit des représentants. Les serviteurs représentent leur maître. Des personnages secondaires tels que le chinois et la négresse représentent leur culture... Si bien que le réseau se densifie et que le mouvement semble tourbillonner : « Pendant que tout le fleuve tourne vers moi, pendant que la forêt tourne vers moi, pendant que tous les villages tournent, tournent, tournent vers moi, pendant que tous les bateaux tournent vers moi, / A cause du trou que je fais, à cause du bouillon que je fais, / A cause du noeud que je fais dans cette eau qui mousse et qui remue ! / J'ai de l'eau pour me rincer, j'ai de l'huile pour me graisser, j'ai de l'herbe pour me frotter ! / Je ne suis pas noire, je brille comme un miroir, je bondis comme un cochon, je claque comme un poisson, je tourne comme un petit canon ! » Renversement fulgurant de toutes les substances... Il s'agit moins d'une verticalisation que d'une horizontalité retravaillée. La ligne du fleuve se courbe et l'eau, d'abord extérieure, enveloppe bientôt le corps de telle sorte qu'elle le fait voir autrement. Ici encore, il s'agit moins d'une métamorphose que d'une purification. « Je ne suis pas noire, je brille ». Dans les faits, la négresse est noire ; sa brillance ne lui enlève pas sa noirceur mais la fait voir dans tout son lustre et sa positivité. Claudel propose un autre regard sur les choses mais qui les respecte en tant que telles. L'écriture devient symphonique par l'intensification des sensations et la condensation de l'action.

Vient alors la possibilité de comparaisons valables qui ouvrent l'être. Et d'abord le miroir. Je

582 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1957, première journée, S.VI

suis comme mon double, c'est une réconciliation avec soi-même sans qu'aucunes des contradictions internes ne soient reniées. Le regard sur soi est authentique. Ensuite, je suis comme un cochon, comme un poisson. Je peux m'assimiler à la terre et à l'eau en tant qu'habitante. Je participe à une chaîne du vivant. Je suis moins présente que re-présentante par rapport à mon entourage. Enfin je suis comme un canon. Mon identité sans se dissoudre devient l'instrument de la conquête (guerre) et du mouvement (propulsion). Je suis LA représentation comme valeur humaine. Je peux témoigner du monde⁵⁸³ et de la dimension sacrée qui se cache en lui. « Le globe tourne : J'ai soif ! Je sais que mon bien-aimé est au-delà de la mer. Rodrigue ! Je sais que nous buvons à la même coupe tous les deux. Elle est cet horizon commun de notre exil »⁵⁸⁴. Prouhèze se sent « séparée » de Rodrigue mais l'ange lui rappelle que c'est l'unique condition pour être « conductrice »⁵⁸⁵. Ici l'intensification du sentiment réside dans l'absence concrète. C'est la notion de transcendance exprimée par Claudel comme présence intérieure. C'est une cristallisation stendhalienne singulière qui agit comme un aiguillon émotionnel.

L'évidence cartésienne « je suis » transmuée en question chez Nerval « suis-je ? »⁵⁸⁶ reprend ici une certaine luminosité : « qu'êtes-vous donc ? : Une épée au travers de son cœur »⁵⁸⁷. Douleur, mort peut-être et révolte, mais en tous cas transcendance. « Les damnés (ne sont pas seuls) capables d'habiter la flamme »⁵⁸⁸. On retrouve tout au long de la pièce un rapport marqué entre le noir et l'or qui n'est pas sans rappeler la transmutation alchimique. Claudel parle d'une « chimie du salut »⁵⁸⁹. Il faut « rejoindre les couleurs » afin de « tremper dans cette lumière liquide qui fait de nous des êtres divins et suspendus »⁵⁹⁰. Les martyrs sont dits aussi « crucifiés et arrosés avec du soufre liquide »⁵⁹¹. Cette prégnance de la liquidité redéfinit le processus sublimatoire. Au départ, la sublimation est une condensation dans laquelle on passe directement de l'état solide à l'état gazeux. Elle est liée à une métaphysique. Ici, le sentiment divin fait au contraire partie de la vie concrète et l'état liquide condense sensualité et spiritualité. Toute la quatrième journée est éclairée par « une sombre lumière dorée qui vient d'en bas par la réflexion de la mer »⁵⁹². L'obscurité et la clarté s'emmêlent et font découvrir une qualité élémentaire: la fluidité de l'eau. Alors, « éponge spirituelle »⁵⁹³, malgré les « courbures de la terre », l'homme peut saisir l' « intermédiaire unique entre (sa) pensée et (les)

583 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op.cit.*, deuxième journée, S.VII : on trouve l'expression « extase ciculaire »

584 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, troisième journée, S.VIII

585 *Ibid.*

586 G. de Nerval, *Les Chimères, El desdichado* : « Suis-je Amour ou Phébus ? Lusignan ou Biron ? »

587 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, première journée, S.XI

588 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, deuxième journée, S.IV

589 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, deuxième journée, S.V

590 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, quatrième journée, S.X

591 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, quatrième journée, S.II

592 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, quatrième journée, S.IV

593 *Ibid.*

choses ». Plus d'opacité ni de résistance. On retrouve l'idée du « point de transcendance » car « rien n'est trop court pour cet instant de Dieu en nous qui ne peut être divisé »⁵⁹⁴. La lampe devient « un point de feu sur une goutte d'huile »⁵⁹⁵. Le feu encore qui symbolise l'ardeur humaine, entretenue par l'huile, une eau mouvante rendue épaisse. Reste cette essence comme une « palme dans le vent de mer (...) libre et cependant captive, réelle sans poids »⁵⁹⁶.

Le personnage de doña Sept Epées symbolise l'union, le courage et la joie qui s'élèvent dans le combat même ; doña Musique (dite aussi doña Délices) est quant à elle ce presque rien, joie devenue « sacrée », tristesse immense mélangée à un bonheur ineffable qui fait le sentiment d'amour et le conseil de toute la terre. La musique est une « matière vibrante »⁵⁹⁷ selon l'expression de Jankélévitch. Elle va au-devant du devenir.

Nous pouvons dire que le mouvement de la pensée claudelienne s'est développé en trois temps :

- celui immense de « l'élargissement du monde » où l'homme prend conscience de son état de manque : « Pourquoi quand je suis appelé au nord j'ai le sentiment aussitôt que c'est du côté de l'ouest ou du sud que mon devoir est de regarder »⁵⁹⁸. C'est le temps de la conquête qui doit se dénouer dans l'acceptation des contradictions sur une tension positive.

- Le second temps est un redoublement de la prise de conscience qui atteste que, pour l'homme, tout passe par la représentation. « Tous les murs qui s'écartent, c'est comme la conscience qui s'élargit. Il y a plus d'yeux qui nous regardent. Il y a plus de choses que viennent déranger le désordre que nous causons. Et nous-mêmes, quand les parois se sont ouvertes, nous nous apercevons qu'il y a des occupations plus intéressantes que de nous manger le ventre réciproquement »⁵⁹⁹. Dans la rencontre amoureuse, l'amant est un intermédiaire qui se/nous manifeste âme et corps. La représentation est aussi plus largement une médiation entre immanence et transcendance, elle est notre façon d'habiter le monde. Chaque représentation est un noeud qui constituera notre réseau d'être.

- Le troisième temps est celui de l'instant divin. « Tout cela n'est plus dehors, on est dedans (...) une goutte d'eau associée à la mer »⁶⁰⁰. Ici on peut sentir l'influence taoïste dans la pensée de Claudel.

L'originalité de notre auteur tient donc dans la façon dont il intègre les influences culturelles

594 P. Claudel, *Bréviaire poétique*, op.cit.,p.17

595 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., troisième journée, S.I

596 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., deuxième journée, S.XIV

597 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, *lop.cit.*, p.264

598 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., quatrième journée, S.VIII

599 *Ibid.*

600 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., quatrième journée, S.X

pour qu'elles servent à asseoir son ambition littéraire d'un « spectacle plein ». Il reprend aux divers courants romantique, réaliste, symbolique. Il intègre ses connaissances de l'Orient et de l'exégèse biblique l'un à l'autre. Il emprunte aussi au Baroque. Rappelons que *Le Soulier de satin* se situe d'abord en Espagne à la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} avant de se déployer sur tous les continents et, sous-entendu, dans tous les temps.

Mais, au-delà de la mise en avant du genre théâtral que Mallarmé décrit comme « l'objectivité des jeux de l'âme » en pensant à Claudel, c'est le concept de représentation que notre auteur fait entrer dans le monde de l'Art comme clé herméneutique.

La représentation préside notamment à ses analyses picturales qu'on trouve dans *L'œil écoute*. Le tableau est pour Claudel, comme la scène, un miroir de la conscience créatrice. Il faisait ainsi dire au japonais du *Soulier* : « même cette troupe d'enfants qui jouent, cela devient en un instant dès que le papier l'attrape sous le pinceau, / Silence et immobilité, un spectacle pour toujours »⁶⁰¹.

Du personnage de *L'Indifférent* de Watteau, il écrit qu'il « balance entre l'essor et la marche (...), il suspend un équilibre(...). Il est en position de départ et d'entrée, il écoute, il attend le moment juste, il le cherche dans nos yeux (...) moitié sensibilité et moitié discours, moitié aplomb et moitié déjà la détente ! (...) toute la raison d'être du personnage est dans l'élan mesuré qu'il se prépare à prendre, effacé, anéanti dans son propre tourbillon ». Il s'agit moins pour Claudel de faire l'éloge de Watteau en ce qu'il aurait rendu manifeste le sentiment d'indifférence au sens propre que de projeter sur son personnage toute la tension de l'artiste. D'ailleurs il finit sa critique comme-suit : « ainsi le poète ambigu [...] à aucun élément étranger, que ce soit la terre ou l'air ou le feu ou cette eau pour y nager que l'on appelle éther »⁶⁰². Le tableau est prétexte à ressentir l'élan qui guide l'artiste dans sa volonté d'expression originelle, élémentaire.

Ce qui est valorisé, c'est la représentation comme support manifeste de cet élan. Il n'y a pas de véritable création sans ce travail interne de la conscience en tension. Avec la peinture, la perspective devient « une flèche inductrice de l'œil »⁶⁰³. Une direction s'offre qu'on suit comme « le rythme de la marche discipline la pensée »⁶⁰⁴. Le travail de représentation est à l'œuvre. Sa « double semelle a expliqué le détour, la courbe, la bifurcation, le carrefour, la montée, la descente, le pont, la corniche ». Toute une exploration dynamique des contradictions horizontales se fait jour chez le peintre sans qu'on ne sente jamais d'obstacles ou de ruptures nettes dans son œuvre. Les éléments participent de cette connivence essentielle de l'artiste avec l'univers⁶⁰⁵. « Le chemin, écrit encore

601 P. Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., quatrième journée, S.II

602 P. Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p.151

603 P. Claudel, *L'œil écoute*, op. cit., p.139

604 *Ibid.*

605 « Mer, ciel, terre et parole de Dieu sont choses premières et fondamentales » *Ibid.*

Claudiel, est l'expression matérielle d'un rapport avec la distance »⁶⁰⁶. Nous voici au cœur de notre problématique. La re-présentation est bien cette faculté d'introduire une distanciation féconde à soi. C'est le relief qui donne la sensation de cheminer, de même l'utilisation de la couleur en peinture est une possibilité de « décoller le sentiment de nos organes »⁶⁰⁷. L'artiste atteint à une réalité de la surface supérieure au réel.

Le premier chapitre que Claudiel consacre à la peinture espagnole est intitulé « la chair spirituelle ». On pense inévitablement à Merleau-Ponty. « La grâce s'étend au corps humain »⁶⁰⁸ quand il est touché par l'esprit. De Goya, Claudiel admire aussi les alignements des personnages qui les mettent paradoxalement chacun en valeur comme si c'était dans l'horizontalité qu'on trouvait la mise en valeur du contraste. Il cite aussi les « soies, gazes, broderies, diamants, toute l'assemblée est saupoudrée de feu et de sel, tout pétille, tout bourdonne ». Le peintre « assaisonne » malicieusement sa toile et utilise toutes les formes de plissements matériels.

Mais c'est surtout dans son analyse de la peinture hollandaise que Claudiel exprime sa dialectique de la représentation. La Hollande en effet offre « une plate-forme spatieuse où l'œil se transporte facilement ». C'est une « étendue de terre facile » qui offre un paysage en « flaque » dans un « souffle continu (...) humide et léger » C'est une occasion de liberté pour « la pensée (...) qui s'élargit en contemplation. On ne s'étonne pas que ce soit ici le pays où Spinoza ait conçu son poème géométrique »⁶⁰⁹ précise Claudiel. Ici le paysage renvoie à une profondeur philosophique. On pense moins au panthéisme évoqué par Spinoza qu'à la force expressive qu'il prêtera à la matière. Ici, le travail de représentation qui s'élabore dans la conscience est appuyé par l'horizon qui appelle une sympathie entre les éléments qui le composent. C'est « le brouillard dévidé par les moulins à vent », c'est l'eau qui tisse « un réseau de veines et d'artères ». « L'œil devançant notre bras reprend (alors) possession de ces étendues autour de nous renouvelées et fécondées »⁶¹⁰. La technique picturale n'est qu'au service de l'idée et met ici en avant la vanité des sensibilités humaines entre tragédie et joie de vivre.

C'est bien par la reprise qu'implique le regard que Claudiel introduit le mot « valeur » pour évoquer la matière. On retrouve toute sa thématique du mélange créateur : « Van Goyen peint d'un seul ton comme avec de l'huile dorée sur une fumée lumineuse »⁶¹¹. Plus loin, « Van Ostade⁶¹² (donne des) modifications de la densité par le milieu, une interaction complexe des parois avec les

606 P. Claudiel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.131

607 P. Claudiel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.123

608 P. Claudiel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.66

609 P. Claudiel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.10

610 P. Claudiel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.12

611 P. Claudiel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.15

612 Voir illustration 3, p.410

reflets de reflets qu'elles se renvoient l'une à l'autre »⁶¹³. Vermeer, lui, sait « l'art d'envelopper le point dans une courbe »⁶¹⁴. C'est un dialogue qui s'engage entre le peintre et son âme par l'intermédiaire du pinceau. Il s'agit d'atteindre, au milieu des « drapées » cet instant divin où le « regard » capte la « *Limite-des-deux-mondes* »⁶¹⁵.

Le passage de l'extérieur à l'intérieur s'opère dans « l'aptitude au contact et au mélange » que Claudel nomme aussi « acte de présence »⁶¹⁶. Il s'agit moins d'une imprégnation passive que d'un authentique effort de « dilatation intérieure »⁶¹⁷. Claudel parle aussi d'une « âme optique »⁶¹⁸. C'est le regard qui indique à l'œil ce qu'il faut voir. On comprend alors que le souvenir et l'anticipation participent à égalité avec la perception à l'acte de création. D'ailleurs la perception n'existe plus vraiment, elle est d'emblée dissoute dans la représentation. Quand le regard épouse le reflet on assiste à la naissance d'un être neuf : le chef d'œuvre. La règle de la représentation renverse l'ordre du monde : Claudel écrit que « tous les enfants savent que les greniers sont faits pour les fantômes »⁶¹⁹ et non les fantômes pour les greniers ! La représentation est notre réalité, ainsi Don Pélage peut crier : « j'ai été l'ouvrier d'un rêve »⁶²⁰ et le vice-roi peut dire : « c'est Rubens qui change l'eau insipide et fuyante en un vin éternel et généreux »⁶²¹. La rêverie selon Bachelard ne fait en effet que prolonger nos représentations dans ce qu'elles ont de plus intense et de plus doux. La pente est évidente jusqu'à la poésie. Celle-ci ne correspond-elle pas à un authentique reflet affectif qui se dégage dans l'écrit sur fond du monde environnant ?

5) **Les lignes de fuite**

La poésie peut se définir comme une élévation par les idées et dans un style original. C'est dire que la démarche poétique s'inscrit d'emblée dans une verticalisation dont nous avons vu comment le rapport terre-ciel pouvait rendre compte de façon concrète. La poésie recherche une profondeur spéciale par le jeu du langage. Elle allie les contraintes formelles (composition, vers et rythmes, répétitions, accentuations et musicalité...) aux alliances inattendues de sens (comparaisons, images, métaphores, recours au symbolique). Le Romantisme fait résonner à plein cette verticalisation. Baudelaire, qui revendique sa filiation avec ce courant, nous paraît pourtant marquer une rupture très nette dans l'histoire de la poésie en ce qu'il va déplacer, non pas l'idée poétique,

613 P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.21

614 P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.26

615 Titre d'une légende chinoise citée dans P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.27

616 P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.33 et 27

617 P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.38

618 P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.54

619 P. Claudel, *L'œil écoute, op. cit.*, p.57

620 P. Claudel, *Le Soulier de Satin, op.cit.*, deuxième journée, S.IV

621 P. Claudel, *Le Soulier de Satin, op. cit.*, deuxième journée, S.V

mais les règles du jeu formel.

Baudelaire n'a cessé de remanier certaines de ses poésies. *Les Fleurs du mal* contiennent des pièces écrites entre 1841 (*A une dame créole*) et 1866 (partie *Les épaves*). Un premier recueil était prêt à paraître en 1846 sous le titre *Les Lesbiennes*. Deux ans plus tard, il devient *Les Limbes* et est annoncé dans *L'Écho des marchands de vin*. Finalement, *Les fleurs du mal* apparaissent pour la première fois en 1855 dans *La Revue des deux mondes* avec dix-huit pièces. Toute la correspondance de Baudelaire avec les éditeurs témoigne de scrupules et d'interrogations incessantes concernant notamment la syntaxe et la ponctuation.⁶²²

Cette longue recherche que Baudelaire revendique comme l'examen de « la beauté dans le mal » témoigne donc d'une volonté d'allier l'expression parfaite, la plus pure, la plus juste et la plus belle à une image profonde de la vie : douleur, ennui avec la mort au bout qui ne console en rien et n'offre ni nouveauté ni repos. Baudelaire n'a jamais transigé ni sur la contrainte formelle ni sur la liberté de fond. Une telle conception de l'art n'est pas sans rappeler celle de la méthode selon Descartes. La prise de conscience ayant mis à nu une liberté fondamentale, « la subjectivité est (désormais) incluse dans le sens même de l'objectivité »⁶²³. Si la méthode est première, c'est qu'elle donne les règles qui vont « diriger » utilement l'esprit. Elle est « vitale » parce qu'elle seule « conduit » avec évidence le « mouvement » de l'esprit. Pierre Guenancia met en exergue de son ouvrage *Lire Descartes* cette citation de Mallarmé : « Nous n'avons pas compris Descartes (...) il faut reprendre son mouvement ». A l'inverse nous pourrions dire que Baudelaire a trop souvent été compris par une verticalité vécue comme séparation artiste-Beauté, terre-ciel, vie-mort. Le « anywhere out of the world » suggère bien un clivage total entre les ambitions spirituelles et la multitude chaotique des sensations offertes à l'homme. Or, Baudelaire va s'acharner à trouver un biais pour refonder subjectivement une unité du monde. Les *Correspondances*, sans se présenter comme un système, se développent pourtant bien méthodiquement. Comme Descartes partait de l'incertitude, Baudelaire part de l'Ennui qui pourrait être défini comme son correspondant affectif. Il en explore les limites spirituelles (du Spleen à l'Idéal) puis, il tisse une « chaîne des relations » rendue par des analogies et métaphores de manière à resserrer la problématique du rapport âme-corps ou Culture-Nature (Paris-Le Vin, les Fleurs-le Mal). C'est seulement après avoir exploré ce problème dans « ses dimensions » quasiment spatiales que les deux dernières parties Révolte et Mort vont s'imposer comme une intuition évidente. Elles sont d'ailleurs beaucoup plus rapides. C'est donc dans un mouvement méthodique et dans la tension que Baudelaire organise son recueil. Forme et fond se déploient dans diverses directions et exercent l'un sur l'autre une sorte de surenchère pour

622 M-J. Dury, postface des *Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, livre de poche, 1972

623 P. Guenancia, *Lire Descartes*, op. cit., p.24

paraître toujours meilleure que l'autre. Ce mouvement même crée une intensité évidente sur laquelle l'unité de l'œuvre repose.

La méthode de Baudelaire (chercher la beauté dans le mal) partage donc avec la *mathesis universalis* de Descartes : - sa radicalité (renoncer à tout acquis) - son principe de base (la liberté humaine) - ses voies de cheminement (imposer des « directions » de l'esprit, ces directions étant tendues vers les choses particulières et non, comme dans la logique, vers des raisonnements applicables aux choses en général). On comprend comment la notion de représentation va devenir ici une base de « voyance ». Concevoir les rapports et les proportions entre les choses n'est possible que par leur figuration. L'artiste, pour faire émerger l'œuvre, va donc spatialiser sa propre conscience. Il n'y a plus besoin de recourir à un signe extérieur de vérité. Le poète déplace son cadre de vie (la ville) dans son vécu émotionnel (tension entre le vice et la béatitude). C'est un travail de perversion volontaire.

Derrière la tension fond-forme, nous trouvons donc aussi un dialogue sensation-sentiment qui va creuser des correspondances, des lignes de brèche dans le monde intérieur afin de « mettre à nu » l'âme du poète. La beauté artistique c'est tout ce que sauve Baudelaire. C'est la seule expression humaine non aliénante au sein de la Création. C'est ici aussi qu'apparaît la représentation en tant que figuration matérielle du monde. Ce qui est donné (les éléments extérieurs) va être intériorisé par la langue poétique afin de prendre une résonance et un sens.

Dans son projet de préface pour *les Fleurs du mal*, Baudelaire écrit que « la phrase poétique peut imiter (...) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la verticalité de toute pesanteur, qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles opposés ». La poésie se présente comme un prolongement de la pensée. De même que l'objet technique est un second organe qui démultiplie la puissance humaine, le poème est devenu une arme autonome. On peut la régler sur la langue mathématique ou musicale et l'effet qu'elle produit est celui d'une unité esthétique efficace.

Ainsi *Les Petits poèmes en prose* sont écrits comme un roman auquel on aurait enlevé le superflu qui est selon Baudelaire l'autobiographie et l'intrigue. L'objet artistique devient poétique parce qu'il se détache des limites du romanesque. La recherche intérieure s'épure en se débarrassant du moi contingent, elle devient spiritualité et aspiration à l'infini. C'est dire qu'il y a dans le Verbe quelque chose de sacré qui défend d'en faire un jeu de hasard ». L'objet poétique existe en tant que tel sans être un outil au service de la Science ou de la Morale. On ne cherche pas à prouver mais à rendre compte, par un langage d'ordre mathématique, de l'efficace interne, profonde d'une unique représentation. La perfection trouve son infini dans les limites de la toute-conscience : « La folie de

l'Art est égale à l'abus de l'esprit »⁶²⁴.

L'Art tient dans cette tension paradoxale qui consiste à « vivre et dormir devant un miroir » avec autodérision. Dans le poème *Héautontimorouménos*, le reflet du miroir est une mégère, une érinée grecque, signe de la vengeance. Comme pour Nerval, assumer les séductions et les douleurs d'un vice est une expérience qui laisse des séquelles. Chaque représentation aboutie réduit le moi concret. On gagne une réalité qui est d'ordre magique car extérieure au moi concret et qui n'est pas surréalité parce que le moi concret ne la domine pas. Il s'agit de gagner la spiritualité au fond du moi. On y perd nombre d'écorces dans la souffrance mais on y trouve alors l'autonomie de l'œuvre d'Art. *L'Art philosophique* consiste à « créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même ». Le moi s'est allégé et la Nature spiritualisée pour libérer l'œuvre d'Art : « Le verbe, ange de mouvement, donne le branle à la phrase. [...] L'adjectif, vêtement transparent habille et colore le substantif qui existe dans sa majesté substantielle ». Le poème a la consistance d'un être.

Le symbole prend alors la valeur d'une réalité matérielle. Les éléments vont ainsi apparaître comme des médiateurs privilégiés pour mettre l'homme face à son propre gouffre. Dès le premier poème des *Fleurs du mal*, *Au lecteur*, tous les éléments sont évoqués et donnés dans une symbolique précise. D'abord, le sentiment d'ennui est si fort qu'il peut anéantir la « terre » (*Il ferait volontiers de la terre un débris*). Ici les états d'âme montrent leur prégnance sur la sensation et le monde extérieur. « Nous respirons, la Mort dans nos poumons/Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes ». On trouve d'emblée une contradiction violente entre la puissance infinie des états d'âme et l'éphémère vie des états du corps (*poumons*). La mort et la douleur entraînent des mouvements descendants (du ciel sur la terre) tandis que l'eau est du côté de l'invisible (non accès aux sens). On retrouvera pour cet élément une ambivalence fondamentale : elle renvoie chez Baudelaire à une matière originelle, informe et étrange liée à la mort et à l'oubli ; elle est alors fleuve : « long fleuve de fiel des douleurs anciennes » dans *Un voyage à Cithère*, mer : « la tristesse en moi monte comme la mer » dans *Causerie*, souterraine : « eaux de la souffrance » dans *L'Héautontimorouménos* ou « onde souterraine » qui fait descendre *Don Juan aux enfers*) et puis l'eau est aussi l'élément du bonheur (*rivages heureux* dans *Parfum exotique*, *ciel liquide qui parsème d'étoiles mon cœur* dans *Le Serpent qui danse*). L'eau permet alors une certaine purification qui accorde le repos à l'homme si éphémère soit-il.

Revenons à la misère de la condition humaine. Elle est aussi donnée par le contraste entre le « métal de notre volonté » et le fait qu'il soit « vaporisé par ce savant chimiste » (Satan Trismégiste). Ici, la terre aurait pu fournir à l'homme une base solide par la volonté, mais la densité

624 C. Baudelaire, "L'école païenne", article de 1842 in *œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p.461

du métal concret n'est pourtant qu'une apparence trompeuse. Le métal ne tient pas face à la douleur. Il passe directement à l'état de vapeur, il se dissout. La terre n'offre donc aucun refuge solide. Nous nous tournons alors vers le bon côté de l'eau mais encore une fois nous rencontrons le mensonge et l'hypocrisie : « Croyant par de vils pleurs laver toutes nos tâches ». Les sanglots sont une eau rendue à la Nature. Ils pourraient marquer la réconciliation entre l'homme et son monde. Mais il n'est question que de croyance, de foi et l'homme ici n'adhère pas réellement à son monde. Il rentre alors dans « le chemin bourbeux ». On retrouvera ce thème de la boue dans de nombreux poèmes. Alliance de l'eau et de la terre, la boue est aussi signe d'inconsistance, de mal et de mort (« ici la boue est faite de nos pleurs » dans *Moesta et errabunda*, « je pense à la négresse, amaigrie et phtisique, / Piétinant dans la boue » dans *Le Cygne*, « Pour rassembler à neuf les terres inondées, / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux » dans *L'Ennemi*).

Il existe une réelle cassure entre l'homme et la Nature. L'eau est ici renvoyée à la mort et à l'invisible. Elle apparaît comme étrangère. Même les pleurs de consistance liquide marquent une séparation radicale entre homme et Nature. Ils sont vains. La terre aurait pu être symbole d'accueil, mais, ici encore, toute tentative de conciliation et de relâchement est chimérique : la terre est boue, le métal s'évapore et l'ennui, sentiment humain par excellence, est dit « immonde ». Le clivage est absolu.

Le ciel n'est pas présent car l'unique mouvement est descendant. Il apparaît comme étouffé (désespoir, dissolution ou enfermement...) : « vaporisé, ténèbres qui puent, serré, fourmillant, nous respirons la mort... »

L'élément feu apparaît dans notre poème sous la forme de l' « incendie ». Ce dernier correspond au crime et il est allié au « viol » et au meurtre (« poison, poignard »). Il est donc seul allié de l'homme par son caractère immédiatement dangereux. On pourrait même dire qu'il s'apparente à l'homme par contraste avec la terre et l'eau qui, étrangères à la base, ne peuvent être que détournées par l'homme pour être utilisées (eau-poison, terre-métal-poignard). Le feu existe seul à la hauteur du mal humain. Comme l'eau, nous verrons qu'il porte une ambivalence essentielle. « Foyer sain » dans *Bénédiction*, « feu clair » dans *Élévation* ou « mon cœur couvre une sombre flamme » dans *La Géante*, « tout mon être obéit à ce vivant flambeau » dans *Le Flambeau vivant*, « flambeau d'enfer » dans *Le Monstre*. Par son côté positif, le feu est apaisant, il est une image de repos pour l'homme (il sera alors associé au sommeil, à la lampe et à la chandelle) ; mais par son côté négatif, il se fait reflet du spleen. Il exprime le mal, le dégoût et la douleur. Et il s'offre alors comme une personnification fusionnelle (« mon cœur, mon être sont flammes »). Il signifie la blessure narcissique.

Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur* dégage effectivement une quête de

« profondeur spirituelle » évidente chez Baudelaire et il admet que celle-ci entraîne une première opposition entre les éléments qui représentent la puissance naturelle et l'esprit humain qui n'est à l'aise que dans la Culture. On rencontre ainsi une valorisation de l'être artificiel comme du paysage citadin. La femme est belle parce qu'elle se pare de « bijoux sonores » qui lui donne « l'air vainqueur » dans un « monde rayonnant de métal et de pierre »⁶²⁵. Ces matières représentent le triomphe d'une force réelle de non-vie. La Nature en effet, dans ce qu'elle a de corruptible, ne porte d'abord que cette image de mort qui revient sans cesse : « charogne infâme, exhalaisons, pourriture, carcasse, ventre putride, noirs bataillons de larve, squelette, ordure, horrible infection, moisir parmi les ossements, la vermine » sont les expressions qui rythment de façon régulière le poème *Une charogne*. Mais on retrouve aussi cette thématique du « monde pourri » dans *Le Léthé*, *Spleen*, *Brumes et pluies*, *Le Mort joyeux*, *Sépulture*, *La Béatrice*, *Les Ténèbres*... Dans ce dernier sonnet, le poète se condamne même à « faire bouillir et manger son cœur », ce qui aurait plu à Lévi-Strauss, la catégorie culinaire du bouilli rejoignant celle du cannibalisme. La putréfaction naturelle joue donc contre l'humanité et Baudelaire lui oppose à maintes reprises *les bijoux, le métal, la pierre* mais aussi ses *tableaux parisiens* qui forment toute une partie des *Fleurs du Mal*. On y découvre alors le règne des poètes et des « astrologues ». Ce sont alors « les clochers » qui font rêver, « la lampe à la fenêtre » ou encore comme dans *Paysage*. La Nature est alors entièrement dominée par la main de l'homme. Baudelaire écrit encore : « Je faisais, à ma volonté, / Sous un tunnel de pierreries / Passer un océan dompté »⁶²⁶. Ici c'est « l'architecte » qui gouverne. Ses outils ne sont que solides (« marbre, escaliers, arcades, palais, bassins, or, cristal, quais, glaces, diamant »). Tout le clinquant, le brillant et les reflets de la ville sont là. En prolongeant sa pensée, Baudelaire avoue qu'il détourne certaines forces de la Nature et qu'il peint aussi *L'Amour du mensonge*. Ce poème clôt d'ailleurs *Les Tableaux parisiens* avec *Rêve parisien*. L'homme voudrait dominer le monde ; le rêve et le mensonge en sont des preuves douces mais pourtant erronées. L'art ne sauve que la mémoire et le plaisir donné par la Beauté mais au prix de transformations du monde. Ainsi, le soleil, astre cher à Baudelaire avait-il été détourné dans les deux poèmes que nous venons d'évoquer : Dans *Paysage*, Baudelaire écrivait : « Je fermerai partout portières et volets (...) je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le printemps avec ma volonté / De tirer un soleil de mon cœur ». Ici, l'emploi du futur accentue le désir fantasmatique. La clôture sur soi est nécessaire au poète pour faire naître un monde personnel, volontaire et ce monde ne coïncide jamais tout à fait à l'image de notre univers naturel. Ce qui surgit du cœur est un soleil. Dans *Rêve parisien*, Baudelaire évoquait aussi cette possibilité d'un « terrible paysage » uniquement né de ses désirs. Il était « fier de son génie » et

625 C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, Les Bijoux

626 C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, œuvres complètes, op.cit.*, Rêve parisien

« savourait son tableau » : « Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges / De soleil, même au bas du ciel, / Pour illuminer ces prodiges / Qui brillaient d'un feu personnel ». Mais au moment où il croit enfin avoir banni le soleil, maître de la vie et de sa corruption, l'élément feu s'impose seul. La création artistique n'a de valeur que par analogie avec le feu ; ainsi Baudelaire avait-il raison de la placer du côté des « caprices singuliers » de l'homme.

Jauss dans son étude de « la douceur du foyer » montre comment le feu est aussi symbolique du « mélange du grotesque avec le sublime »⁶²⁷. Dans *Stella maris*, le marin sombre sur la mer lointaine en évoquant l'image nostalgique de « son cher pays ». Le foyer, abri de la sagesse, est paradoxalement présenté comme un lointain. Dans *Le Crépuscule du soir*, lorsque la famille bourgeoise s'isole dans son bonheur et que l'ouvrier dort, ceux qui commencent à vivre dans les tourments de la ville et de la nuit sont des exclus. La vie bourgeoise et ses normes (chaleur, sécurité, satisfaction des besoins) sont remises en cause au profit des feux de la fantaisie. Le monde des prostituées et des voleurs se mêle à celui du théâtre et du jeu. Les douleurs s'aigrissent et la sensibilité s'exacerbe. C'est le triomphe des demi-teintes.

Il reste clair que Baudelaire part d'une dissociation fondamentale qui isole l'homme dans la création. Sont donc valorisées la dureté, la frigidité et la sécheresse qui mettent en valeur le déchirement qui sépare l'homme de son environnement. Les notions de brouillard et de boue⁶²⁸, évoquées de nombreuses fois dans *Les Fleurs du mal* rendent compte d'un premier dégoût pour ce que Jean-Pierre Richard nomme « l'être vaporisé ». De tels mariages entre éléments (boue = eau + terre, brouillard = eau + air) - si féconds pour la pensée poétique selon Bachelard – de tels mariages apparaissent à Baudelaire anti-spirituels. Ils participent à une multiplicité du mélange qui signent un éparpillement et un gaspillage d'être. De tels mariages sont une preuve que l'être est incapable de se soutenir lui-même, idée qui est d'abord insupportable à l'artiste en quête justement d'une perfection d'être.

Ainsi, parallèlement à cette recherche de dureté et de densité d'être, on trouvera chez Baudelaire un rejet du brumeux, de la boue, du tremblement et du huileux. Le *paysage exotique*, par opposition au *paysage parisien* est en particulier lié à l'animalité et à la bêtise par sa résignation à l'ardeur cosmique. L'expansion, le trop-d'être semble trahir d'abord les lignes droites de l'esprit. Et cependant, Baudelaire va explorer tous les biais pour retrouver une liaison possible avec la Nature parce qu'il sait que la profondeur intime ne peut se révéler à elle-même qu'en acceptant le principe d'extériorité et la vie en tant que phénomène. Il faudrait donc accepter l'ordre d'un paraître naturel, pourquoi pas d'un « luxe » naturel. Il s'agit d'assumer la contradiction afin que l'esprit puisse

627 H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1968, p.281

628 Voir en particulier *L'Irréparable* où le *ciel bourbeux* empêche toute forme d'extase

s'accomplir. Cette démarche s'impose même comme nécessaire si l'œuvre d'art veut atteindre son but, c'est-à-dire la perfection et la beauté. L'artiste est un Dieu à partir du moment où il assume la finitude de son œuvre. La vie d'un poème porte en creux la mort de milliers d'autres. De même, une métaphore accomplie a su mêler deux niveaux d'apparences séparées qui vont se déployées l'une l'autre dans la rencontre. C'est même par le tracé d'une ligne oblique au travers des *correspondances* que Baudelaire va finir par aborder « l'inconnu » et « le nouveau » qui lui manquent cruellement. Il ne les rencontrera jamais dans l'analyse intime pure qui se résoudra toujours par « l'ennui ».

C'est ici que le concept de représentation va jouer son rôle médiateur, ce rôle porteur d'une aspiration à l'harmonie. De même, l'expérience de la souffrance, entre douleur physique et affliction de l'esprit, va paraître à Baudelaire comme une expérience privilégiée pour ressentir et intégrer les notions d'altérité et d'altération. L'homme ne trouvera d'équilibre concret qu'en se réconciliant avec les forces naturelles et en oubliant son ego au profit d'une « extase » qui lui permettra d'entrer dans les *Correspondances* du vivant et de toucher ainsi une *Harmonie*.

Les Fleurs du mal s'ouvrent sur le poème *Au lecteur* comme une invitation à l'autre qui peut seul reconnaître la valeur représentative d'une œuvre. Immédiatement après, suit *Bénédiction* qui est un hymne au poète qui se sent rejeté par le commun des hommes (« sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes / Crispe les poings vers Dieu qui la prend en pitié : / Ah que n'ai-je enfanté tout un nœud de vipères, / Plutôt que de nourrir cette dérision ! ») Et plus loin : « Sa femme va criant sur les places publiques : [...] je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe, / De genuflexions, de viandes et de vins, / Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire / Usurper en riant les hommages divins ». Ni le lien maternel ni le lien amoureux ne peuvent comprendre la quête poétique. Dieu est, quant à lui, placé du côté du poète même s'il a pitié des hommes dans toutes leurs souffrances. En cela d'ailleurs, Baudelaire lui rend hommage (« Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance ») et plus loin : « Je sais que la douleur est la noblesse unique ») mais c'est que cette souffrance n'est pas à vivre au premier degré. Elle est là comme possibilité de représentation. Elle va préparer en effet « aux saintes voluptés », c'est-à-dire à l'alliance de l'esprit et du corps. Elle sera le principe privilégié de lecture du monde. Et comme pour rendre tangible la fécondité des représentations, Baudelaire convoque de suite son élément privilégié, le feu : « pure lumière / Puisée au foyer saint des rayons primitifs », le soleil tisse « la couronne mystique » qui fait du poète un roi. Comme une évidence, *Le Soleil* est le titre du troisième poème des *Fleurs du mal*.

Ainsi le feu sera l'élément le plus présent dans l'œuvre de Baudelaire, tantôt dans sa faculté représentative de la misère humaine : ennui, souffrance. Il est alors « au fond des gouffres » ou « flamme d'enfer » ; tantôt dans sa valeur de délivrance. Il est alors « chandelle », « or » ou soleil

« qui fait s'évaporer les soucis vers le ciel, / Et remplit les cerveaux et les ruches de miel »⁶²⁹. Ici encore, une interprétation de Lévi-Strauss serait encore très féconde. Le miel est en effet symbole d'alliance avec la Nature dans la pensée mythique contrairement au tabac qui est lié à la Culture, tabac dont les poèmes baudelairiens traitent aussi dans le même sens... Le feu joue en faveur du concept de représentation parce qu'il est à la fois une puissance naturelle mais à la fois aussi symbole d'une domestication culturelle. Il est signe que l'homme a su s'approprier, maîtriser et prolonger son bien-être physique comme son bonheur spirituel en détournant son observation attentive au monde. La dualité est bien là au départ comme une déchirure mais le feu la dépasse puisqu'il est un élément unique et qu'il porte à la fois la vie et la conscience. Il est à l'origine de métaphores extrêmes, par exemple « *le soleil charnel* » désigne le sang, le « soleil de ma nature » désigne l'amour, à la fois « mon ange et ma passion »⁶³⁰ (esprit et corps), « les soleils mouillés » désignent « luxe, calme et volupté »⁶³¹ et le vin (est donné comme) « fils sacré du soleil ».

Il ne s'agit plus de renier la nature ou au contraire le sentiment de souffrance spirituel, mais il s'agit bien désormais de trouver le mode de liaison qui, partant d'une profondeur intime et la revendiquant, pourra parvenir à la révéler pleinement au moyen d'une extase énergique. La représentation, en tant qu'alliance perception-intellection, synthétise ces propriétés et en révèle une intensité cachée. Ainsi le feu, aussi bien brûle que dresse l'homme vers la béatitude, et c'est même parce qu'il peut brûler qu'il peut aussi nous donner l'exacte mesure d'un concept du bonheur. C'est en partant des perceptions et en analysant leurs effets exacts que nous pouvons en tirer des concepts valables. C'est en partant des fruits de la Nature (comme le raisin) que nous pourrions révéler notre intimité (enivrement par le vin) et créer : « En toi je tomberai, végétale ambroisie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie / Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur »⁶³².

Nous sommes désormais face à une liaison possible. L'épanchement permet cette distance ambiguë qui, tout en maintenant la différenciation des natures, fait naître des relations fécondes entre corps et esprit. Il est un espace d'extase et de vertige mais qui ne conduit pas au non-être contrairement aux catégories de l'expansion et de la dépense qui aboutissent comme nous l'avons vu au néant et à la ruine du sens.

Dans le poème *Élévation* : le nageur fait un parcours horizontal, il « plane sur la vie » jusqu'aux « confins des sphères ». La concentration de la conscience est à l'origine du mouvement d'enveloppement du monde. Elle donne le point de sur-élévation nécessaire qui permet de

629 C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, œuvres complètes, op.cit.*, Le Soleil

630 C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, œuvres complètes, op.cit.*, Une Charogne

631 C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, œuvres complètes, op.cit.*, L'Invitation au voyage

632 C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, œuvres complètes, op.cit.*, L'Âme du vin

« sillonner » l'infini comme un champ. Elle est si « purifiée » qu'elle peut accéder à « l'air supérieur » au « feu clair » qui se trouvent derrière les apparences « brumeuses ». Il existe un équilibre concentration-évaporation qu'on pourrait appeler « conscience attentive et polyphonique » au monde. Jean-Pierre Richard parle à ce propos d' « un dosage très humain de l'expansion et de la réticence, (d'une) association toujours fragile entre une fécondité vaporisante et une rigueur centralisante »⁶³³.

Le mouvement baudelairien part d'un point de conscience au milieu du gouffre. Une courbe est tirée à partir de ce point qui se spiralise par « frissonnements », vibrations et par « toutes les opérations ou toutes les drogues, vin, haschich, poésie, qui visent à multiplier les pouvoirs de l'esprit, aboutissent donc parallèlement à gonfler le ciel, à enrichir l'espace et la durée »⁶³⁴. Les métaphores organisent un tissu de correspondances qui « anime sans le détruire le lieu clos d'une intimité ». La courbe spiralée ne monte qu'en s'allongeant. La conscience qui s'élève, mêlant « l'essor à la paresse », élargit dans le même mouvement son regard sur le monde. Dans un monde de re-présentations les fluctuations de la conscience trouvent leurs reflets partout sans pour autant changer de nature. Elles sont dans la distance. Le paysage poétique est dentelé, contrasté, ses horizons sont fuyants et il s'ouvre sur les perspectives des villes. A ce monde sinueux s'opposent l'animalité ou la bêtise en tant que simples présences. On rejoint la conception hegelienne selon laquelle l'art ouvre les yeux de l'âme.

L'admiration de Baudelaire pour Edgar Allan Poe ne s'est jamais démentie. Il incarne selon lui une réelle rupture dans l'histoire littéraire en ce qu'il ne considère plus la représentation que pour elle-même. La pensée prend alors une matérialité toute particulière si bien que les frontières sont redéfinies. Il ne s'agit plus d'opposer le corps à l'esprit ou l'intérieur à l'extérieur parce que la représentation est un tout. Il s'agit de creuser les états de la conscience. On demande à Valdemar : « Dormiez-vous ? », et celui-ci répond « oui..., non..., j'ai dormi ; et maintenant, maintenant je suis mort »⁶³⁵

La poésie remet le doute en jeu. L'ange n'est plus surnaturel ou fictif, il est « technique poétique », il est un prolongement matériel de l'homme. De même le rêve devient outil. Poe approfondit le cogito cartésien dans ses implications. Il pose par la fiction un jeu subtil d'assortiments et de contrastes entre la vie et la mort. Il leur accorde à toutes deux une rencontre amoureuse avec son lot de dépendances et de perversions défensives.

Chez Poe tout est conscience en corps, je suis un corps mort, c'est ainsi que je me représente

633 J-P. Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p.133

634 J-P. Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p.129

635 E. A. Poe, *La Lettre volée*, dans *œuvres en prose*, Paris, Gallimard, trad C. Baudelaire, 1951

fondamentalement. Il n'est plus question de rejeter la vérité au profit de l'authenticité puisque celle-ci est réduite à une particularité parmi tant d'autres. Ce qui est essentiellement humain c'est le véridique, c'est-à-dire la beauté qui abonde à partir de la représentation.

Pour Baudelaire, Poe tient du « prêtre, du sorcier, du médecin et surtout du dandy (...) celui qui dicte la forme et règle la matière ». Par l'Art, l'homme prend le pouvoir sur la vie et pallie à ses manques. L'objet poème, comme l'objet technique pour Simondon, est un prolongement dans l'ordre d'une perfection de l'intelligence. Il ne s'agit pas de défier la Nature (se rendre immortel) mais de franchir les obstacles qu'elle nous tend. Jouer avec la matière et jouer avec la mort, à condition que la conscience ne quitte pas la pensée. Tout processus d'analyse doit être parfaitement maîtrisé. La fiction part d'une hypothèse, Baudelaire dira un « effet recherché » et l'artiste garantit la fiabilité d'un développement qui présente cette hypothèse comme une conclusion claire et distincte. « L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents ; mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité »⁶³⁶. On connaît aussi la prédilection de Poe pour la résolution des énigmes par l'intellect bien guidé⁶³⁷. Il pense qu'il est extrêmement facile de mener l'homme par son imagination et il oppose à cette facilité, l'œuvre d'Art comme mise en scène d'un imaginaire supérieur.

Nombre de ses textes sont d'abord parodiques. Il reproche aux swedenborgiens de présenter comme choses surnaturelles des choses naturelles et se moquent d'eux dans *Révélation magnétique*. Dans *Eureka*, il explore l'énigme de l'univers à l'aide de Laplace, Newton, Humboldt et Herschell. Ce qui est sans cesse mis en avant c'est la pensée de la pensée. L'effet dépend de la somme des observations multipliée par le regard affectif. Pour que l'effet soit efficace, il s'agira de le présenter comme une seule intuition. C'est une action de composition qui s'apparente à la solution d'un calcul rapide de données infinitésimales.

Ce que Poe propose c'est donc :

-d' « enterrer vivant le lecteur dans le texte »⁶³⁸. L'Art doit signer les oppressions de la conscience.

- d'utiliser le simulacre pour explorer l'irreprésentable. L'art doit tendre à repousser les limites

636 C. Baudelaire, *œuvres complètes, op.cit*, L'art romantique, notes nouvelles sur Edgar Poe

637 Voir *Double assassinat dans la rue Morgue, Le Scarabée d'or*, in *Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, trad. C; Baudelaire, 1972

638 B. Gervais : *S'enterrer dans le texte*, article de *Edgar Allan Poe, une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001

de la vérité par le véridique pour susciter surprise et plaisir.

Le « je » devient celui du narrateur, intermédiaire exact entre le créateur et son esprit, d'où cette sensation de froideur et une prééminence de la matérialité. Jules Verne dont le livre de chevet était *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* qualifie ainsi l'écriture de Poe de « fantastique à froid ». Il s'agit bien de se séparer des accidents ou des qualités particulières du « moi » pour accéder à une essentialité subjective universelle. Les sensations ne sont pas rejetées parce qu'illusoires mais, au contraire, elles sont exacerbées afin de s'affronter à leurs propres limites : celles de l'esprit humain. Poe exploite souvent l'obscurité, la maladie ou l'anormalité comme conditions de développement des sensations les plus extrêmes. Ce sont des situations limites qui poussent le sujet à affiner chaque perception, à creuser derrière une puissance de persuasion affective l'illusion tapie partout. La conscience doit se surpasser.

Dans le chapitre deux des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, le narrateur se cache, il se retranche du monde agité des vivants et se réfugie hors de tout le champ de l'action. Il entre d'abord clandestinement sur le *Grampus*. Il pénètre ensuite dans la « petite » chambre de son ami Auguste qu'il qualifie aussi de « jolie ». Il y a d'emblée une attirance pour la cachette. Ensuite, « dans un coin de l'espace » se dégage une « trappe » qui conduit à la cale d'arrière et dans laquelle les héros descendent. Auguste entraîne enfin Arthur « après avoir rampé et tourné à travers d'innombrables et étroits passages à une caisse cerclée de fer » qui est elle-même qualifiée d' « excessivement étroite ». Il s'agit bien de « prendre retraite ». C'est dans l'abri, le secret, le cachot ou la tombe que le héros de Poe peut accéder au véridique. Il est seul avec sa conscience. Il faut descendre, s'enterrer, se fermer afin de « prendre possession » de l'espace. La petitesse et l'étroitesse garantissent aussi cette fermeture au monde. Paradoxalement, cette oblitération s'ouvre sur « un sentiment de satisfaction plus vaste ». La conscience est libérée. Elle est dans un lieu qui n'appartient qu'à elle. Toute perception lui appartient. D'ailleurs la conception du temps ne va pas tarder à changer. Si Arthur insiste sur la date (17 Juin), sur les premiers « trois jours et trois nuits », on assiste très vite à une dislocation de ces repères. La seule fois où Auguste ouvre la trappe c'est pour préciser que le bateau « lèvera l'ancre dans une demi-heure ». Ce temps court commence à paraître long mais Arthur se résout à « se tenir en joie ». Le travail et l'effort de conscience commencent à se faire jour. Bientôt « il n'y a plus aucun moyen d'apprécier combien de temps » a duré le sommeil du narrateur. Il est livré à sa seule conscience. Toute appréciation de la durée ne passera plus que par ses propres comptes. Plus de lumière pour expérimenter son intuition, plus de montre pour maintenir une régularité fixe. Plus d'aide ni naturelle ni artificielle, la montre étant un prolongement technique d'une science de la Nature. La conscience est seule.

Suit alors une oppression particulière. Dans l'infini de l'océan, même le mouvement du bateau

ne peut paraître clair. Un à un les repères concrets s'effacent. Il n'y a plus de ligne directrice. L'esprit est « brouillé ». Invariablement le narrateur se sent poussé vers « le paroxysme de la peur ». Sa première impression d'essoufflement se poursuit continuellement, puisqu'elle n'est entravée par aucune distraction, jusqu'à l'étouffement, son paroxysme. L'esprit reste pourtant conscient. Poe insiste : « mon rêve n'était pas tout à fait un rêve, j'étais en possession de mes sens ». Ce qui se fait jour, c'est une disponibilité de la conscience à accueillir l'anormal. La réduction de l'espace et du temps a minima garantit une valeur au doute et à l'incertitude. Tout ce qui m'apparaît m'apparaît comme jamais perçu, jamais senti et je dois le dé-couvrir par l'unique effort de conscience. Je suis acculé à la représentation.

Dans ces seules conditions, le premier être senti apparaît comme un « véritable monstre ». Il est l'étranger et l'étrangeté absolue, un autre que moi. Je dois distinguer son être par l'unique référence de ma conscience. C'est d'abord un poids pesant car le narrateur est placé dans les conditions de l'oppression : « les pattes (...) s'appuyaient lourdement sur ma poitrine ». C'est ensuite la perception d'un souffle premier et donc de la vie : « sa chaude haleine soufflait dans mon oreille ». Ce souffle aurait pu être senti sur la peau mais le fait qu'il soit perçu par l'oreille ajoute à la confusion sensuelle avec laquelle la conscience doit jouer. Enfin, c'est la possibilité d'une menace : « ses crocs blancs et sinistres brillaient sur moi à travers l'obscurité ». L'autre vivant m'apparaît d'abord comme dangereux. Je dois m'en préserver et la confiance n'est jamais première. D'où, une complaisance concernant le morbide, voire la putréfaction, dès que la conscience entre dans le travail qui lui correspond réellement, c'est-à-dire le travail épuré sur elle-même et son altérité.

Pourtant « la bête, quelle qu'elle fût, (...) ne tente aucune attaque immédiate », le « moi » reste dans « un état complet d'impuissance qu'il croit proche de la mort ». Cependant s'il meurt, ce n'est que « de pure terreur ». Il meurt de lui-même. Son analyse de l'autre menaçant le pousse à envisager une délivrance possible par la mort. Ultime possibilité de liberté spirituelle. Mais le suicide n'est qu'une extrémité, celle de la peur. Le « moi » qui vit même « flottant » peut reprendre une analyse plus neutre dans la mesure où l'autre n'attaque pas réellement. L'autre est une pure présence, que vais-je en faire ? C'est moi qui interprète.

« Faisant un suprême et violent effort, je lançai enfin vers Dieu une faible prière et je me résignai à mourir ». Première possibilité : s'en remettre métaphysiquement à un Dieu infini qui sait mieux que tous concevoir en conscience et qui fait de la vie un destin. Ce destin, cette direction vers, on ne peut l'envisager qu'en partie, Dieu voit seul la droite en tant que segment. Le narrateur ne sait pas ce qu'il y a après la mort. Donc, mourir sera forcément un acte de résignation, une renonciation de la part de la conscience. Or l'auteur n'accepte pas de se soumettre à une telle issue, par là, il encourage tout un chacun à persévérer et à prolonger son regard jusqu'au bout. Il présente

sa solution : le narrateur est enterré vivant avec un monstre couché sur lui, mais il n'est pas encore mort. Il ne s'agit plus que d'une reconnaissance qui s'articule entre impression et perception.

Dans cet intervalle, si faible soit-il, la conscience vibre sans réserve. A cet instant, la représentation véridique apparaît comme une récompense pour la conscience qui n'a pas baissé les bras : « quelle fut ma stupéfaction quand, poussant un long et sourd gémissement, il commença à lécher mon visage et mes mains avec la plus grande pétulance et les plus extravagantes démonstrations d'affection et de joie ! ». Le monstre est un chien, sous-entendu, le monstre est domesticable (si on le considère comme un double de soi) ou bien le monstre est un compagnon (si on le considère comme un autre égal à soi). La représentation me montre que le monstre est une catégorie-limite du normal, le monstre est normal. Poe raffole de ce surgissement de la représentation et il en joue comme de « l'effet » qu'il veut donner dans nombre de ses contes.

Ajoutons que le « gémissement » est un appel à la conscience. Il n'est pas un simple bruit, il est la manifestation et le signe d'une conscience en travail. Ainsi « je soulageai la longue oppression de mon cœur par un flot de larmes des plus passionnées », la narrateur libère sa conscience du doute qui l'a guidé jusque là. C'est une délivrance. Le sanglot n'est plus mélancolique, il signe l'effort et la reprise d'une emprise de la conscience sur ses passions. La passion sans conscience ne serait qu'une introversion confuse, une mainmise immédiatement sensible qui rendrait l'homme dépendant de ses sens, mais le premier gémissement, la première extériorisation est déjà un espoir de maîtrise. La représentation de la passion est une libération de l'homme par la conscience.

Quant au recours en Dieu, Poe le rejette de l'univers fictionnel, non qu'il en renie la possibilité, mais parce qu'il est un marqueur trop fort des limites de la conscience. Tant qu'on est en vie, si faible, si fine que soit la lueur, il n'y aura pas de recours en Dieu ni de transcendance. Tout espoir est à mettre du côté de la conscience et de ses possibilités de représentations.

L'imagination prend un autre statut et se distingue définitivement de la « fancy ». La fantaisie est l'expression d'un esprit aveuglé qui interprète en fonction de son propre tourment intérieur. Or nous avons vu que le héros de Poe, prométhéen, ne renvoie qu'à un « moi épuré et universel ». La fantaisie fait voir comme surnaturelles des choses naturelles. Elle est de l'ordre du confus, du particulier et asservit la conscience. Au contraire, une imagination créatrice choisit la fiction comme acte maîtrisé de la conscience, d'où le sentiment du beau et de la joie qui en découlent victorieusement. Le titre américain des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* est *The narrative of Arthur Gordon Pym de Nantucket*. C'est dire que Baudelaire s'est laissé guidé dans la lecture de ce livre par son envie de trouver le chemin vers l'écriture parfaite. Dire « les aventures » plutôt que « le récit », c'est insister sur l'entreprise ; pour Baudelaire elle est artistique, pour d'autres (Jules Verne, Pierre Mac Orlan, Howard Philips Lovecraft) elle est une exploration par le voyage. Mais dire « le récit »

c'est mettre en valeur la composition du roman et c'est bien dans ce sens que Mallarmé ou Jean Ricardou ont développé aussi leur interprétation de l'ouvrage de Poe. Le second cite le premier : Ce roman annonce « le langage se réfléchissant »⁶³⁹.

Ainsi Jean Ricardou analyse l'île du Tsalal comme « le lieu même des écritures ». Les sauvages, nouveaux artistes, renverseraient la montagne noire (l'encre) sur les hommes blancs (le papier) pour former l'Art pour l'Art, un style parfait. A la place de : « j'ai gravé cela sur la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher », il traduit « j'ai écrit cela sur la page, et l'encre a enseveli le papier »⁶⁴⁰. Sans réduire la richesse du texte à cette seule interprétation, nous pouvons dire qu'elle est particulièrement intéressante en ce qu'elle replace bien le travail du style au cœur du problème de la création.

Il existe d'autres grilles d'interprétation. Celle de Marie Bonaparte⁶⁴¹ met l'accent sur la symbolique de la femme. La figure blanche finale serait la mère dont la signification d'un archaïque originaire arrête le roman. Elle est à préserver en tant que telle⁶⁴². L'interprétation de Bachelard est beaucoup plus large. Par rapport au contexte biographique et historique auquel le roman renvoie (exploration vers le pôle, influence du sudisme analysée par Harry Lévine et Sydney Kaplan, découverte de la force électrique...) et dont il faut prendre compte, Bachelard détache l'originalité irréductible de Poe : il est celui qui allie le plus exactement « l'art de l'étrange et l'art de la déduction »⁶⁴³.

Poe opère une plongée dans le monde de la conscience, épousant les excès de la passion, choisissant « la réalité la plus exceptionnelle » selon Dostoïevski pour atteindre le cœur conscient. « On croyait voir un univers, écrit Bachelard, mais c'est le cœur de l'homme qui est centre »⁶⁴⁴. Toute l'exploration est soutendue par cette tension consciente qui doit se maintenir jusqu'au foyer de l'essence subjective. Le voyage vers le pôle, vers la mort, le style composé... oui, mais pour rendre compte d'une lutte de la conscience qui cherche à se connaître.

Poe atteint « l'homme rendu aux cauchemars de sa nuit intime [...] dans le temps même où il vit les actions du jour »⁶⁴⁵. On retrouve la bipolarité, la distance et le double. Pym déguisé en revenant apparaît aux marins. Il confronte comme le bateau des morts qu'on croisait dans *Manuscrit trouvé dans une bouteille*, il confronte ces hommes de l'errance à leurs propres monstres mais aussi à leur fugacité. Le réel est toujours duplicité de même que le récit est mystification. La conscience

639 J. Ricardou : *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p.207

640 J. Ricardou : *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p.204

641 M. Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie, son œuvre, étude analytique*, Paris, PUF, 1958

642 Claude Richard a remis en cause certaines interprétations de Marie Bonaparte qui s'appuient essentiellement sur la biographie douteuse de Hervey Allen.

643 G. Bachelard, *Le Droit de rêver*, op. cit., p.10

644 *Ibid.*

645 G. Bachelard, *Le Droit de rêver*, op. cit., p.16

doit se « suspendre » dans l'entre-deux. Elle est l'infini (pensée de la pensée) dans cette tension même entre l'expansion et la contraction. Chez Poe, nous sommes toujours conduit « au bord du gouffre sans jamais y tomber »⁶⁴⁶. Nous rencontrons le vacillement, le vertige jusqu'à la « pliure » qui fait la conscience reine dans un royaume de représentations approchantes. La découverte de la « grande figure blanche » rehausse l'aspect mythique final et revendique délibérément la mystification comme essence de l'Art, libérant ainsi le monde de sa matérialité pour que nous l'habitions nous-mêmes de nos propres représentations. La conquête de l'énigmatique par l'esprit est toujours une liberté gagnée.

Ainsi le monde dans *Eurêka*, la dernière œuvre de Poe, se déploie-t-il de façon énergétique. Dieu aurait, à partir d'une particule de matière originelle, éclatée cette corpuscule en une multitude d'atomes. La première force serait donc Action expansive. Mais cette force irait en s'épuisant car les atomes aspireraient à retourner vers l'unité originelle. Une seconde force se ferait alors jour, par Réaction, ce serait celle de la contraction. Cette force en l'homme s'apparenterait à l'électricité « qui empêche les atomes de s'agréger immédiatement les uns aux autres »⁶⁴⁷.

La conscience humaine est donc médiation, elle tend à une re-présentation par nature. Cette tension, ce retour magnétique pour creuser la présence, s'inscrit dans la problématique de l'union entre l'âme et le corps. Roger Asselineau écrit : « entre pesanteur et électricité, l'homme est au point de jonction de l'âme et du corps »⁶⁴⁸. Et Poe souligne lui-même : « toutes les créatures sont des intelligences plus ou moins conscientes. (...) Ce sens de l'identité individuel se noie peu à peu dans la conscience générale »⁶⁴⁹. La noirceur (« être ténébreux ») serait le décor de l'univers, nous la partageons tous, la blancheur (« être blanc », « rideau de vapeur ») se manifesterait comme signe d'un possible retour à l'unité mais il apparaît finalement « terrifiant »⁶⁵⁰, c'est ce qui a fasciné Borges⁶⁵¹. Le retour à l'unité serait en effet la fin de la conscience ou de l'homme dont les écritures sont « façonnées par leurs sinuosités »⁶⁵². Dans le texte des *Marginalia* traduit par Paul Valéry, Poe donne la philosophie comme « absolument inutile et infructueuse (mais) pour cette raison même la plus sublime de toutes les poursuites ». Il l'associe à la dignité humaine : « A tout moment, nous pouvons doubler la vraie beauté d'un paysage réel en fermant nos yeux à demi tandis que nous le contemplons. Quelquefois les sens par eux-mêmes voient trop peu mais c'est toujours qu'ils voient

646 H. Justin : *Poe dans le champ du vertige*, Paris, Klincksieck, 1991

647 R. Asselineau : *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym: The narrative of Arthur Gordon Pym*, Paris, Aubier Montaigne, 1973, p.33

648 *Ibid.*

649 E. A. Poe, *Eurêka*, Paris, M. Lévy, 1864, Excipit

650 E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, Livre de poche, trad. C. Baudelaire, 1959, p.249

651 Borges fait un parallèle avec *Moby Dick* de Melville dans lequel le blanc est d'abord connoté positivement, puis, finit par être comparé à un « gigantesque suaire ». Voir *Ultimes entretiens avec Osvaldo Ferrari*, p.191

652 *Ibid.*

trop. »⁶⁵³

L'eau correspond chez Poe à cet « absolu du reflet »⁶⁵⁴. Non seulement toute représentation double le réel mais plus loin encore le mirage corrige le réel, ce qui donne naissance à une « chimie poétique »⁶⁵⁵. On y trouve en germes les représentations préscientifiques des alchimistes comme « aimant la Nature » mais, plus profondément, une intention créatrice volontaire avec toute la part de violence que cela implique. Corriger le réel c'est s'en abstraire. D'où cette ambivalence si féconde de l'eau pour la psychologie des profondeurs.

L'eau est à la fois une invitation à mourir, - elle peut « offrir une tombe quotidienne à ce qui chaque jour, meurt en nous »⁶⁵⁶. Elle apparaît comme le destin du paysage : « la beauté est une cause de mort »⁶⁵⁷ car le changement est la mort incessante dans la Nature et elle est à la fois une renaissance continuée : dans *Annabel Lee*, elle sert à éteindre toute soif, c'est-à-dire à combler les volontés de la conscience. Dans *Poème pour Annie*, elle imbrique le travail sinueux de la conscience au bonheur: « il gît ainsi, heureusement baigné – par maint songe de la constance et de la beauté d'Annie – noyé dans un bain des tresses d'Annie »⁶⁵⁸. Ce texte n'est pas sans rappeler les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* où la figure de la femme apparaît, non plus par le biais de l'amour mais par celui de la maternité. Elle est tout aussi bénéfique : « la chaleur de l'eau était alors vraiment remarquable, et sa couleur, subissant une altération rapide, perdit bientôt sa transparence et prit une nuance opaque et laiteuse »⁶⁵⁹

Au-delà de cette mise en valeur d'une duplicité existentielle et de la découverte par l'eau d'une nature représentative de la conscience, l'eau a une fonction poétique, elle peut être le « liquide inventé ». Il ne s'agit plus de l'ondulation liquide des cheveux aimés ni du lait maternel mais de , « l'eau pourpre » de Tsalal. Elle est faite de « veines distinctes qui ne se mêlent pas. Si la pointe d'un couteau passe « à travers les tranches, l'eau se referme subitement » après le passage de la lame, par contre « les traces » de ce passage ne sont pas « immédiatement oblitérées » si la lame « intersecte soigneusement deux veines »⁶⁶⁰, c'est dire qu'une telle eau est « miraculeuse ». Elle est même « le premier anneau » de « la chaîne des miracles apparents » qui font la trame du roman. Poe ne nomme pas le sang⁶⁶¹, pourtant ce liquide qu'il revendique comme son invention est plus que

653 E. A. Poe, *Préfaces et Marginalia*, fragments traduits par S. Mallarmé et P. Valéry, trad. Jean-Marie Maguin et Claude Richard, Aix-en-Provence, Ilinéa, 1983, p.140

654 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.60

655 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.58

656 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.68

657 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p.76

658 E. A. Poe, *Poème pour Annie*, Paris, L. Vanier, 1889, trad. S. Mallarmé, p.100

659 E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, *op.cit.*, p.140

660 E. A. Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, *op.cit.*, p.188

661 Ce dernier apparaissait d'ailleurs déjà p.47 de l'opus cité sous une forme énigmatique comme le signale Bachelard : « sang, restez caché, votre vie en dépend »

suggéré. Il désigne la vie, mais si Poe ne le nomme pas, c'est qu'il désigne la vie sublimée. Nous sommes au cœur même de la « vérité subjective » qui pourrait être prise pour une « physique puérile » mais qui n'a rien à voir avec l'ordre scientifique. Cette « eau pourpre » met l'accent sur l'interstice, la fameuse pliure de l'être où corps et âme se marquent l'un l'autre. Ce sang n'est pas du sang parce que la vie humaine n'est pas « une vie » mais une représentation consciente animée. La fiction littéraire permet donc une mise en jeu fantasmatique qui, par le pouvoir suggestif d'une structuration narrative, élargit les questionnements de la conscience. Le cheminement se fait en ligne droite du début jusqu'à la fin mais à travers une acuité acide des états de l'âme. L'œuvre est-elle pour autant irrémédiablement parallèle à la vie ?

6) *Le Devenir*

Avec Rimbaud, l'acquis de la méthode est revendiqué très nettement dans *Les Illuminations* : « Nous t'affirmons méthode ! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges »⁶⁶². L'art poétique devient un travail sur soi. Il s'agit d'assumer ses propres vices et ses contradictions sans suivre aucune règle imposée de manière artificielle. Le travail du cogito repart à zéro. La méthode est toute à construire par soi-même, en cela elle diffère d'une « science » trop lente et qui doit coller au réel.

La prise de conscience rimbaldienne correspond à une certaine violence envers soi-même. Elle est une rupture sur la ligne de vie simple et facile, une sorte d'abus de l'être qui présiderait à des renversements de valeurs. La prise de conscience constitue un nœud d'intensité par lequel l'homme, à travers le contraste, va accéder à une « santé » supérieure. Cet arrêt sur la ligne, ce déchirement est en fait ce qui fait toute la dignité de l'être humain. Déchirement puisque, dans chaque nœud, l'abus d'intensité s'ouvre sur la mort d'une partie de soi (qui est découverte comme appartenant à l'ordre du préjugé ou de l'imposé) tout comme sur le jaillissement d'une nouvelle vision (qui est de l'ordre de la révélation). La ligne ne change pas de direction (santé supérieure), mais le nœud introduit un « fourmillement » d'être tel qu'il s'apparente à une dislocation et à une maladie. C'est « l'ardeur », « la fièvre », « le délire »... Toute remise en cause profonde commence donc par une dépression. Le moment de « crise » (krisis) est celui du jugement et de la décision qui ouvre sur une modification des valeurs et de l'être.

Rimbaud part donc du bond, du jaillissement qui surgit dans la transformation, comme une rupture vers un autre état. Il n'introduit le vertige et le tournoiement qu'à partir de ce nœud. En ce sens, le « nous sommes hors du monde »⁶⁶³ n'est pas en contradiction avec le « je suis au fond du

662 A. Rimbaud, œuvres complètes, Paris, R. Laffont, 1992, *Illuminations, Matinée d'ivresse*, p.167

663 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Une saison en enfer, Nuit de l'enfer*, p.145

monde »⁶⁶⁴. La prise de conscience isole l'homme, il se concentre en effet spirituellement et se conçoit comme une âme extérieure à tout objet concret. C'est une solitude première sans « aucun son ». Le sujet s'y perd alors dans une sorte d'« enfer », multitude de sensations et de sentiments qui se rendent possibles, et par là, bien supérieurs à toute réalité « actuelle ». C'est un moment d'orgueil qui tend à l'infini. Mais, dans le même moment, le moi exacerbé et tiraillé de tous côtés se sent contraint, étouffé par son propre enfer, il se disloque et perd toute consistance, surgit alors une tension particulièrement forte, qui correspond à une lutte pour retrouver une densité dans le chaos. C'est une soif d'être aussi irrépressible que « l'enfer intérieur » duquel elle a surgi. Ainsi finalement, du fond de sa dislocation, l'homme réclame toujours un plus d'être : « Ah ! Remonter à la vie ! Jeter les yeux sur nos difformités. (...) Je suis caché et je ne le suis pas. C'est la cruauté qui se relève avec son damné. »⁶⁶⁵

Tout l'art poétique de Rimbaud va s'articuler autour de la notion de représentation comme possibilité de découverte perpétuelle par le renouvellement. Ainsi Rimbaud se met en marche sur la scène du monde. Il « prend de court l'opacité du réel (...) Tout s'annonce possible et la parole de poésie renaît avec ce possible, elle se confond avec lui »⁶⁶⁶. La poésie creuse au cœur du déchirement absolu subjectif pour faire surgir une représentation neuve. Les vers se libèrent. Le style rimbaldien est tissé dans une langue franche (interjections, ellipses...) qui portent la trace d'une lutte intérieure volontaire. Les titres de ses textes sont courts et vifs. Les figures employées opèrent en faveur de la rupture et de la dissonance (antiphrases, asyndètes, chiasmes...). Au final on trouve le recueil *Une saison en enfer* paru du vivant de Rimbaud et constituant une « rupture franche » avec la tradition, puis le recueil des *Illuminations*⁶⁶⁷ dont la date de composition est difficile à établir et qui forme cependant un ensemble de fragments « isolés mais parfaitement unifié et défini » comme autant de « choses vues »⁶⁶⁸.

A partir du nœud d'intensité, il va falloir opérer une trouée. Comme on s'est dégagé de la monotonie et du quotidien, il faut redoubler ce dégagement par rapport à un solipsisme étouffant. Après la rupture, il existe un retour à la réalité mais on voit bien que cette dernière n'est plus la même. Elle est déjà sur-réalité. Elle est une neuve représentation. Cette trouée, ce « trou » on le retrouve à maintes reprises dans l'entreprise rimbaldienne : Dès les poèmes du *Cahier de Douai*, Rimbaud écrit que « le trou chaud souffle la vie ». Les enfants des *Effarés* « chantent des choses, entre les trous (...) Repliés vers cette lumière / Du ciel rouvert, / Si fort qu'ils crèvent leur culotte ». On retrouve l'image dans *Ma Bohême*. L'enfant se re-plie pour un ciel r-ouvert. La culotte, le

664 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op. cit.*, *Une saison en enfer, Vierge folle*, p.147

665 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op. cit.*, *Illuminations, Nuit de l'enfer*, p.145

666 Yves Bonnefoy, Rimbaud *par lui-même*, Paris, 1961, p.33

667 Le recueil est remis à Verlaine en 1875.

668 Voir Jean-Louis Baudry, *Le texte de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1969

fondement, sexualité primitive ou authenticité du sujet est le lieu de départ vers une appropriation du monde par le sujet. Mais les trous ce sont aussi ceux qui ouvrent le cœur du *Dormeur du Val*. Il « dort dans le soleil », c'est une première réalité apparente ; de fait il est mort, c'est une seconde vérité rationnelle. Pourtant « il dort dans le soleil » est l'image qui s'impose dans une troisième lecture poétique en tant que choix esthétique. Elle signifie la confiance dans une Nature-mère pour laquelle le trou est un cercueil accueillant. La lucidité élève le contraste entre la jeunesse et la mort au-dessus d'une contradiction intolérable. Elle seule est re-présentation d'une appropriation du sujet par lui-même. Cette réalité prend un autre statut, est renouvelée par la symbolique d'un temps cyclique qui renvoie finalement à une tranquillité gagnée. Par cette image, on envisage une possible réunification avec le monde, on pense un sujet non pas mort mais sur-vivant : « Nature, berce-le chaudement : il a froid. » La re-présentation nous donne une clé d'ouverture vers la sur-réalité.

Au cœur de l'effroi et de l'angoisse de mort, la métaphore puise une ambiguïté d'images qui fait glisser le sens des choses vers une bivalence porteuse de nouveaux mécanismes défensifs. Pour Jean-Pierre Richard, *Le Bateau ivre* est un « faux symbole du délire ». Le sujet y développe un mouvement de conquête en exploitant toute image par ses vacillations. Il faut donner, par les mots, un moyen de traduire et d'encourager une vigueur en plein éveil. Le travail de la métamorphose engage le sujet, et par là-même, son monde. Le « moi-bateau » est « guidé mais descend (aussi bien) où [il veut] ». Il « court » et il « danse », ces actions terrestres ayant lieu sur l'eau relancent toute une légèreté du mouvement tout en imprimant la volonté du sujet sur l'élément eau. Mais il ne s'agit nullement d'assujettir la Nature car bientôt, « l'eau verte [pénètre] ma coque de sapin ». C'est une interaction par le biais du mouvement. Comme si l'agitation de l'eau prolongeait le geste du sujet. Le « moi-bateau » n'est ni subjectif ni abstrait. Il porte la trace de l'entre-deux du regard (« j'ai vu ») qui lui permet dans un même élan de sentir (« j'ai heurté ») et de connaître (« je sais »). Ce statut médiateur confère logiquement au monde une figure humaine. La rencontre se fait par l'aplanissement d'un intérieur et d'un extérieur. Il existe une onde commune où les êtres s'échangent dans leur fonction. Le « moi-bateau » se double d'une « Mer-Poème ». Le monde n'est plus alors une scène que l'homme subit mais une poétique qu'il doit anticiper. C'est la « non-sensibilité »⁶⁶⁹ qui est ici consolante écrit Kundera.

On comprend le rôle privilégié de l'ardeur, de l'intensité et de la vitesse. Le « moi-bateau » est « ivre » parce qu'il s'exalte : « j'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades / Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants ». Le poète s'adresse aux enfants par leur innocence originelle et leur vivacité curieuse. Lui-même est maintenant dégagé de toute contrainte car purifié par la Mer-Poème : « des taches de vin bleus et des vomissures / [elle m'a lavé] dispersant gouvernail et

669 M.Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p.102

grappin ». Cette mère quant à elle se gorge d'esprit et ne porte plus que des « noyés pensifs ». Toujours le voyage reste mis en avant. Celui de la mort suggère aussi les « rythmes » et les « courants » empruntés par le « je-bateau ». Le temps et l'espace se réduisent à ces deux mots. On assiste alors aux mariages élémentaires qui sont des métamorphoses neuves parce qu'uniquement poétiques : ce sont les « cieux de braise », les « écumes de fleurs », les « cieux ultramarins ». On sent la poussée de la flamme, la croissance de la fleur et le ciel qui se soulève encore par la force que lui confère la mer. Le « moi-bateau » s'est perdu quant à lui « sous les cheveux des anses ». Ce monde qu'il a tissé de longs fils humains l'emporte ailleurs « dans l'éther sans oiseau ». On ne peut s'empêcher d'évoquer Nietzsche qui tire le « surhomme » de « l'humain trop humain »

« Je est un autre [...] Cela m'est évident »⁶⁷⁰ écrit Rimbaud. Indépendamment de notre situation (hors ou au fond du monde), la conscience est toujours doublée d'altérité. Non seulement elle s'exprime par représentations mais elle n'est présente à elle-même que « représentée ». Le poète « se fait voyant », c'est-à-dire qu'il explore le monde et la conscience jusqu'à en tirer les représentations qui lui semblent les plus pures. Il est donc « voleur de feu » ; comme Prométhée il devance le divin pour apporter la connaissance aux hommes. Ce qui est visé par ce vol c'est moins la possession utilitaire de la Nature que la possibilité rendue à l'homme de désigner par lui-même une fonction des choses naturelles. On comprend que la langue poétique puisse être « de l'âme pour l'âme » et que, pourtant, « son avenir [soit] matérialiste ».

La poésie est une suspension, non pas antithèse de vie, mais rupture sur la ligne des continuités. Pour une poésie neuve, la rupture doit être intensifiée. Le saut doit se muer en nœud ; d'où la jouissance dans la douleur, l'acceptation des contradictions mais aussi la saisie d'un contraste plus fort encore par la métaphore ou le son. Rimbaud multiplie l'être (« million d'oiseaux d'or »⁶⁷¹...), il abuse de ses sensations (« j'ai trop pleuré ! »⁶⁷²...) par le délire et le rêve mais il s'aventure aussi vers un nouveau jeu avec les mots en accumulant les points de suspension, en introduisant des onomatopées (« le dernier couac »⁶⁷³...) et en insistant sur la puissance de suggestion de certains sons par les allitérations ou assonances. On citera en particulier : « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas) »⁶⁷⁴. Ici le « s », consonne sifflante, suggère une certaine prégnance de la matière. Nous sommes dans la sensation (sang, soie) et dans l'« existence ». Le mouvement est horizontal mais, paradoxalement l'insistance sur le « s » met en valeur les mots adjacents « mer » et « arctiques », ici la roulante « r » ouvre sur un infini possible. L'ordre concret duquel on part n'est qu'une base pour la rupture.

670 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, Lettre à Paul Demeny, 15 Mai 1871, p.231

671 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Poésies de 1870-1871, Le Bateau ivre*, p.92

672 *Ibid.*

673 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Une saison en enfer, Jadis, si je me souviens bien...*, p.141

674 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Illuminations, Barbare*, p.176

Sur la ligne horizontale, ce sont les nœuds qui sont mis en valeur. Le « r » est un renouvellement possible si bien qu'on aboutit à la vérité d'une surréalité : les fleurs arctiques n'existent pas dans les faits ; elles ne sont présentes que par le Verbe poétique. Enfin le « v » de pavillon et viande place le lecteur en état de réception. Le « v » est aussi une consonne fricative comme le « s », nous sommes encore dans la réalité. Or, cette réalité apparaît douce : le pavillon est un « abri léger » ou encore un « drapeau » si bien qu'il fait signe pour l'homme ; la « viande » est une chair mais cuite, travaillée pour être consommée par l'homme si bien que nous sommes d'abord dans un univers connu et protégé. Le « s » est donc une première rupture, une percée, une « trouée » dans le monde traditionnel. C'est lui, ce centre, cet intermédiaire qui nous semble articuler effectivement les tensions de la conscience à son pouvoir créateur.

L'intermédiaire et le nœud renvoient à une primauté de la notion de représentation. Dans *Les Illuminations* les poèmes se présentent comme autant de *Scènes*. L'« encre (...) pleut » c'est alors que le poète « se jette sur le lit » et, ayant « baissé les feux du lustre », « voit »⁶⁷⁵. L'écriture précède la vision⁶⁷⁶, il faut profiter de ses conditions d'apparition si le poète veut voir, c'est-à-dire, créer la réalité. L'écriture devient la représentation essentielle et le dédoublement, la distanciation est première. Rimbaud renverse la logique sensitive parce que la création n'est opérante qu'au creux du Verbe. L'écriture seule permet « l'enfance retrouvée à volonté »⁶⁷⁷, c'est-à-dire « un éveil qui ne s'interrompt pas »⁶⁷⁸. Suspension de l'espace et du temps, la poésie double le moi, de pensant il devient pensé. Je suis « autre », « bête, nègre », « intact », « lépreux », « maudit » mais « je puis être sauvé ». Tout au long de *Mauvais sang*⁶⁷⁹, Rimbaud s'interroge : « me connais-je ? ». Il passe par « les rages, les débauches, la folie » mêlant les découvertes de Baudelaire à celles de Nerval, mais il les rejette finalement dans « l'ennui ».

Les abus de sensations et de sentiments ne sont qu'un moyen, pas une fin. « Apprécions sans vertige l'étendue de mon innocence ». Sur la ligne horizontale du monde sensitif et matériel, se dessine le nœud ou « le point zéro » comme l'a appelé Yasuaki Kawanabe, l'éveil qui condamne toute possibilité d'ennui. Ainsi « le contraste de l'aller et du rester, de l'ouverture et de la clôture, du possédé et du possédant, bref de l'hyperbole et de l'intimité, n'amène pas la bipolarisation thématique du monde poétique. Le poème offre, au contraire, le milieu où ils s'unifient l'un à l'autre »⁶⁸⁰. Rimbaud renverse les possibilités d'une dialectique terre-ciel. Il veut trouver une

675 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Illuminations, Scènes*, p.179

676 Voir *L'Art de Rimbaud* de Michel Murat, José Corti, 2002 : « Le travail se fait directement dans la langue, dans la médiation du vers ».

677 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Illuminations, Génie*, p.182

678 G. Poulet, *La Poésie éclatée*, PUF, 1987, p.87

679 A. Rimbaud, œuvres complètes, *op.cit.*, *Une saison en enfer*, p.141

680 F. Tosho, *Une cosmogonie poétique*, Tokyo, 1982, p.93

ouverture ou une énergie immanente qui ferait le corps machine et l'âme mouvement.

Dans *Adieu* qui clôt *Une saison en enfer* Rimbaud semble se renvoyer à eux-mêmes le ciel et la terre. En référant à la Bible et à Dante, il déplace pourtant le sens du voyage. Ce qu'il fallait atteindre n'était ni ciel ni enfer mais « des pouvoirs surnaturels ». Le but n'est pas de se sauver mais d'inventer, et l'immortalité n'est qu'un éveil en suspension dans des mots. Il faut « frapper de honte ces couples menteurs » et « enterrer [son] imagination et [ses] souvenirs » pour « être absolument moderne ». Pas de dialectique, pas de subjectivité approfondissantes ; il faut se jeter « en avant », avenir ou enfance, « le monde est à réinventer »... Alors seulement l'homme peut se dire digne et complet : « il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps ». Rimbaud a lui-même souligné ces mots qui closent son recueil et ouvrent sur la possibilité de vers encore plus libres.

Dans les avatars du sujet, nous avons rencontré l'autre. Nous avons vu que Rimbaud privilégiait l'ardeur du feu et l'illimitation de l'eau aux fixations du ciel⁶⁸¹ et de la terre. Sa quête correspond à celle de l' « inouï ». Il faut dé-couvrir, poursuivre le voyage « à tout prix ». C'est ce qu'il exprime dans *Dévotion*⁶⁸². Sous l'ironie apparente et évidente, il faut pourtant voir que le poète rend hommage à ses « sœurs » de misère et à sa mère (« madame ») pour l'éducation incomplète qu'elles lui ont donné. Il rend hommage « à l'esprit des pauvres » et « au très haut clergé » qui l'accompagne, c'est-à-dire à une conscience pure, on pourrait dire « charnelle » du manque humain. Il rend hommage parce que le culte est le propre de l'homme quelles que soient ses manifestations historiques ou géographiques.

Cet hommage s'ouvre d'ailleurs sur une prière à « Circeto ». Circé, magicienne des métamorphoses, préside bien sûr à la fête rimbaldienne. « Grasse comme le poisson » elle est la possibilité d'un abri, ventre-baleine, dans une mer infinie. Elle est le foyer au cœur du mouvement, l'Accueil de l'homme, la chrysalide dont Bachelard a tant parlé⁶⁸³. « Son cœur (est) ambre et spunk », il reflète à la fois la pierre précieuse et le sperme. Semence, germe précieux, presque luxueux de vie. Et pourtant nul paradoxe ici. Même le « vice (est) sérieux ».

Le poète, grâce à Circé, voyage. Il part « à tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques ». On aurait envie de dire « surtout » dans des voyages métaphysiques mais ce serait oublier la valeur mensongère de toute transcendance pour Rimbaud. S'il faut en passer par la métaphysique, le poète l'accepte mais ce ne sera pas une fin en soi. Toujours est-il , qu' « ermitage ou mission », le voyage en Circé est une réduction de l'espace et du temps : « adolescent », « vieillard » ce sont les instants d'intensité qui sont convoqués ; ces moments où la

681 Si l'air est bien présent chez Rimbaud, c'est surtout sous la forme du vent.

682 Fin des *Illuminations*

683 Voir en particulier G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., Ch.4

mort porte en elle une renaissance, en tout cas un nouvel état de l'être.

Le chaos polaire (Circé « des hautes glaces ») celui qu'on trouve aux confins de l'être (vices assumés et purification) s'ouvre sur un mystère : « mais plus alors ». Le sens du dernier mot est-il intensif ou négatif ? Peut-être les deux. Forcément, on perd quelque chose de soi, on se déleste des conditions relatives qui nous attachent à la vie... Pour autant est-ce une mort totale ? La mort à la réalité concrète semble s'ouvrir aussi sur la recréation d'une réalité plus intense, une surréalité. Le poème en travail ou le sentiment vécu, il faut choisir.

Dans l'écriture de Lautréamont, on trouve un fondement fantasmatique poussé à l'extrême. Procédé qu'on reconnaîtra aussi chez Sade dans l'œuvre duquel les projections du corps sont omniprésentes.. Ce penseur s'éloigne définitivement du mouvement romantique étendu jusqu'à Baudelaire, non pas pas tant pour le récuser que « pour qu'il agisse avec plus d'efficacité »⁶⁸⁴. Lautréamont réhabilite la place de l'homme dans ce qu'elle a d'universel et plus de particulier. Il rejette la sentimentalité pour affirmer la valeur et l'efficacité de la raison : « J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre. Il marque mon objet par le désordre calligraphique⁶⁸⁵. Toute confiance est accordée au sujet pensant, à condition de le respecter jusqu'au bout, c'est-à-dire dans ses moindres contradictions.

A partir de là, Lautréamont peut organiser son écriture comme un jeu où l'objet (l'extériorité) est appréhendé dans toutes ses extrémités de manière à affirmer la puissance de l'homme qui en reste le seul maître. « Chaque étape métaphorique sera motivée, chaque mot, s'il n'est pas pourvu d'une évidence suffisante, devra justifier de son apparition et de ses fonctions, de ses titres logiques à l'emploi qu'il postule »⁶⁸⁶. En fait, tout est choisi dans le sens de vanter le génie humain. La mise à distance avec l'extériorité est rendue telle que l'homme peut la déformer à loisir, elle sera toujours vraie. Vraie puisqu'elle exprime la majesté de la raison. « La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone. C'est un fleuve majestueux et fertile »⁶⁸⁷écrit encore Lautréamont. Ce n'est pas l'événement extrême qu'il faut comparer à la raison mais l'élément lui-même dans son efficacité de vie. La tempête n'est pas le vent, le vent n'est lui-même pas encore l'air tandis que le fleuve est le courant, le chemin idéal pour exprimer la dynamique et la pureté de l'eau. Le fleuve est originel et primordial tandis que la tempête n'est que contingence. Lautréamont cherche à retrouver le mouvement propre à l'esprit humain sans que ce dernier ne puisse être « entraîné hors de ses gonds

684 M. Pierssens, *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, PU du Septentrion, 1984, p.182

685 Lautréamont, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, *Poésies II*, p.299

686 M.Pierssens, *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, *op. cit.*, p.115

687 Lautréamont, *œuvres complètes*, *op.cit.*, *Poésies I*, p.281

et surpris dans le piège de ténèbres construit avec un art grossier par l'égoïsme et l'amour-propre »⁶⁸⁸.

Notre auteur prend donc parti en faveur de la volonté « contre une humanité pleurarde ». Il se réfère volontiers à Pascal ou à Vauvenargues et rejette Sénancour, Chateaubriand tout comme Rousseau. Cependant chez lui, l'homme n'est plus un « roseau pensant ». Il renverse cet équilibre là et élève le sujet au statut de « chêne », c'est l'univers qui ne sait rien et qui est « tout au plus un roseau pensant »⁶⁸⁹. La nature serait un moindre degré de pensée, tandis que la conscience humaine serait l'expression maximale de la pensée. « Claire comme le cristal »⁶⁹⁰, la pensée fait la grandeur incomparable de l'homme. Il s'agit donc de la travailler pour « détruire l'abus des sentiments »⁶⁹¹, en ce sens le poète s'institue « garde-malade » de son lecteur et « console l'humanité »⁶⁹². On pourrait dire qu'il le guide vers une tension d'esprit pure et éloignée de tout poids passionnel.

Dans ses *Poésies*, Lautréamont ne cesse de mettre en avant le « regard », le « geste », le « contenir à distance » qui font de la représentation la fonction essentielle de la pensée. La représentation est là pour élever l'homme dans sa différence au monde. En ce sens, *Les Chants de Maldoror* sont une tentative d' « allure résolument exceptionnelle pour aller jusqu'au bout d'une entreprise »⁶⁹³ : celle de la valorisation du sens de l'humain. Il s'agit toujours de capter un plus d'être par le langage.

Maldoror est l'exact opposé de Dieu entendu comme « le Grand Objet Extérieur »⁶⁹⁴. Lautréamont n'accepte pas de voir l'homme noyé ou étouffé par ce « surdosage extérieur ». Il lui oppose donc un homme qui vit de ses excès, de ses pouvoirs ironiques sur le réel et de ses métamorphoses apparaissant comme monstrueuses parce qu'elles ont la puissance d'anticiper sur les lois de causalité naturelles.

Maldoror n'a pas un visage mais mille. Si Rimbaud était parvenu à trouver un état primitif et brut du sujet pensant, Lautréamont force le trait et anéantit l'objet en tant que tel. « Ma réalité dépend de sa destruction »⁶⁹⁵. La métamorphose devient une exigence subjective, elle traduit l'élasticité du héros, elle rend le mouvement de la pensée qui est entendue comme dynamique fondamentale.

La pensée est une énergie pure. Ainsi Lautréamont écrit : « Chaque fois que j'ai lu

688 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Poésies I*, p.283

689 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Poésies II*, p.300

690 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Poésies II*, p.302

691 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Poésies II*, p.305

692 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Poésies I*, p.281

693 M. Pierssens, *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, *op. cit.*, p.119

694 L. Janover, *Lautréamont et les champs magnétiques*, Paris, Sulliver, 2002, p.88 - *Les Chants de Maldoror*, p.201

695 *Ibid.*

Shakespeare, il m'a semblé que je déchiquète la cervelle d'un jaguar »⁶⁹⁶. Le monde humain a la densité et l'efficacité du monde animal grâce à L'art. « Je déchiquète », l'écrivain n'aura pas d'autre action à mener dans *Les Chants de Maldoror*. Il va travailler dans la jouissance du dédoublement en créant une « fiction de fiction »⁶⁹⁷. Souvent, il introduira un narrateur reprenant en charge un regard critique sur l'histoire. Il va multiplier les refrains, les répétitions comme autant de seuils à savourer. Les discours vont entailler les histoires de façon à « détruire les conventions de la fiction »⁶⁹⁸ et à déjouer les pièges du langage même⁶⁹⁹.

Peu à peu, Lautréamont soulève les couches de son âme propre pour y trouver, par la voie d'« une logique rigoureuse et une tension d'esprit »⁷⁰⁰, la quintessence de la pensée. La violence n'est que le chemin propre à la conscience qui passe sans les subir par les voies inconscientes passionnelles du « ça » et du « surmoi ». La présence critique du « je » se manifeste régulièrement pour empêcher le sujet de succomber à travers l'outrance subjective. Le souci critique est premier et on ne doit jamais quitter la dimension du jeu littéraire : l'ironie est là pour dompter l'émotion, les excès sont aussi des traits d'humour swiftien qui garantissent la distanciation nécessaire à une maîtrise du projet.

Dans la lignée de Bachelard, nous voyons dans *Les Chants de Maldoror* l'expression d'une « action », et plus profondément d'une « énergie » qui permet à l'homme de rivaliser avec Dieu. « Rien n'est passif, rien n'est reçu »⁷⁰¹ selon Bachelard chez Lautréamont, ce qui permet le déploiement de métaphores animales où les impulsions agressives font écho à l'acte de volonté pure. Bachelard recense en particulier 185 noms d'animaux et 400 actes animalisés. Cette richesse marque bien l'insistance de Lautréamont à mettre ses mots en mouvements. Il n'y a pas de repos dans cette conquête de l'humanité par l'homme.

De même, les « métaphores (ne s'expriment jamais) sans réaliser des métamorphoses »⁷⁰². L'être bouge et les comparaisons raccourcies par la pensée en métaphores sont des fulgurances qui permettent des changements d'état ou d'apparence, comme les métamorphoses. La pensée rêve, elle ouvre sur l'infini des possibles d'où, l'abondance des grands nombres chez Lautréamont et des termes tels que « infini », « insatiable », « multiplier »... Autant de termes qui redessinent les contours d'une surabondance. Tout est abusif jusqu'à la montagne qui n'est faite que pour être gravie

696 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Poésies II*, p.299

697 M. Pierssens, *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, *op. cit.*, p.164

698 M. Pierssens, *Lautréamont, Ethique à Maldoror*, *op. cit.*, p.182

699 A ce propos, voir *Le scripteur et ses signifiants en six chants ou le miroir brisé de Maldoror*, L.Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.* Nathan, PURouen, 2002

700 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.17

701 G. Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José, Corti, 1940, p.9

702 G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p.16

et du haut de laquelle le narrateur lance une pierre qui « rebondit jusqu'à la hauteur de six églises »⁷⁰³. La métamorphose rend compte d'une variabilité interne de l'être. Si Zarathoustra annonçait le surhomme avec son aigle et son lion, Maldoror se change lui-même en aigle pour combattre le dragon. Ce qui prime c'est l'élan : le vol de l'oiseau, les vrilles du serpent rendent compte d'un état tensionnel de la pensée. « L'aigle fait des sauts énormes », il est « plus rouge qu'une mare de sang » quand il soulève le cœur du dragon de son « bec palpitant »⁷⁰⁴. Ce qui est solide prend vie et Maldoror ne change d'apparence que pour aller vers un plus-d'être dont il possède déjà le potentiel. La métamorphose est une expression de l'essor de pensée.

De même que « les branches penchent » et que « les fleurs dansent »⁷⁰⁵, la pensée fait la vivacité du mouvement propre à l'homme et met son être en valeur. Dans la tête « le sang bouillonne »⁷⁰⁶ et, quand l'émotion est à son comble, le narrateur s'écrie : « pas une fibre de mon corps ne restait immobile ; et je tremblais comme tremble la lave intérieure d'un volcan »⁷⁰⁷. Ici le narrateur contemple le Créateur dévorant une cervelle. Ce dernier, tout puissant, peut jouir de sa création parce qu'il s'en revendique l'auteur. Ce Créateur est un double du poète. De plus, il appelle la réaction violente du narrateur, il provoque sa conscience pour la mettre en mouvement et pour qu'elle s'exprime avec son ardeur la plus profonde. Le narrateur pousse ainsi un cri, « un cri si déchirant... que je l'entendis ! ». Ici est l'expression de la prise de conscience. « Les entraves de mon oreille se délièrent d'une manière brusque, le tympan craqua sous le choc de cette masse d'air sonore repoussée loin de moi avec énergie »⁷⁰⁸. Dans le cri, la douleur exprimée « traduit des sentiments étouffés ». La pensée sort enfin des entraves subjectives pour se regarder en face et profondément : l'image est pure, sans masque, bien plus descriptive que sentimentale, c'est celle de la représentation.

Dans le combat de l'aigle Maldoror contre le dragon Espérance, le narrateur « éprouvait de grandes émotions à ce spectacle où une partie de son être (était) engagée ». On retrouve à maintes reprises les mots « spectacles », « regards », « opéra ». L'homme est bien celui qui, dans « la houle de l'émotion » a le pouvoir de voir, donc de se distancier. D'où, la présence critique du narrateur qui, de plus en plus présente, s'approprie le discours. D'où l'admiration de Lautréamont pour les analyses racinienne et cornélienne des passions.

Pour être fidèle au mouvement de la pensée, à sa plongée dans la lucidité, il faut précipiter la course. Bientôt, les possibilités offertes par la métamorphose se doublent par celle de la vitesse.

703 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.25

704 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, 136

705 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.80

706 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.75

707 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.83

708 *Ibid.*

Pour répondre à l'abus de matière, Lautréamont présente l'accélération qui précipite tout essor de pensée vers son but : éprouver sa puissance. L'acuité, l'intelligence sont des vivacités. La fuite devient liberté. L'homme « face à lui-même », monte « sur un promontoire déchiqueté et battu par le sourcil de l'écume ; et, comme une flèche, se précipite dans les vagues. Voici le miracle : le cadavre reparaissait ». Ici s'opère la rupture avec l'ordre de la nature de façon, non plus seulement spectaculaire, mais aussi narcissique. Méthodiquement, la conscience accomplit sa conversion. Après la rupture avec toute tentative de normatisation, « l'homme se dégage du moule que son corps a creusé dans le sable, exprime l'eau de ses cheveux, et, reprend, le front muet et penché, le chemin de la vie »⁷⁰⁹. Le travail créatif prend corps qui forge une illusion d'éternité pour la pensée. Ici le narrateur se présente pour aider l'homme et l'auteur transforme Maldoror en poulpe.

La subjectivité particulière devient une simple « dépouille », la « rage » a « augmenté dans d'irréparables proportions »⁷¹⁰. Comme l'écrit Bachelard, Lautréamont a gagné « une liberté de plus »⁷¹¹, celle du volume en déplaçant l'action dramatique dans l'eau. Il ne joue plus seulement en surface mais nous permet d'habiter la troisième dimension. De plus, le poulpe ne symbolise pas seulement la conquête du monde dans toute son épaisseur et jusque dans ses mesures cachées ou interdites, mais il correspond également, grâce à ses tentacules « au double appel de la chair et du sang »⁷¹². L'attaque dynamique se fait alors tout en souplesse. Il s'agit de capter par vampirisme, La volonté sait désormais « plier pour vaincre, pour envelopper, pour posséder »⁷¹³. L'intelligence est devenue ruse et l'écriture corps.

« Au milieu des mystères, l'existence [humaine] étouffait comme un poisson au fond d'une barque »⁷¹⁴, or l'homme sait désormais. : Maldoror s'est fait amphibie, non plus qu'il « nage entre deux eaux »⁷¹⁵ comme au début des Chants, mais parce qu'il s'est approprié les armes de la victoire. De poulpe, il est devenu « cygne noir »⁷¹⁶. On le voit désormais, entre tous. Il est le seul savant. De là, une possibilité réelle de l'opposer exactement à Dieu. « J'ai vu le Créateur, aiguillonnant sa cruauté inutile, embraser des incendies (...) Ce n'est pas moi qui commence l'attaque ; c'est lui qui me force à à le faire tourner, ainsi qu'une toupie »⁷¹⁷. L'apparition de Maldoror était nécessaire car il montre un homme capable de rivaliser avec Dieu dans l'ordre de la cruauté. Le poète est quant à lui capable de rivaliser avec Dieu dans l'ordre de la création.

709 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.116

710 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.198

711 G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p.52

712 G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p.33

713 G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p.44

714 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.63

715 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.81

716 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.257

717 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.64

La conscience va se retourner sur elle-même. « La créature créaturée va, par la violence, devenir créaturante »⁷¹⁸. Maldoror a pris la défense de l'homme et lui a donné une « leçon de vie nerveuse »⁷¹⁹. Il a opéré, après la rupture avec un ordre de causalité conventionnelle, une conversion du regard de la conscience vers ses propres monstres. Ce nouveau regard reste dominateur : l'ivresse des sens, les tensions inconscientes et les métamorphoses ne sont que des outils pour la conscience astucieuse. L'homme est un Prométhée malin et inventif. La fulgurance de ses prises de conscience lui permet désormais l'accès à une maîtrise technique de la Nature : il anticipe. Et puis, cette technique prend des dimensions industrielles et fantastiques. Les affects et les pulsions sont manipulés sur les marges du cadre conscient. La création prime et les « métaphores de métaphores »⁷²⁰ deviennent « des valeurs intellectuelles »⁷²¹.

L'efficace de la représentation commence à tisser son réseau. On retrouve cette nouvelle image dans la comparaison avec les cheveux. Lautréamont les utilise dans *Les Chants* pour vanter leur puissance expressive : ils sont symboles de ce « sauvage civilisé » qu'il faut, non pas retrouver, mais gagner. Bachelard cite aussi cette phrase d'Isidore Ducasse : « Ne me rappelais-je pas que, moi aussi, j'avais été scalpé pendant cinq ans », allusion aux années d'étude dans « les prisons universitaires pyrénéennes »⁷²². Le réseau c'est aussi la « toile d'araignée »⁷²³, « les replis indécis d'une aurore boréale sur le plan vaporeux de mon intelligence »⁷²⁴ qui montrent que ce travail de la création, la re-présentation, est laborieux et douloureux. Les « draperies » grandioses de ce « nouvel opéra » n'ont plus rien de « symétriques », elles sont une neuve et profonde vision du monde sur laquelle l'homme seul mesure sa quête, elles offrent des possibilités de création infinie pour l'intelligence mais au milieu du réseau, reste des trous, des suspensions comme celles du cadavre de Mervyn qui flotte au bout d'une corde dans le quartier latin. Il rappelle que, si « sa force d'impulsion (est supposée) infinie », l'homme n'en est pas moins un « condamné à mort »⁷²⁵.

D'où cette ambiguïté fondamentale entre le sensible pur - symbolisé par l'océan auquel Lautréamont rend hommage au début des *Chants* - et la pensée pure -symbolisée par la géométrie à laquelle l'écrivain se réfère plusieurs fois, l'homme est à la croisée des chemins⁷²⁶. L'océan et la géométrie présentent une cohérence interne parfaite, l'homme doit faire un effort considérable pour

718 G. Bachelard, *Lautréamont, op. cit.*, p.72

719 G. Bachelard, *Lautréamont, op. cit.*, p.105

720 G. Bachelard, *Lautréamont, op. cit.*, p.155

721 G. Bachelard, *Lautréamont, op. cit.*, p.156

722 G. Bachelard, *Lautréamont, op. cit.*, p.67 La symbolique des cheveux est révélatrice. Ils prolongent le corps et s'en différencient tout à la fois. Entre la bestialité et la grâce, ils signent la possibilité d'une reconquête narcissique par le processus créatif.

723 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.140

724 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.122

725 Lautréamont, œuvres complètes, *op. cit.*, *Les chants de Maldoror*, p.266

726 On trouve déjà la conception hégélienne de l'Art qui occupe le milieu entre le sensible et la pensée

« accomplir sa destinée sur cette terre ». La pensée doit ainsi dominer les sens, non pas pour les étouffer, mais au contraire pour gonfler avec eux comme une enveloppe autour de leur force énergétique. On pressent déjà Mallarmé pour qui « seule la pensée abstraite est l'être »⁷²⁷ et puis Valéry qui a aussi cherché à vider la poésie du domaine sensible. Plus tard ce sera Alfred Jarry qui rendra hommage à Lautréamont dans *Haldernablou* (in *Les minutes du sable mémorial*) hommage à l'univers « pataphysique ». Il s'agit de jouer à la frontière.

En ce sens les éléments sont pris comme des substances mouvantes qui inspirent une véritable gestuelle de la pensée. On trouve une prédominance évidente de l'eau et du feu comme chez Rimbaud. Ici, la flamme monte rapidement, elle est jusque dans la lampe et la fait « vaciller ». Il n'y a pas de rêverie immobile, tout est travail ardent et agité. Ainsi le « feu vivace » est « au fond de la mer ». Le feu est une tension interne faite essence de vie. L'eau n'est une masse énorme (océan, mer) que pour valoriser sa capacité, par l'ondulation (vagues) à déborder en courants (flots, fleuves) précipités.

Ainsi l'eau et la flamme sont surtout des fluides. Elles se propagent comme une « onde » sur la « chevelure » ou le « lac », il s'agit de faire apparaître les sillons comme autant de couches précipitées vers l'expression du « grand courant ». Les « chocs » ou « fulgurations » sont mis en valeur, la « lanterne » est toujours « drapeau » c'est-à-dire appel, mise en mouvement. Il s'agit de « devenir errant » pour ne négliger aucun des « replis de soie » de la pensée. Les « rayons » font « le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal »⁷²⁸.

« Quelque chose se retourne en moi » et c'est tout l'espace qui « s'ensanglante ». Le monde prend corps sous la vivacité, « cette énergie hermaphrodite », que porte la représentation. L'unique destin du poète est alors d'essayer d'exprimer cette sur-puissance humaine : « Hélas ! Je voudrais dérouler mes raisonnements et mes comparaisons lentement et avec beaucoup de magnificence (...) pour que chacun comprenne davantage, sinon mon épouvante, du moins ma stupéfaction, quand (...) je vis nager (...) un être humain aux muscles⁷²⁹ vigoureux et que des bancs de poissons (...) suivaient avec les marques très ostensibles de la plus grande admiration »⁷³⁰. Ici, la musculature fait office de Surmoi. La jouissance est dans la perversion du concret en abstrait.

On reconnaîtra aussi dans l'œuvre de Sade une valence singulière des projections du corps dans l'écriture. Les descriptions de paysages résonnent en particulier avec nos sensations viscérales. Dans *L'Histoire de Juliette*, on lit : « un escalier tortueux se présente ; la pierre se referme, et c'est

727 L. Janover, *Lautréamont et les champs magnétiques*, *op. cit.*, p.55

728 Lautréamont, *œuvres complètes*, *op. cit.*, p.226

729 G. Bachelard évoque plusieurs fois « l'imagination musculaire » de Lautréamont.

730 Lautréamont, *œuvres complètes*, *op. cit.* p.179

par les entrailles de la terre que nous arrivons (toujours dans les ténèbres) au centre des caves de cette maison (...) Nous voilà enfin dans une salle basse, toute tapissée de squelettes ; les sièges de ce local n'étaient formés que d'os de morts, et c'était dans les voûtes de cette salle qu'étaient situés les cachots où gémissaient les victimes de ce monstre ». Janine Chasseguet-Smirgel⁷³¹ compare ce passage au trajet à travers le tube digestif. L'espace fictionnel est réduit aux lois des fonctions intestinales. Le corps-machine permet d'installer le plaisir dans la transgression, autrement dit les mots deviennent des zones érogènes.

Chez Sade c'est l'univers anal qui prédomine si bien que « l'équation de Freud : pénis=enfant=fécès est prise au pied de la lettre »⁷³². Les différences entre les sexes et entre les générations semblent abolies. Cette impuissance primaire laisse découvrir une blessure narcissique béante que le libertin va exploiter dans le jeu fictionnel pour se décharger du fardeau de la réalité. L'analité est employée comme une abstraction, ainsi elle masque le fantasme tout autant qu'elle le dévoile.

Ici la vie rattrape l'œuvre et la folie le créateur. Il est avéré que Sade a manifesté des signes de délire d'interprétation lors de son premier séjour à la Bastille. Écrire était sûrement son dernier rempart contre la psychose. Sa vie en prison était cela dit « plus masochiste que sadique »⁷³³ et sa création mettait en scène des regards dédoublés (voyeurisme-exhibitionnisme) ainsi qu'une érotisation de toutes les séquences présentées comme autant de tableaux. Dans une telle réduction des êtres à l'intérieur du regard les dimensions sont vraiment floutées. L'acteur est spectateur et l'auteur personnage si bien que ses propres sensations s'estompent. Ne reste que ce potentiel affectif explosif qui n'a pas trouvé son emploi dans la vie et qui griffe le papier.

Masoch dans le cycle *Le legs de Caïn* prétendait rendre compte de cette dette du crime et de la souffrance qui s'hérite en l'humanité de génération en génération. Gilles Deleuze soutient la thèse selon laquelle Masoch présente trois types de femmes pour hisser son art à une esthétique du « suprasensible ». Le premier type de femme serait la Grecque païenne qui prône l'indépendance et la brièveté des relations amoureuses, la « femme-hermaphrodite ». A l'autre extrémité, on trouverait la « femme-sadique » qui aime à faire souffrir, mais en cette tâche, elle est toujours poussée par un homme, comme si la Grecque primitive s'était pervertie en une pulsion virile. La femme est alors associée à l'acier et à la glace mais, de même que Wanda a toujours froid dans *La Vénus à la fourrure*, ce type de femme est faussé selon Masoch. Le troisième type féminin se trouverait dans l'ambivalence de la Nature. Ainsi dans *La Mère de Dieu*, le « beau visage (de Mardonna) était

731 J. Chasseguet-Smirgel, «Le Corps chez Sade», in *Corps création, entre lettres et psychanalyse*, Lyon, PUL, 1980, p.170

732 J. Chasseguet-Smirgel, «Le Corps chez Sade», in *Corps création, entre lettres et psychanalyse, op.cit.*, p.177

733 *Ibid.*, p.179

enflammé de colère, mais son grand œil bleu luisait doucement ». Il existe donc une sentimentalité suprasensible caractérisée par une froideur sévère, un ordre rigoureux mais mêlé d'un feu triomphant.

La glace devient le symbole de cette transmutation vers le suprasensuel. Ici, la sexualité est refoulée dans une latence médiatrice. La femme est une Terre-mère. Elle déploie les relations sur le théâtre cruel de l'Idéal. « Dans l'identité de la steppe, de la mer et de la mère, il s'agit toujours de faire sentir que la steppe est à la fois ce qui ensevelit le monde grec de la sensualité et ce qui repousse le monde moderne du sadisme comme une puissance de refroidissement qui transforme le désir et transmue la cruauté »⁷³⁴. Le langage des éléments permet seul d'abstraire cette idée de la mère orale dispensatrice de vie comme de mort.

« Fantasmagorie magnifiante de la mère et dénégation annulante du père »⁷³⁵, on se trouverait ainsi dans un univers du lien unique entre la chair et la glace, le sentiment et la cruauté. Matérialisme, scènes figées ou comme photographiées dans un dédoublement esthétique comme Wanda à l'ombre de *La Vénus* du Titien⁷³⁶... l'esthétique de Masoch tend vers un idéal de l'attente ou du suspens. « Le masochiste a besoin de croire qu'il rêve même quand il ne rêve pas »⁷³⁷. Ici, c'est la forme qui est valorisée et non les projections du corps comme chez Sade. La fantaisie, l'attente, l'exhibition de la souffrance, la punition pour résoudre l'angoisse sont des mises en scène indispensables au « contrat masochique ». L'image sublimée de la mère orale permettrait d'identifier la sexualité à un inceste qui serait comme une seconde naissance.

Deleuze renvoie alors au paradoxe de la conscience morale tel qu'il est dégagé par Freud : « loin qu'on se sente d'autant plus juste qu'on se soumet à la loi, celle-ci se comporte avec d'autant plus de sévérité et manifeste une méfiance d'autant plus grande que le sujet est plus vertueux »⁷³⁸. Plus le renoncement est fort, plus la conscience morale s'exerce avec rigueur. De même, Lacan reprendra cette définition de la loi comme désir refoulé. Ainsi le masochiste doit subir la punition avant d'éprouver le plaisir. La culpabilité fait partie du triomphe.

Sèverin sent Wanda comme la musique ou la poésie agissent sur lui. « Ton image doit survivre » lui dit-il, bienveillante ou cruelle. Dès lors, la femme assumera la maîtrise du fantasme. Les pulsions seront toutes agissantes mais recombinaées dans le sens d'une « déssexualisation », d'un côté par le processus d'idéalisation (« force d'imagination dans le moi »), de l'autre par le processus

734 G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p.54

735 G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, op. cit., p.69

736 S. Masoch., *La Vénus à la fourrure*, Paris, Rivages, 2009, p.256 (« Le peintre a mis dans son tableau tout son tourment, toute son adoration et sa malédiction »)

737 S. Masoch., *La Vénus à la fourrure*, op. cit., p.73

738 S. Masoch., *La Vénus à la fourrure*, op. cit., p.85

d'identification (« puissance de pensée dans le surmoi »⁷³⁹). La resexualisation qui s'en suivra sera une libération par rapport au surmoi. L'intensité érotique est d'autant plus forte qu'elle s'ancre dans le pli de l'image de la mort⁷⁴⁰. Glace, eau qui marie la brûlure à la dureté de la pierre, Masoch se contient dans l'ambivalence, donne un plaisir d'autant plus fort à l'existence qu'il est conçu dans un rapport dialectique à la cruauté.

Sèverin rêve devant la statue de Vénus, il enfonce son rêve dans une soumission physique à la réalité qui hisse le fantasme jusqu'à une volupté esthétique tissée par la culpabilité. C'est une errance faite de regards, triangulations, humiliations et décharges libidinales fugitives. « Brouillard rose suprasensuel », c'est sur cette ultime métaphore que s'achève *La Vénus à la fourrure*. Il s'agit d'évoquer l'air baigné d'eau qui mêle le flou à un ordre idéal. Le froid détache la chair à vif vers une couleur de l'atténuation qui fait de la perversion un cadre artistique.

Anzieu dépeint la création littéraire comme « un surinvestissement et une régression narcissiques poussés au point où (la) propre intégrité narcissique (de l'écrivain) s'en trouve menacée »⁷⁴¹. Aux limites de telles représentations, on peut se demander de quelle façon se restructure la nouvelle réalité ainsi mise en œuvre.

7) *L'œuvre comme trans-figuration*

Nous partons de la *Comédie humaine* en tant qu'ambition de décrire la vie dans sa totalité. La création doit correspondre ici à une re-création orchestrée à partir d'un chaos premier et dont les partitions sont différentes en fonction de chaque personnage-instrument. Chez Balzac tout part d'une tension quasiment insupportable entre le corps et l'esprit. « Sentir est rival de comprendre comme agir est l'antagoniste de penser ». Au départ tout est flou pour l'homme comme si nous ne pouvions nous représenter clairement ce à quoi nous participions. La pensée est alliée au repos tandis que la sensation exulte dans l'action et l'effervescence. Deux modes d'être au monde co-existent sans pouvoir se réunir l'un à l'autre et pourtant, ils semblent bien tendus vers le même phénomène : un « mouvement vertical », un élan que Balzac qualifie encore de « soif » ou de « désir ». Il écrit : « L'homme seul peut connaître la ligne droite ; lui seul a le sentiment de la verticalité »⁷⁴².

Dès lors, Balzac creuse la problématique de ce que Bachelard a appelé « une image

739 S. Masoch., *La Vénus à la fourrure*, op. cit., p.117

740 « ...les mauvais traitements d'une femme et même la mort sont une volupté bienheureuse », S. Masoch., *La Vénus à la fourrure*, op.cit., p.179

741 D. Anzieu, « Les Antinomies du narcissisme dans la création littéraire » in *Corps création*, op. cit., p.121

742 H. de Balzac, *Séraphita*, Paris, H. Joncquière et Cie, 1922, p.145

intermédiaire entre le saut et le vol, entre un discontinu et une continuité »⁷⁴³. Il cherche à comprendre la nature du désir humain qui n'existe qu'au cœur même de la tension. Et puis, il se demande sans cesse comment « franchir l'abîme » qui sépare Corps et Esprit, terre et ciel. « Peut-être les mots matérialisme et spiritualisme expriment-ils les deux côtés d'un seul et même fait »...

Si « dans le domaine de la pensée, tout est bilatéral [...] Il n'y a que Dieu de triangulaire ». Si l'homme est tout entier dans la tension entre les extrêmes, s'il est tiraillé et qu'il ne se sent vivre que dans cette « passion », comment peut-il se représenter les choses ? Sans hauteur pas de perspective et sans médiation pas de conscience selon Balzac, l'homme est-il condamné à l'errance ?

Le projet balzacien de *La Comédie humaine* semble être une tentative d'échapper à l'aporie et de redonner sens à une représentation humaine possible. Dans son avant-propos à l'œuvre en 1842, il écrit : « L'idée première de la comédie humaine fut d'abord chez moi comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler (...) Cette idée vint d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité (...) L'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée ». L'homme ne peut être réduit à sa nature matérielle parce qu'il a la capacité de se distancier du réel par la pensée. Le fait de donner du corps à ses pensées par le geste, le mot, l'image ou l'œuvre d'art l'isole dans la Nature.

Dès lors Balzac explore cette « aspiration (de l'homme) à être ce qu'il n'est pas »⁷⁴⁴. L'homme ne connaissant que ce qui le projette en dehors de soi, Balzac va se créer des doubles possibles toujours plus variés les uns que les autres puisqu'ils représentent ses idées dans leur « énergie » et leur « plasticité ». Balzac est « spectateur » de son œuvre propre écrit Gaëtan Picon. La représentation n'est plus le signe d'une domination consciente mais elle rend compte d'un débordement constant du désir humain. Gaëtan Picon parle encore d'un « a priori du désir pur » chez Balzac »⁷⁴⁵. Bachelard évoque quant à lui « l'expérience de la chute dans les entrailles de l'imagination dynamique » et il cite Balzac expliquant Dante : « la passion que tous les hommes ont de s'élever, de monter (et) l'ambition instinctive (sont) la révélation perpétuelle de notre destinée »⁷⁴⁶.

Tout est fluctuant. Le « cogito balzacien est aussitôt orienté vers ce qu'il n'est pas » et « le désir devient une force » écrit encore Georges Poulet⁷⁴⁷. L'œuvre est pour Balzac la seule représentation possible, le point où se concentre cette énergie du désir en images variées. Mais quelle solidité accorder à un tel point ?

743 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.71

744 G. Picon, *Balzac par lui-même*, Paris, Seuil, 1956, p.137

745 G. Picon, *Balzac par lui-même*, op. cit., p.139

746 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.75

747 G. Poulet, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, II, p.122

Il semble bien qu'une telle représentation ne corresponde qu'à une « absorption de l'espace et du temps »⁷⁴⁸ par une introspection particulière et sans valeur. Pour tout obtenir il faudrait se maintenir dans une perpétuelle « extase » ce qui reviendrait à nier les distances. L'extase est forcément un excès de la volonté. Elle est une « possession du monde par la passion »⁷⁴⁹. Si Balzac a revendiqué et abusé de ce désir extatique jusqu'à en faire une méthode de travail, il nous semble pourtant qu'il n' a eu aussi de cesse de lutter contre lui en s'affirmant spectateur. Si Gaëtan Picon écrit que « nulle œuvre ne domine à ce point son créateur »⁷⁵⁰, nous voudrions montrer que l'auteur n'est pourtant jamais absent de son travail. Il le retouche, il le dilate et l'élargit pour revendiquer son pouvoir omniscient créateur : il s'agirait de tout voir et d'un seul coup. La représentation n'est plus un simple point, elle est un véritable centre rayonnant, ce que Gaëtan Picon a lui-même appelé une trans-figuration du réel.

Nous n'avons plus affaire à une utilisation démesurée de l'énergie humaine pour affirmer la valeur de la représentation, mais il s'agit ici de concentrer une force spirituelle qui nous permettrait de voir « à travers » le réel ; plutôt que de sur-réalité il faudrait parler alors de trans-réel pour qualifier le pouvoir de la représentation. Nous ne connaissons le monde qu'en vivant, en nous enfonçant effectivement dans son épaisseur par le corps, mais c'est de cet espace habité que nous pourrions accéder à divers points générateurs, sources pour des mouvements de pensée ascensionnels et distanciés. Balzac semble insister : il n'y a de représentation que parce qu'il y a d'abord eu une présentation prolongée et tourmentée. La représentation n'est qu'une concentration particulièrement intense du désir qui lui permet de devenir lui-même créateur et de s'auto-générer.

La représentation devient alors une « seconde vue », « le pouvoir d'imaginer le vrai hors de toute expérience »⁷⁵¹. Elle signe l'autonomie de l'homme qui parvient à dominer son monde non parce qu'il plie la Nature à ses propres désirs mais parce qu'il en a intégré le principe et qu'il peut l'exprimer à son tour. *La Comédie humaine* est comme « le développement scénique de cette idée » pour reprendre une expression de Georges Poulet⁷⁵².

Balzac explore ainsi la verticalité de tout mouvement de pensée humain jusqu'à lui accorder une transcendance propre. Ici pas de rivalité avec Dieu comme chez Laotréamont car la séparation entre Spirituel et Divin est revendiquée mais, une possibilité d'accéder pour l'homme à un absolu de la représentation par exemple par l'amour donné comme « admiration qui ne se lasse jamais »⁷⁵³ ou

748 G. Poulet, *La Distance intérieure*, op. cit., p.132

749 G. Poulet, *La Distance intérieure*, op. cit., p.166

750 G. Picon, *Balzac par lui-même*, op. cit., p.10

751 G. Picon, *Balzac par lui-même*, op. cit., p.25

752 G. Poulet, *La Distance intérieure*, op. cit., II, p.191

753 H. de Balzac, *Séraphita*, op.cit., p.175

par la prière « qui est à la fois parole, pensée et action »⁷⁵⁴.

C'est le sens du concept de représentation qui est déplacé. L'énergie humaine partout présente ne prend plus uniquement conscience d'elle-même par la distanciation mais elle y trouve la possibilité d'accéder à des intuitions plus ou moins inconscientes. Le rêve, la vision et l'inspiration deviennent des dimensions de la représentation même. L'espace n'est plus un obstacle auquel le moi se confronte comme chez Rousseau mais il est « un milieu translateur à travers lequel la pensée rejoint librement, instantanément son objet »⁷⁵⁵. Se représenter c'est faire acte de son pouvoir spirituel. De même que l'homme introduit des ruptures, des points-sources d'élan pour s'élever dans le monde, de même il introduit des instants-types qui vont focaliser son attention sur des événements signifiants jalonnant la ligne du temps. Il n'y a plus obstacle mais il n'y a plus durée non plus dans la représentation. Il s'agit bien d'avancer par sauts idéels à la recherche de moments et de paysages sublimes qui rendent compte de la dimension humaine verticalisante de tout mouvement.

L'homme est « proscrit du ciel »⁷⁵⁶, il n'a pas créé le monde et ne peut en envelopper toutes les causes par conséquent. Cependant il peut trans-cender la perfection du mécanisme par son pouvoir de représentation qui lui permet de biaiser au sein des diverses causalités pour les anticiper ou les détourner à petite échelle.

L'exception humaine c'est cette possibilité de trans-figuration, il s'agit de voir l'espace et le temps à travers soi. L'homme lui-même est un être médiateur, les ondes passent à travers lui et son désir les rend visibles. Tout devient alors spectacle et même fête car on ne peut être que fier et heureux de montrer les chose non pas telles qu'elles sont mais telles qu'elles transitent par nous. Ainsi si « je suis comme proscrit loin du ciel », Balzac ajoute aussitôt, « comme un monstre (...) je ne vis que par moi et pour moi. Je sens par l'esprit, je respire par le front, je vois par la pensée ». Cette union exceptionnelle de l'âme et du corps se manifeste dans notre pouvoir de re-présentation. Il n'y a plus tiraillement entre deux principes qui vivraient de leur contraste l'un par rapport à l'autre. Au contraire, l'arrêt pointu, la reprise de toute sensation par une pensée originale fait de toute perception une représentation. Le corps est un esprit et l'esprit est un corps en l'homme. « La douleur est une lumière »⁷⁵⁷ et cette lumière intérieure est elle-même « le miroir où se réfléchit la Nature avec ses plus légers accidents »⁷⁵⁸. Le monde entier transite par l'homme. La représentation n'est plus une simple prise de conscience mais notre véritable « être au monde », notre « monstruosité ».

Balzac se réfère à Isaïe pour qui « la terre est un vêtement ». L'homme seul sait la déshabiller

754 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.187

755 G. Poulet, *La Distance intérieure*, *op. cit.*, II, p.131

756 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.6

757 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.28

758 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.101

et la rhabiller à sa façon. Il existe mille et une nuances pour vêtir une planète. Seuls l'ornement et l'ajustement importent. Le corps nu n'est plus rien, n'a même plus d'importance puisque la terre est un vêtement. Le corps en-dessous n'est plus originel ou essentiel, il n'est qu'un simple support, un prétexte à la parure et à la création. D'un point de vue métaphysique, le premier moteur n' a plus tellement d'intérêt, seul compte le principe d'auto-génération du vivant. Balzac se réfère alors aux correspondances signifiantes de Boehme et au magnétisme. D'un point de vue artistique, la métaphore est l'expression d'une reconstruction fantasmatique. Elle donne une épaisseur à l'invisible.

Encore une fois il n'y a aucun rejet de l'idée d'un Dieu transcendant et Balzac critique à maintes reprises la position immanentiste. Mais il y a chez Balzac une redistribution des forces en action dans le monde. Comme l'écrit Gaëtan Picon, il aurait bien voulu « se substituer à Dieu ». Il sent bien que notre limite « n'est pas dans une totalité inaccessible mais dans une totalité déjà faite »⁷⁵⁹. Il en conclut qu'il faut réinjecter l'exception humaine dans la vie car nos représentations seules font de celle-ci un spectacle et un drame. Dieu est renvoyé au ciel trans-cendant mais l'homme est considéré comme un autre absolu parce qu'il est trans-présentant. Ainsi Vautrin dit à Lucien : si « je suis l'auteur, (toi), tu seras le drame ».

L'homme est plus qu'acteur et spectateur englué, metteur en scène et pièce de théâtre. Il est le lieu et l'animateur de ses propres représentations. Le rôle est double mais aucunement contradictoire puisqu'on n'habite bien qu'un endroit que l'on aménage soi-même. L'esprit et le corps sont donnés comme des cadres mais c'est à l'homme d'en faire des « lieux de vie et de réception ». Dans l'acte de représentation l'homme est entièrement libre et responsable.

Ainsi Jean-Pierre Richard a parfaitement suivi cette idée balzacienne en intitulant le premier chapitre qu'il consacre à notre auteur « corps et décors ». La densité de l'être humain tient toute entière dans son pouvoir d'aménager le monde, voire de le métamorphoser. Dès lors l'homme est avant tout caractérisé par son ardeur, celle-ci étant définie comme le désir s'exprimant par « jets, spasmes ou volcaniques éruptions »⁷⁶⁰. Il oscille entre les ruptures opérées par le narcissisme fantasmatique et l'interdit castrateur qui leur assure la seule toile de fond possible. On voit l'emprise immédiate que va pouvoir exercer une symbolique élémentaire sur la conception balzacienne de l'homme.

De même que les quatre éléments proposent des images de la verticalité au sein même d'un flux continu substantiel, de même l'humanité rythme sa vie par une alternance de « contentions et décharges ». On guette l'instant sublime comme une révélation du centre rayonnant d'une nouvelle

759 G. Picon, *Balzac par lui-même*, op. cit., p.168

760 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, op. cit., p.11

pensée. Ainsi cette promenade de Minna et Wilfrid sous l'inspiration de Séraphitus-Séraphïta : « De là le fjord se découvrait tout entier, et la mer étincelait à l'horizon comme une lame d'acier. En ce moment, le brouillard dissipé laissa voir le ciel bleu. Partout dans les vallées, autour des arbres, voltigèrent encore des parcelles étincelantes, poussières de diamants balayés par une brise fraîche, magnifiques chatons de gouttes suspendues au bout des rameaux en pyramide. Le torrent roulait au-dessus d'eux. De sa nappe s'échappait une vapeur teinte de toutes les nuances de la lumière par le soleil, dont les rayons s'y décomposaient en dessinant des écharpes aux sept couleurs, en faisant jaillir les feux de mille prismes dont les reflets se contrariaient. Ce quai sauvage était tapissé par plusieurs espèces de lichens, belle étoffe moirée par l'humidité, et qui figurait une magnifique tenture de soie. Des bruyères déjà fleuries couronnaient les rochers de leurs guirlandes habilement mélangées. Tous les feuillages mobiles attirés par la fraîcheur des eaux laissaient pendre au-dessus leurs chevelures ; les mélèzes agitaient leurs dentelles (...) Enfin la mer encadrait cette page écrite par le plus grand des poèmes, le hasard auquel est dû le pêle-mêle de la création. »⁷⁶¹.

Tout, dans cette description, est transcrit à la gloire de la représentation. Le mouvement est fait des ruptures imposées par le regard (découvrait, laissa voir, voltigèrent, jaillir, agitaient) sur une longue chaîne qui prend sens parce quelle est vue de haut (brouillard dissipé, tout entier, horizon, quai). De même, si cette scène est tellement signifiante c'est qu'elle cumule des perceptions du détail (parcelles, poussières, gouttes, rameaux, nuances, prismes, lichens, guirlandes). On plonge dans l'infiniment petit, dans le germe et les fibres d'un réseau entier se dégagent. Les guirlandes sont mélangées, les reflets se contrarient, les feuillages sont mobiles... tout devient dentelle et chevelure. La représentation est ce tissage d'un « pêle-mêle » qui ne correspond qu'au hasard mais qui pourtant fait sens et passe au monde de la conscience uniquement parce qu'il est « encadré ».

La représentation correspond à un certain angle du regard, elle renvoie à un choix premier qui fait que le regard insiste sur certaines zones dans un cadre non pas prédéfini mais qu'il a tracé par lui-même. On retrouve le thème de la chevelure à maintes reprises chez Balzac. Celle-ci est une expression du corps tendue vers la signifiante. Par exemple, Séraphitus se présente à Minna les cheveux en arrière et Séraphïta est, elle, devant Wilfrid les cheveux épars, dans une pose aérienne. Ces filaments dispersés trouvent leur densité dans leur regroupement qui n'a rien d'une masse opaque mais qui forme un « entrelacs », c'est-à-dire un réseau de sens selon Merleau-Ponty. De suite, la chevelure renvoie au « pli » et le pli lui-même participe d'une « pose aérienne » ; La pose est bien une attitude exigée, voulue et créée par l'homme. Cette représentation est « aérienne » parce que l'air est l'élément qui peut rendre compte d'une liberté typiquement humaine. Nous avons vu

761 H. de Balzac, *Séraphïta*, *op.cit.*, p.176

que l'homme est en effet « né pour tendre au ciel »⁷⁶². Si « l'ange est tout interne, l'homme (lui) est tout externe »⁷⁶³, c'est au cœur de la tension qu'il peut choisir son cadre et son angle d'attaque pour se figurer un monde.

Au cœur de l'homme nous trouvons d'abord une lumière intérieure entendue comme véritable feu. Dans *Séraphîta*, il est fait allusion à « ce tourbillon de clartés et de pensées dévorantes » sous le signe de la « tête en feu »⁷⁶⁴ de Wilfrid. Le feu est l'élément caractéristique du désir dans ses intensités (ardeur, effort et verticalisation) comme dans ses amplitudes (étincelle de génie, « torrent de lave »⁷⁶⁵, amour enflammé, électricité). Il manifeste cette possibilité toujours latente de transfiguration qui déborde toute perception et tout affection. Le feu décrit l'homme dans un « soi élastique ». Jean-Pierre Richard analyse très bien ce phénomène lorsqu'il évoque la dialectique de l'éparpillement et de la densité chez Balzac. « La vraie tension nourrit et annonce une détente »⁷⁶⁶. C'est en se condensant que la chair éclate vers l'objet sensible, elle « jette des feux (qui étaient) contenus (en elle) »⁷⁶⁷. Il s'agit bien de prêter une volonté propre à la chair. D'ailleurs les images du feu vont liées à celles de l'or et de la nourriture. S'il faut fondre ce n'est que pour mieux engloutir et s'enrichir.

C'est ainsi que, dans un premier temps, l'eau va apparaître comme « la suite imaginaire du feu »⁷⁶⁸. Jean-Pierre Richard cite *Gambara*, (IX, 73) : « l'eau est un corps brûlé ». C'est comme si l'eau tirait toute sa fluidité et sa souplesse d'un feu originel. L'eau est ardente : elle coule en « ondées de flammes »⁷⁶⁹ ce qui lui confère un pouvoir d'initiative. Ici, la puissance de l'élément est si condensée (goutte de feu) que l'éparpillement (pluie) devient d'autant plus efficace. C'est un débordement, presque un « gaspillage » selon Jean-Pierre Richard qui tend la substance vers son monde. La substance déborde d'elle-même, elle est un « trop » (l'eau se fait feu) pour pouvoir agir (s'écouler) sur ce qui lui est extérieur. La métamorphose est d'ordre interne, elle est une exigence de l'être qui, paradoxalement, le voue à se dissoudre toujours un peu plus. Il faut se perdre pour se retrouver.

L'amour participe de ce « courant » auquel on s'abandonne⁷⁷⁰. Félix le décrit ainsi : « j'éprouvais pour la première fois une de ces douceurs infinies qui sont à l'âme tourmentée ce qu'est le bain pour le corps fatigué »⁷⁷¹. On se délasse de soi dans l'amour comme retour au sein

762 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.24

763 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.78

764 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.39

765 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*, p.20

766 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, *op. cit.*, p.66

767 H. de Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Pléiade, 1962, *Le Cousin Pons*, VI, 628

768 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, *op. cit.*, p11

769 H. de Balzac, *La Comédie humaine*, *op.cit.*, *Séraphîta*, X, 513

770 Voir les sueurs d'*Eugénie Grandet*, les rivières tourangelles du *Lys dans la vallée*

771 H. de Balzac, *La Comédie humaine*, *op.cit.*, *Le lys dans la vallée*, VIII, 851

maternel . L'élément devient mi-matière, mi-pensée comme une larme. Adhérer à cette liquéfaction ambiante c'est pouvoir animer jusqu'à la pierre ou le métal. Ainsi Gobsek parvient-il à faire « de ses nerfs des espèces de ressorts d'acier qui plient sans casser »⁷⁷². Bien sûr la rigidité est une résistance substantielle et l'homme est toujours guetté par la cassure du lien. Un autre écueil est possible, c'est celui d'une « perméabilité malade », fusion annihilante, angoisse balzacienne qui s'exprime dans *La Peau de chagrin* et qui présente la vie comme une dissolution de soi ou, de manière comique dans *Le Médecin de campagne* où Balzac fait dire à la Fosseuse que « sa chair se fond en eau ». Les images liquides s'organisent entre attachement, frustration et réassurance.

Il existe une érotique maternelle de l'eau qui ne doit pas quitter sa référence originelle au feu masculin si elle veut conserver sa signification profonde, c'est-à-dire la verticalisation comme tension de l'être. Dans cette idée Balzac rattache l'eau à l'air dans un même mouvement qui étire et fluidifie. C'est Bachelard qui a mis en valeur ce mouvement balzacien de l'entre-deux. Si l'eau est un feu interne, elle est également un air externe. On peut la retourner vers son intériorité ou son extériorité. On pourrait cette fois citer « les ondées nuageuses »⁷⁷³ en parallèle aux « ondées de flammes ». Une ondée nuageuse est une pluie brouillée d'air, une densité qui se vaporise. Il ne s'agit plus tant d'un éparpillement ou d'un débordement que d'un changement d'état. L'être porte en lui ses propres métamorphoses. L'eau aérée devient véhicule pour un mouvement plus large et plus dynamique. Les atomes s'agrègent autrement ; le sillon, le zig-zag de *Z Marcas* rendent compte des tourments de la ligne mais une direction est donnée.

L'air signe définitivement l'accès d'un réseau de correspondances à la verticalité. Dans *L'Enfant maudit*, Balzac écrit : « Une horrible tempête grondait par cette cheminée qui en redisait les moindres rafales (...) et la largeur de son tuyau la mettait si bien en communication avec le ciel, que les nombreux tisons du foyer avaient une sorte de respiration, ils brillaient et s'éteignaient tour à tour au gré du vent »⁷⁷⁴. Ici, c'est le feu qui est aéré si bien qu'il respire et accède à la vie. Il n'y a plus rien de mécanique. L'organique, la palpitation vitale est dépendante du souffle. Si mon cœur bat c'est que j'ai su capter dans l'air les particules nourrissantes. Il s'agit de « s'offrir aux influences de l'espace »⁷⁷⁵. Jean-Pierre Richard évoque à ce propos l'image de la « flamme-sang » ou celle de la « femme-fleur » qu'il fait dépendre l'une de l'autre. Il s'agit de se développer dans une correspondance des souffles. L'haleine de Séraphitus, comme celle de Séraphita pénètre dans le corps endolori de Minna ou souffle le sommeil dans celui de Wilfrid⁷⁷⁶, dans tous les cas il chasse la douleur. On retrouve alors les images du bain ou de l'ondée apaisantes qui délassent le soi de toute

772 H. de Balzac, *La Comédie humaine*, Gobsek, *op.cit.*, II, 657

773 H. de Balzac, *Séraphita*, *op.cit.*, p.49

774 H. de Balzac, *L'Enfant maudit*, p.195, cité aussi par Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, p.3

775 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, *op. cit.*, p.77

776 H. de Balzac, *Séraphita*, *op.cit.*, respectivement p.23 et p.49

tension interne. Le vent allège l'être et préside à son envol. L'androgynisme a su exprimer son animus et son anima au plus haut degré de l'amour, il dépasse le champ énergétique du corps pour « déchirer les voiles » et atteindre une lumière sans forme ni matière, alors « les deux voyants » (Wilfrid et Minna) s'en trouvent « foudroyés ». Ils n'ont plus accès à ce monde du vol pur et sans contours. Ils « ressentent le poids de leur corps qui s'oppose à une intuition complète et sans nuages de la parole et de la vraie vie »⁷⁷⁷; c'est Balzac qui souligne.

Autrement dit la vérité, l'objectivité appartiennent au monde vide pour l'homme d'une luminescence absolue. La réalité de Wilfrid et Minna n'est que dans la représentation et l'androgynisme les renvoie d'ailleurs l'un à l'autre, son amour à lui ayant passé tout contour charnel. La triangulation a permis de tisser une relation duelle plus juste, à la fois plus terre-à-terre mais aussi plus clairvoyante. L'androgynisme a symbolisé le travail du manque, l'inaccessible fusionnel et la séparation effective des sexes. Lorsqu'il disparaît, David, serviteur qui tient le rôle de prophète « agite ses doigts en l'air comme pour peindre le vol d'un oiseau »⁷⁷⁸; « Comme pour », il n'y a rien sur cette toile car un tel vol est irréprésentable. Les amants se regardent. Dans le même temps, chacun est renvoyé au non-dit et à ses propres images. Il doit tisser son réseau tel un « champ énergétique »⁷⁷⁹ personnel. Tout est représentation et relativité, dès lors il faudra mettre en relief les contrastes pour faire surgir le sens, seule vérité accessible à l'homme.

L'analyse balzacienne de la scène du monde s'offre ainsi comme une vaste décomposition dans laquelle « chaque élément ne prend son relief qu'en se rattachant (par contraste) à l'ensemble de l'architecture »⁷⁸⁰. L'écrivain reconstruit le monde. Ses paysages sont des tableaux dans lesquels la ligne est faite pour le regard. L'ampleur de *La Comédie humaine* n'a d'égal que la vision panoramique où les lignes sont bien découpées la netteté des contrastes fait l'unique possibilité de leur articulation dans une harmonie. Par opposition, le monde de l'ange est celui d'un horizon « sans bruit »⁷⁸¹, ni musique ni mots. La PAROLE de l'ange n'est pas transmissible : « un voile tomba » et Wilfrid comme Minna ressentent « le désir de se replonger dans la fange de l'univers pour y souffrir les épreuves » ; retour en force des éléments. La boue est l'eau cette fois mêlée de terre formant un socle humain tout opposé à « l'éther »⁷⁸² inaccessible et vide de l'ange.

L'air permet de multiples jeux⁷⁸³ qui entretiennent le questionnement humain et un allègement de l'essentielle tension (la prière est une aile⁷⁸⁴), mais ce questionnement est toujours renvoyé à ses

777 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.* p.197

778 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.* p.107

779 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, *op. cit.*, p.97

780 J-P. Richard, *Etudes sur le romantisme*, *op. cit.*, p.120

781 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op.cit.*,p.212

782 *Ibid.*

783 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op. cit.*, p.124

784 H. de Balzac, *Séraphîta*, *op. cit.*, p.222

« sources cachées ». Il faut creuser la terre, fourrager dans ses propres représentations pour « s'abreuver ». Encore la rencontre amoureuse est-elle permise. « L'été éclate » pour que s'unissent les amants charnellement dans une « respiration » commune. Les représentations offrent ainsi des points d'intersection inter-individuels qui participent encore à la mise en valeur générale du réseau. La dernière image de *Séraphîta* est celle d'une « immense mer qui reluit là-bas ». Si le mouvement reste vertical (les amants vont à Dieu), on comprend que leur gaieté est pourtant tournée vers cet horizon rendu possible parce que cadré (immense ce n'est plus infini) et re-luisant c'est-à-dire lumineux parce qu'intégré à une re-présentation riche de nuances. L'homme prend son monde en regard et la tension ne prend de sens que dans la représentation.

Si Lautréamont a fait entrer la troisième dimension en littérature, Balzac semble avoir eu l'intuition de la fractale qui s'installe entre la première et la deuxième dimension pour produire un infini dû uniquement aux différents regards que nous imposons aux choses. On comprend comment le fantastique de Balzac est tout imprégné de réel. Avec lui, la fiction s'est faite science et la métapsychologie représentation.

Si Balzac a essayé de donner une unité manquante à la vie par l'immensité et l'ambition d'une œuvre totale, Proust reprend ce rêve en le travaillant de l'intérieur par le désir et le manque. Il se sert de ce qu'il appelle une authentique « juxtaposition »⁷⁸⁵ balzacienne qui respecte les idées pour elles-mêmes sans qu'elles ne soient « dissoutes dans un style où elles s'harmoniseraient et suggèreraient ce qu'il veut dire ». Autrement dit, il reprend la réalité attachée aux personnages conçus comme « des sujets qu'on ligote peu à peu » afin de bien les saisir dans un « étranglement de la fin »⁷⁸⁶.

Les monades leibniziennes sont perçues à leur plus haut degré d'expression « sans portes ni fenêtres », elles se développent intrinsèquement, fidèles à leurs essences, mais sans aucun co-développement influencé par leur environnement. Elles se « juxtaposent » et se « détachent » par des contours de plus en plus nets à travers différents cadres. L'« harmonie préétablie » est rejetée car jugée désormais artificielle.

L'artiste est le seul distancié qui va pouvoir traduire en mots l'apparence d'un personnage qui se dévoile et de déplie à travers « mille choses de la vie qui jusque là paraissaient trop contingentes »⁷⁸⁷. Il trace des portraits comme photographiés sur le vif de ses personnages qui vont ainsi – se détacher sur un fond contextuel, un cadre – et qui vont aussi être saisi dans une position qui fige leur gestuelle pour l'observateur. Le temps est disloqué. Tout ce que leur chair ou sentiment peut trahir d'impressions vraies parce que fugaces va devenir disponible à l'étude. Serge Gaubert

785 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p.296

786 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p.263

787 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p.276

évoque à ce propos les « écrans » sur lesquels Proust se projette les personnages afin de mieux les capter. Dans la chambre du narrateur, les cartes postales de voyage ou les photographies épinglées sur le mur « augmentent délibérément la distance »⁷⁸⁸ de façon à ce que leur pouvoir d'évocation soit plus effectif. C'est singulièrement chez Proust qu'on s'empare du paysage ou du portrait. La représentation est ce qui se présente d'abord dans une subjectivité accomplie.

Ainsi « à l'idée philosophique de méthode, Proust oppose la double idée de contrainte et de hasard »⁷⁸⁹. Il y a d'abord un rejet de toute tentative d'objectivité car la réalité est fuyante par essence. La conscience est jaillissante à des moments-clés mais impossibles à prévoir ou mesurer. Il faut travailler sur la contrainte même du vivant : sa mobilité. S'appliquer donc, avec attention, mais sans attendre un absolu de cette combinaison complexe des impressions. Arrêter, figer l'image en la retrouvant tout en sachant qu'elle ne correspond qu'à une construction de notre esprit. Sa perfection est donc singulière. Il n'existe pas d'intersubjectivité commune. Chacun peut s'emparer de l'autre mais en lui imposant son propre regard. Le travail de mémoire est déployable à l'infini et prometteur parce qu'il nous donne accès à la représentation.

Par contre cette représentation (« compensation subjective d'une déception objective »⁷⁹⁰) reste vouée au hasard parce que la mémoire, surtout la mémoire à long terme, la plus profonde, la base subjective, est involontaire. C'est ici que Balzac est dépassé. L'unité de l'œuvre ne tient plus dans un regard panoramique et presque omniscient de l'auteur mais dans une mise en perspective qui laisse s'épanouir ou se rétrécir les idées en fonction d'un jeu spirituel.

Le personnage vit, se développe dans de réelles contradictions et meurt mais toutes ses actions sont aussi des interprétations du narrateur. Le personnage est d'abord vu. Ainsi l'intelligence ne procède que par « erreurs » au sens de non-vérités. Il n'existe donc pas d'autre réalité que celle de la représentation. Flaubert aurait nuancé ce jugement en définissant la vie comme une « bêtise ». Il n'y a en effet qu'une prétention illusoire dans l'amour de Madame Bovary ou dans le savoir de Bouvard et Pécuchet. Souligner cette expression de Proust « cette erreur qui est la vie », c'est insister avec Serge Gaubert sur le fait que la tromperie, le mensonge et la perversion font partie de la vérité humaine. L'homme n'est pas seulement imparfait, il est naturellement l'être du manque.

Le roman devient autonome à partir du moment où il assume cette bêtise comme part irréductible de la nature humaine. Ici, Flaubert et Proust rompent avec le tragique présent chez Hugo ou Balzac et qui permettait une identification flatteuse au lecteur. Il s'agit désormais de visiter l'âme en y intégrant une autocritique permanente. « Bouvard et Pécuchet, deux retraités décidés à s'approprier tous les savoirs, sont les personnages d'une blague mais en même temps les

788 S. Gaubert, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, Paris, PUL, 2000, p.12

789 G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p.25

790 G. Deleuze, *Proust et les signes, op. cit.*, p.47

personnages d'un mystère ; ils ont des connaissances beaucoup plus riches non seulement que les gens qui les entourent mais que tous les lecteurs qui allaient lire leur histoire. Ils connaissent les faits, les théories les concernant, voire l'argumentation contestant ces théories. Ont-ils un cerveau de perroquet et ne font-ils que répéter ce qu'ils ont appris ? Même cela n'est pas vrai ; ils manifestent souvent un surprenant bon sens et nous leur donnons entièrement raison quand ils se sentent supérieurs aux gens qu'ils fréquentent, sont indignés par leur sottise et refusent de la tolérer. Pourtant, personne ne doute qu'ils soient bêtes... »⁷⁹¹. Chaque parole et chaque geste sont dissouts dans l'eau courante d'un quotidien qui comprend sa part d'ennui et de médiocrité. La bêtise est là, sincère et indéfinissable. Elle est présente comme manque ontologique.

Qui dit manque dit désir et, c'est bien sous cet élan que l'homme entre dans le monde qui fait signe. Deleuze en distingue quatre catégories principales : les signes de la mondanité, les signes de l'amour, les signes matériels et les signes de l'Art. Le sujet progresse vers lui-même en parcourant cet ensemble tel qu'il est hiérarchisé. Par les mondanités, il découvre le signe conventionnel qui fait sens pour un groupe social et qui permet aux uns et aux autres de se situer en « classes ». Avec le signe amoureux, le sujet entre dans un doublement du signe beaucoup plus complexe. Ce qui fait signe en l'autre aimé, c'est son mensonge et, ce qui fait signe dans le soi-aimant c'est la jalousie. Ici, le désir est exacerbé et correspond donc davantage à une authenticité subjective. « Devenir amoureux c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte en lui »⁷⁹² écrit Deleuze. C'est chercher la chair sous la surface, la pensée sous la peau. Ainsi la jalousie va plus loin que la saisie et l'interprétation des signes. « Les mensonges de l'aimé sont les hiéroglyphes de l'amour »⁷⁹³. S'il y a interprétation, elle n'a rien de conventionnel et d'accessible, elle requiert une malice et un effort auquel nous n'accédons que par la duplicité, la faculté de se dédoubler soi-même.

Alors viendra une accession possible aux signifiants matériels où l'individu s'empare de ses propres perceptions. L'immédiateté est d'emblée médiante. Nous ne sentons que des « matières spirituelles » puisque le sens pose déjà en s'activant un voile sur les choses, c'est le voile de notre singularité. « L'esprit transforme ce qu'il voit »⁷⁹⁴ écrit Georges Poulet. Dès lors, une dialectique du dedans et du dehors va pouvoir s'exercer à plein. Jean-Pierre Richard a longuement analysé les possibilités de la matière quand elle prend sa consistance dans l'esprit. Par exemple, boire une orangeade, c'est épouser Odette. Manger des asperges c'est savourer la chair de quelque jeune fille shakespearienne. Il y a un raccourci qui s'opère de façon radicale de soi à soi par l'entremise de l'aliment. Richard parle d'une « conscience gourmande », d'une « euphorie de la digestion »⁷⁹⁵. Ce

791 M.Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p.158

792 G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.14

793 G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.16

794 G. Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p.34

795 J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p.21

qui se passe au niveau d'un mouvement nerveux involontaire a une valeur d'intimisation qui résonne charnellement et teinte d'authenticité toute représentation. C'est une focalisation qui sert de base à un système signifiant. Proust évoque à ce propos « une fraîche odeur (comme) un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer »⁷⁹⁶. Le système basal de l'odorat permet au moi de s'organiser et de prendre confiance en lui.

Avec le signe matériel la neurologie croise la psychanalyse. Toute consonance signifiante renvoie à une rythmique nerveuse et corporelle. La représentation est vraiment reconnue en tant que telle comme combinaison. Elle va donc se donner par « fragments, éclats ou cassures » et Georges Poulet précise que Proust préfère parler de « lieux, de distance plutôt que d'espace »⁷⁹⁷. La représentation est vécue dans un intervalle exact de corps et de mot. Le son a quelque chose de fondamentalement authentique. Au niveau du temps, on comprend que la mémoire la plus pure soit « un exact dosage de mémoire et d'oubli »⁷⁹⁸. Pour ressortir dans un contour net, le souvenir doit se transformer. Il doit s'accroître par certains traits de façon à se détacher par rapport à un cadre rendu quant à lui d'autant plus flou. Pour gagner en netteté, il faut donc perdre en amplitude. Et si on juxtapose, forcément l'on déplace. Georges Poulet parle ainsi de « temps spatialisé »⁷⁹⁹ et sépare définitivement Proust de Bergson. La chronologie de *La Recherche* est forcément rendue extensible, court-circuitée ou circulaire, elle n'est jamais datée.

Dans le jaillissement d'un souvenir total, qui assume sa part d'interprétation subjective c'est-à-dire sa part d'oubli, de négatif et de manque, le moi se saisit lui-même. D'un seul coup, il y a simultanéité des états de conscience et de corps, il y a instant panoramique ; notion primordiale dans le dynamisme de la rêverie bachelardienne.

L'élément isole ces états et permet de donner aux objets ou aux paysages-cadres des qualités affectives qui ne sont que des projections du moi à l'extérieur. Le moi se projetant fait le monde autre. Cette distance à soi permet l'expression de devenir artistique. Au même titre « le style est comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus »⁸⁰⁰.

L'élément est ainsi une image, un mouvement chez Proust. L'air est le « vent » qui a « valeur d'altération »⁸⁰¹ et force naturellement le regard vers un parcours. Le vent de plus « gonfle la voile

796 M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard Pléiade, 1997, I, p.492

797 G. Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p.52

798 M. Proust, *Swann expliqué par Proust*, Paris, Gallimard Pléiade, 1997, I, p.557

799 G. Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p.82

800 M. Proust, *Swann expliqué par Proust*, op. cit., p.559

801 J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p.57

de vide » et laisse inscrite en grand cette « vie du vide »⁸⁰². Le manque est un plein.

L'eau est, quant à elle, surtout la « mer » qui porte haut les catégories du « déferlant » et de la « fluidification ». Dans le premier cas, on comprend que le sens jaillisse par ondes circulaires à partir d'un centre désirant. Dans le second cas, on pense aux modifications que subissent les états de conscience pour pouvoir rencontrer leur souvenir. « La mer se réclame à elle-même de nouveaux motifs d'émergence »⁸⁰³ écrit Jean-Pierre Richard. Et très précisément la mer met en jeu la dialectique proustienne du contenant et du contenu. Elle déploie une multitude de reflets en surface pour inciter à la profondeur. Il existe « une longue épreuve des surfaces »⁸⁰⁴ avant de pouvoir espérer plonger et voir l'invisible. Valéry évoquera plus tard la peau comme la réelle profondeur de l'homme et Didier Anzieu construira le concept de « moi-peau » comme une enveloppe essentielle, l'étayage même du moi psychique.

Deleuze évoque quant à lui « les boîtes et les vases » qui se succèdent chez Proust pour mettre aussi en forme la dialectique contenants-contenus. Le vase en verre est à la fois consistant et transparent. Seul le regard peut passer au travers. La boîte c'est la boîte noire de l'appareil photographique qui se focalise sur un sujet, le fixe dans un cadre et le traite, le transforme. La représentation travaille donc au changement de nature du monde.

La représentation qui prend concrètement sens dans le traitement des signes matériels se déploie très naturellement avec la suprématie du signe artistique. Ici, nous avons intégré le fait que « le vrai contenant n'est pas le bol mais la saveur »⁸⁰⁵ et que les objets coexistent, se juxtaposent ou se superposent sans pouvoir communiquer. Ce qui fait sens, c'est le passage au langage écrit, d'ailleurs, d'après Gaubert, Proust se prononcerait en faveur d'une « autonomie radicale de la littérature en tant que pratique de représentation écrite par rapport aux pratiques courantes du langage, et tout spécialement, par rapport à la pratique de la conversation »⁸⁰⁶. Ici, l'homme se déleste volontairement, il relâche ses liens avec le présent sans pour autant détendre sa force d'attention. Il se coupe du monde, s'enferme dans sa chambre pour ne plus regarder qu'à travers une fenêtre. Il accède alors au Combray artistique, « surgi absolument sous une forme qui ne fut jamais vécue »⁸⁰⁷. C'est la possibilité du *Temps retrouvé*.

L'œuvre d'Art est « une robe » qui habille un corps, c'est-à-dire un homme-animal, nu, sans défense et livré à des pulsions immédiates. La robe a pour fonction première de protéger ce moi-peau basique. Elle le protège en orientant son désir par la représentation. Le moi-habillé commence

802 J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p.105

803 J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p.140

804 J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op.cit., p.57

805 G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.144

806 S. Gaubert, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, op. cit., p.45

807 G. Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p.19

à se contempler. Plus il se regarde et mieux il ajuste le tissu à son corps-propre. Il se dédouble. Il joue : le vêtement de parure peut devenir déguisement (pastiche), toutes les représentations sont d'abord des essayages d'ajustement. Il faut retoucher, retisser... pour atteindre au plaisir dans la contemplation. Ce dernier apparaît au détour d'une pose, sans qu'on puisse le prévoir au milieu « des reprises et des variations enchaînées »⁸⁰⁸. Le plaisir esthétique porte sa marque corporelle par le mouvement involontaire et sa marque spirituelle par le travail de l'inconscient. Le surgissement de la belle représentation a tout d'une naissance. Ainsi Jean-Pierre Richard place-t-il en exergue de son ouvrage sur Proust cette phrase radicale et comme mise en abîme : « Une phrase... si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'étaient celles d'un thème ou d'une névralgie »⁸⁰⁹.

Ici la représentation se fonde sur la rythmique du système nerveux. Elle résulte d'un tissage, d'un réseau de connexions où les synapses organisent un système clos mais de façon aléatoire. On y retrouve pêle-mêle « folie, crime, irresponsabilité, sexualité... » qui participe de ce que Deleuze a nommé « un corps sans organe » et qu'il compare à celui de l' « araignée »⁸¹⁰. C'est seulement en intégrant le travail du négatif en lui que le corps peut tisser sa toile, se protéger sous un moi rendu-peau parce qu'il reconnaît sa chair. Ce moi devient véritablement « pensant » parce qu'il a su se montrer « plastique » et suivre le libre-jeu de connexions hasardeuses avec le monde. La robe caractérise maintenant le corps-artiste qui l'a revêtue. D'un extrême à l'autre, nous sommes passés « du sujet pris dans le monde au monde pris dans le sujet »⁸¹¹. La création reflète ce travail narcissique où se reflètent contrastes et unicité de la personne. Elle exprime une sorte de perversion puisqu'il s'agit de devenir le contenant du contenant, le créateur de qui nous créa.

Dans l'appareil photographique, il ne faut pas sous-estimer le rôle pris par la lentille. Elle fonctionne comme un « révélateur optique ». C'est un point de focalisation, comme la fenêtre de la chambre, sur lequel la lumière se condense et devient chaleur, c'est-à-dire qu'elle se diffuse charnellement pour fournir une base sécurisante au sujet qui va pouvoir s'emparer du monde. Gaubert cite Proust : Rembrandt est comme « le jour de la pensée »⁸¹². Pour que la lumière ouvre sur l'acte de pensée, il faut qu'elle succède à la nuit et surtout à ce clair-obscur où le sujet peut véritablement s'approprier le monde par lui-même en traçant ses propres cadres et contours. Le jour est une prise de parti assumée.

La réalité objective devient une théorie rassurante mais terriblement réductrice. Proust lui substitue la réalité de représentation qui naît du rapport matériel entre l'homme et le monde et que

808 S. Gaubert, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, op. cit., p.89

809 M. Proust, *La Prisonnière*, op. cit., II, 74

810 G. Deleuze, *Proust et les signes*, p.218

811 S. Gaubert, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, p.24

812 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p.660

notre système nerveux construit d'après ses propres ramifications. Sensibilité et mémoire sont les facultés singulières qui rendent tangibles cette nouvelle représentation. La structure du moi reflète d'abord le réseau des ramifications neuronales étendues de façon aléatoire pour garantir une créativité à la faculté perceptive. Dès le départ celle-ci est interprétation, la sensibilité et la mémoire se greffent ici pour révéler davantage ce qu'il y a de singulier dans cette première faculté perceptive. Elles redoublent en quelque sorte son travail afin d'y mettre en avant l'individuel et le distinctif.

La représentation est donc une mise à distance très particulière chez Proust puisqu'elle « comprend l'intime dans une extériorité et l'extériorité dans un intime (profond) »⁸¹³. C'est un jeu dynamique qui forme une « unité (du sujet) sans unification »⁸¹⁴. L'impression n'est véritablement vécue que dans sa représentation, si bien qu'elle est en fait recréée par le sujet. L'artiste reprend clairement en main les lignes de l'espace et du temps pour les réduire aussi bien que pour les délier à sa propre dimension. Proust fait le parallèle avec une nouvelle géométrie dans l'espace : « pour moi, le roman n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps »⁸¹⁵. On retrouve les notions de pliure, de développement et de mouvement ondulatoire.

L'œuvre d'Art devient aussi « une cathédrale », non seulement elle habille l'artiste comme la robe mais elle l'enveloppe dans un univers qui prend de telles dimensions qu'il accède à l'autonomie et qu'il peut être visité par d'autres individualités. Gaubert écrit : « au début, les œuvres ressemblent plus à leur sujet, avec la maturité le référent s'éloigne et on atteint à une véritable expression »⁸¹⁶. La distance a épuré dans sa singularité profonde l'impression première, si bien qu'elle atteint à une dimension universelle. L'impression est exprimée à partir du moment où le sujet l'a écrite, peinte ou mise en musique. Il y a là un travail de manifestation qui correspond à la prise en récit par le sujet de ses impressions internes. : « Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules »⁸¹⁷

Il y a chez Proust une mise en valeur du travail de représentation. Ce sont les zones intermédiaires qui comptent désormais. Il trace une société des différences en mettant en avant le charme spécifique des « courrières » par leur « bêtise »⁸¹⁸. Elles ne sont poétiques que par ce qui leur manque. De même, les « deux races maudites » des juifs et des homosexuels incarnent en fait la

813 S. Gaubert, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, op. cit., p.69

814 G. Deleuze, *Proust et les signes*, p.203

815 M. Proust, *Swann expliqué par Proust*, op. cit., I,557

816 M. Proust, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, p.84

817 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p.74 Proust précise par un exemple : « l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et temps était située à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait »

818 M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., II, p.263

société sacrée des créateurs. Elles sont les plus présentes de l'œuvre parce que les plus absentes d'un système d'apparat où la réalité n'est que dans la caché, le non-dit. Il faut attraper l'être au détour d'un mensonge, d'une gestuelle décalée ou détachée de son cadre et projetée dans une nuit révélatrice⁸¹⁹. Ici la sexualité perverse s'adapte aux modalités du regard proustien parce qu'elle met en scène. Elle fait du voyeurisme un dispositif théâtralisé qui permet d'atteindre un plaisir par procuration. Elle permet au narrateur d'épier, d'être immobile aux aguets d'un émoi homosexuel d'Albertine qui mêle en lui un étonnement innocent à une cruauté masochiste.

L'espace de la culpabilité enveloppe acteur et spectateur. On peut citer ce passage du roman *Les Plaisirs et les jours* : « Nous avons fermé à clef les deux portes, et lui, son haleine sur mes joues, m'étreignait, ses mains furetant le long de mon corps. Alors tandis que le plaisir me tenait de plus en plus, je sentais s'éveiller au fond de mon cœur une tristesse et une désolation infinie ; il me semblait que je faisais pleurer l'âme de ma mère (...) il m'apparaissait confusément maintenant que dans tout acte voluptueux et coupable il y a autant de férocité de la part du corps qui jouit, et qu'en nous autant de bonnes intentions, autant d'anges purs sont martyrisés et pleurent »⁸²⁰. Lorsqu'elle cède à l'élan sensuel, la narratrice voit devant la fenêtre sa mère qui la regarde et tombe à la renverse entre deux barreaux du balcon. La fenêtre... lieu du passage, obstacle pourtant translucide au regard, ouverture, vitrage et cadre... Elle délimite le lieu de la culpabilité entre jouissance et dégoût de soi. Elle fixe une réciprocité dans le contraste des deux sentiments qui fait qu'on ne sait plus lequel est cause de l'autre. Le clivage du moi et la mort de la mère s'amalgament. La charge libidinale est si forte que les frontières entre le Bien et le Mal s'effacent.

De même pour les représentations intérieures. Albertine n'a jamais été aussi présente au narrateur qu'une fois morte. Non pas que celui-ci l'eût aimée si on la lui avait ramené de l'autre monde, mais « à cause d'une jeune femme que j'aimais et que je ne pouvais arriver à voir »⁸²¹. Le regret n'est pas dans la perte d'un corps contingent et d'un être clos de par ses imperfections propres qui ne coïncident pas avec le regard que le narrateur a posé sur lui, le regret est dans la perte définitive du souvenir matériel : « ma (...) mémoire involontaire avait elle-même perdu l'amour d'Albertine »⁸²². Il s'agit de « (s)'appliquer à introduire dans un visage (...) l'idée » qu'on sent afin de « rétablir le sens »⁸²³ particulier pour nous de ce visage.

La « lanterne magique », depuis une chambre fermée (celle du narrateur enfant, l'atelier d'Elsir ou la chambre de Proust malade) déroule le film d'une vie fuyante après laquelle on aime à

819 Ici on pense à Charlus « Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lu infligeait Maurice » dans *Le Temps retrouvé*, p.198

820 M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1993, p.131

821 M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p.59

822 M. Proust, *Albertine disparue*, op. cit., p.49

823 M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, op. cit., p343

courir par évocations qui sont autant de sauts dus au contraste. Tout est en nous et l'écrivain n'est qu'un « traducteur »⁸²⁴, forcément traître parce que partisan de sa propre cause mais jamais simple « critique » parce que ce dernier rompt avec ses impressions. Il ne les mène pas jusqu'au bout puisqu'il doit rester dans un plaisir moyen qu'il pourra partager avec d'autres. L'écrivain est seul mais fidèle à sa « racine personnelle », prophète parce que replié sur lui-même. Paradoxalement, c'est lorsqu'il meurt au monde que l'écriture devient possible. Il est passé « de l'objet variable du plaisir intellectuel à son orage permanent » et « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature »⁸²⁵. Celle-ci est un effort pour traverser la réalité. La révélation est dans une transgression qu'on arrache en engageant son désir. « Pulsions scopiques »⁸²⁶ dit Max Milner, intensité du regard qui cherche à posséder chaque particule sensuelle de l'autre et du monde. Pulsions d'emprise où se mêle une agressivité farouche pour atteindre/éviter la fusion. La littérature est un travail de la frustration qui cherche à maintenir le désir à son plus haut terme.

Autant d'artistes, autant de mondes, Proust nous invite à glorifier nos représentations pour leurs multiplicités même. Reflets, fragments, croquis, parcellisations volontaires, c'est à ce prix qu'on forme des « divinités »⁸²⁷. L'imagination et la sensibilité deviennent des « qualités interchangeables » qui font le jeu de la conscience. Les sentiments éprouvés pour l'autre ne nous renvoient qu'à nos propres souffrances ou ridicules et ne sont révélateurs que de vérités nous concernant. Recommencant le travail défait par l'illusion (par exemple l'amour est une chimère), l'écrivain offre « une survie » à son sentiment. Plus que sublimé, le sentiment reçoit une consistance qui emplit le moi. Sa faiblesse fait sa force.

Le rêve en cela offre des représentations condensées extrêmement puissantes. « Il réalise ce qu'on appelle vulgairement vous mettre une femme dans la peau, jusqu'à nous faire passionnément aimer (...) une laide, ce qui dans la vie réelle eût demandé des années d'habitude, de collage »⁸²⁸. Seule la représentation a ce pouvoir de cibler êtres, sentiments et choses dans une relation unique et originale de l'interne et de l'externe. Elle forme le développement de soi par le travail du négatif et du manque. Vacillante, instantanée, la représentation est une vibration ou une rythmique tissée de croisements inattendus. « Ainsi quand on voit de très loin une montagne on pourrait croire que c'est un nuage. Mais on est ému parce qu'on sait que ce nuage est immense à l'état solide et résistant »⁸²⁹. La re-présentation, la re-connaissance font le changement permanent du monde. A chaque fois, il y

824 M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, op. cit., p.293

825 M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, op. cit., p.299

826 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991, p.233

827 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.303

828 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.319

829 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.95

a rejet ou mort d'une partie du sujet relégué dans un fond de possibles, et à chaque fois, élection par mémoire d'un aspect prééminent qui porte une vérité interne. Ainsi le « charme n'est visible qu'à distance (...) car il réside dans (la) mémoire et dans (l')imagination »⁸³⁰. Le monde extérieur n'est présent que par médiation, Proust dira « transversale » qui occupent des « positions » relatives par rapport au moi, d'où la notion de « psychologie dans l'espace »⁸³¹. Et de même qu'il y a du « sérieux » dans le « nuage »⁸³², on trouve dans les nuancements matérielles qui définissent nos pures représentations, un intervalle infini tissé d'espace et de temps, vécu parce que distancié.

Défaillance de l'œil ou refus de voir, il faut mourir au monde pour que l'œuvre vive. Écrire c'est pervertir et « laisser l'idée de la mort pénétrer en soi comme fait un amour »⁸³³. Dans le rapport ultra-sensuel aux éléments, il s'agit de capter ces moments volés où la jouissance à son acmé devient douleur, où la souffrance extrême procure la volupté par décompensation. Les mots ont-ils une aura telle en littérature qu'ils permettent de tisser autour des affects exprimés une maîtrise rationnelle qui donne son sens à la jouissance esthétique ?

8) *Mouvements débordants*

Proust nous a montré comment la représentation, plus qu'une reprise en main du sujet par lui-même, est en fait en travail depuis notre naissance ; elle étaye le moi tout au long du parcours, ajuste dégoûts et délices, jongle entre désir et frustration. Proust a exploré les paradoxes de la conscience du temps « où la félicité d'un maintenant glisse à l'irréparable d'un jamais plus »⁸³⁴. L'œuvre est hyper-réaliste, non pas qu'on dépasse la réalité en elle mais plutôt parce qu'on la creuse dans ce qu'elle a de plus pur, c'est-à-dire de plus représentatif pour nous. La multiplicité externe est encore à démultiplier en plusieurs degrés de manière à ce qu'« un seul objet réussit à faire circuler, se poursuivre, se rejoindre, peut-être se fuir, en tous cas se traverser en lui tous les mondes possibles -eau, feu, terre, ciel- de la matérialité heureuse »⁸³⁵.

Se représenter c'est aussi se complaire dans le monde et s'y repaître. D'où la place si importante que Jean-Pierre Richard donne à la catégorie « aliment » dans son analyse de l'œuvre proustienne. Et finalement, l'œuvre de « cathédrale » puis de « robe » qui étayent le moi et lui permettent de se re-présenter au monde par tissage de lui-même devient recette de cuisine : « ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait son bœuf mode ? (...) dont tant de

830 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.400

831 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.469

832 M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p.490

833 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., II, p.1042

834 D. Bournoux, *La crise de la représentation*, op. cit., p.172

835 J-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p.163

morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? »⁸³⁶

Si « le corps enferme l'esprit dans une forteresse »⁸³⁷, si on le ressent d'abord dans sa solidité qui marque un assujettissement, il ne tient pourtant qu'au sujet de prendre conscience de la relativité de ses représentations, non pas tant pour les rejeter comme illusoires que pour les revendiquer en tant qu'expression d'un monde fantasmatique. La véritable crainte en effet pour l'homme ce n'est pas tant de mourir, car les changements sont tous des petites morts et on s'y habitue, que de « n'être plus soi-même ». Le « temps incorporé », le « reflet de nos désirs joué dans un espace vide »⁸³⁸ sont les nouvelles catégories qui définissent la représentation et font de l'homme l'être du « tremblé », du « vacillé » et du « vertige ». L'œuvre se présente alors comme une lente libération dans l'intégration tant corporelle que spirituelle de nos imperfections. Le manque d'inspiration ou le manque du mot s'imagent ainsi par une angoisse de dissolution ou de morcellement du corps.

Mallarmé semble avoir poussé cette conception de la représentation en ce qu'elle comporte d'inédit. Le « bouleversement » c'est d' « assister (...) à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure »⁸³⁹. Tout ce qui est sacré pour nous correspond à un espace secret à préserver ; cet espace comme base interne est à protéger parce qu'il fait le sens de notre vie, en même temps, il peut se déchirer et sa valeur tient donc aussi à sa fragilité et à sa vulnérabilité. Le voile, l'enveloppe, dans ce qu'ils peuvent avoir de maternel et de protecteur sont aussi voués à une altération radicale. Selon Anzieu, « les antinomies inhérentes au processus créateur et à l'œuvre produite, il faut bien que le créateur les contienne en lui et en elle. Il y parvient grâce à une illusion maintenant bien connue de la psychanalyse, l'illusion narcissique d'auto-engendrement, qui assure un contrepoids à l'angoisse annihilante non seulement d'être le tiers-exclu du commerce amoureux des parents mais d'avoir été à jamais physiquement absent de la scène originaire où l'on fut conçu »⁸⁴⁰.

On pourrait dire que Proust préservait, comme Descartes, une union de l'âme et du corps qu'on aurait goûté par la prise en conscience de nos représentations tandis que Mallarmé met en avant une blessure originaire. Pour Proust, l'intervalle est positif, il est une réappropriation par le sujet du passé et de l'avenir ; pour Mallarmé, il semble que ni le monde ni la conscience ne puissent être vus en tant que tels. La représentation va devenir l'unique miroir possible entre l'homme et le monde. Ce miroir flouté, ondulé est fait de séduction : désir de fusion, quête et puis séparation inexorable.

Jean-Pierre Richard distingue deux périodes dans la constitution de l'œuvre mallarméenne. De

836 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p.473

837 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p.474

838 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p.486

839 S. Mallarmé, *Poésies*, Paris, Booking International, 1993, *Crise de vers*, p.240

840 D. Anzieu, « Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire », in *Corps création*, op. cit., p.133

1863 à 1866, prédominent les thèmes de la faute et de l'impuissance. On sait que Mallarmé a perdu sa mère à l'âge de cinq ans, sa sœur Maria à l'âge de treize ans puis son amie d'enfance Harriet Smith à l'âge de quinze ans. Au-delà de cette expérience douloureuse et précoce de la mort, le poète met en avant un paradis perdu, un manque humain fondamental. Cette étrangeté de la vie le rapproche beaucoup d'Edgar Poe dont il traduit de nombreux contes et poèmes. *Ulalume* en particulier se présente comme un voyage vers la mort sous la forme d'un dialogue avec sa propre conscience. Tandis que les cieux sont « cendre », le cœur « volcanique » du narrateur remonte « une allée titanique de cyprès ». La nuit « vieillit » et « un liquide nébuleux vient à naître ». Alors une Astarté « liquide » entraîne le narrateur qui doit « pacifier » et « baiser » sa Psyché pour pouvoir aller jusqu'au bout du chemin indiqué par la prime déesse. Enfin, c'est le cœur même du narrateur qui devient « cendre », il accède alors à la région fabuleuse de Wair, région « brumeuse moyenne ». Mallarmé supprime la dernière strophe de Poe qui concerne l'âme des goules. Il vénère chez Poe cet instant du suspens sur lequel s'achevait aussi *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Il y a ici le pressentiment d'un « suicide fictif »⁸⁴¹ nécessaire.

La trajectoire de Mallarmé consiste à éprouver d'abord le néant du monde qu'on peut matérialiser par les thèmes de la blancheur, de la virginité, de l'horizon du ciel. Que faire de ce vide ? Plus la conscience s'interroge, close sur elle-même, plus elle se rend compte que ce rien n'existe que par l'abolition de quelque chose. La vacance n'est que l'attente due à la « puissance indéterminée du désir »⁸⁴². Le travail de la conscience va consister en une reprise sur elle-même qui va la pousser à s'ouvrir, à « jaillir » dans un monde désormais posé comme « cadre ». Elle va se regarder. Se dédoubler c'est ainsi se donner la mort fictive nécessaire pour atteindre à une nouvelle existence Georges Poulet parle quant à lui de donner « l'existence (au) néant même ».⁸⁴³ Nombre de critiques ont vu dans ce mouvement l'expression d'une influence hégélienne sur Mallarmé⁸⁴⁴. Il est clair que le travail de reprise de la conscience par elle-même, le travail du négatif et la fécondité du désir, comme de l'Histoire rappelle la dialectique hégélienne. Cependant la distance entre le ciel-diffus et la conscience-point est tellement allongée et travaillée qu'on pourrait aussi bien évoquer Nietzsche avec la mort de Dieu et l'avènement du surhomme.

Ce qui est marquant ici c'est que la Poésie va opérer à la manière de la re-présentation. Elle va dépasser la diversité du réel par cette force-consciente mais pour le transmuier en un dehors-

841 J-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.333. L'auteur cite la lettre à Cazalis qui rend compte de ce moment de crise (tournant de l'œuvre en 1866) : « Je suis dans les purs glaciers de l'Esthétique. Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau. Tu ne peux t'imaginer dans quelles aventures lucides je m'aventure ».

842 G. Poulet : *La Distance intérieure*, op. cit., p.302

843 G. Poulet : *La Distance intérieure*, op. cit., p.325. L'auteur explique que dans *Les Fenêtres*, Mallarmé a remplacé le « je songe » passif dans un monde subi et vide par un « je meurs » volontaire.

844 Voir notamment P. Campion : *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris, PUF, 1994

signifiant. Il ne s'agit plus de toucher un sur-réel mais de re-trouver, dans la chair même des choses leur essence. On touche à l'intuition phénoménologique. De même, d'un point de vue formel, les phrases vont se disperser pour créer des effets structuraux de sens qu'on pourrait dire comme « suggérés » par les intervalles apparus. Ainsi Pierre Champion écrit : « l'objet évoqué est aboli (...) il a désormais une forme verbale néantisée sous sa forme imitée », ainsi « non seulement l'abolition ne supprime pas l'objet ni le poète mais les rend actifs dans et par ce retrait qui leur est intimé »⁸⁴⁵.

Le texte est mis en mouvement parce que le néant devient efficace et s'installe dans les mots eux-mêmes, d'où la définition de la fleur mallarméenne comme « l'absente de tout bouquet ». Cette nouvelle orchestration du poème est une plongée dans le non-dit, elle devient organique et « respecte les temps de silence, les répétitions mélodiques de thèmes et une rythmique corporelle. D'où son parallélisme évident avec l'art musical »⁸⁴⁶.

Il s'agit pour Mallarmé de « faire exister le rêve »⁸⁴⁷. La distance étant toujours maintenue entre monde et conscience, on doit trouver néanmoins un entre-deux, un point de contact qui fasse brèche dans l'une et l'autre entité. Si chacun se projette dans l'autre, il accepte de se mettre à nu, c'est une prise de risque considérable, il y meurt sans doute mais il y renaît aussi, métamorphosé. On atteint le « cogito » mallarméen où l'être qui se pense fonde sa propre existence et que Georges Poulet exprime ainsi : « je me pense donc je me crée »⁸⁴⁸. Deux textes de Mallarmé sont évoqués : *Igitur* qui se voit « comme une onde dont les cercles vibratoires, venant et s'en allant font une limite infinie qui n'atteint pas le calme du milieu » et le vers « moi projeté absolu ». C'est une représentation en mouvement, une réciprocité du moi au monde et du monde au moi arrachée au détour d'intervalles très fins cachés dans des plis de l'être.

On peut ici se référer au personnage d'*Hamlet* que Yves Delègue situe « entre le psychopathe et le voleur de feu »⁸⁴⁹. Le héros shakespearien interroge cette différence qui ne tient qu'à un fil entre l'être et le non-être. Il se dédouble en parlant au crâne qui symbolise le spectre, la ruine de l'homme ou la transcendance vide, « désertée ». Alors le miracle se produit, la conscience se théâtralise et accède à l'exigence de l'Absolu. Le « cogito » évolue encore : « je ne suis plus donc je suis », « je meurs donc je vis » écrit Jean-Pierre Richard. L'esprit s'est réconcilié avec lui-même en tant qu'œil du monde. C'est comme si l'Histoire, la reprise du temps par la conscience accomplissait ce suspens-vivant dans lequel le je touche à l'impersonnel (monde) et devient soi, devient enfin ce qu'il désirait de manière fantasmatique, de même que le monde quant à lui touche au néant (conscience) et devient forme signifiante, exprime enfin ce à quoi il tendait.

845 P. Champion : *Mallarmé, Poésie et Philosophie, op. cit.*, p.49

846 Voir S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Paris, Perrin, 1895

847 G. Poulet : *La Distance intérieure, op. cit.*, p.298

848 G. Poulet : *La Distance intérieure, op. cit.*, p.332

849 Y. Delègue, Mallarmé, *le suspens*, Strasbourg, PUS, 1997, p.17

Jean-Pierre Richard rend compte de cette dialectique du clos et de l'ouvert, du dedans et du dehors, du net et du fuyant. Selon lui, ces catégories fonctionnent comme des couples mentaux qui rendent compte de plusieurs niveaux d'expérience et que Mallarmé cherche à unifier. Le « pli » va permettre une telle mise en perspective : « le pli étant à la fois sexe, feuillage, miroir, livre, tombeau (...) rassemble toutes les réalités en un certain rêve très spécial d'intimité »⁸⁵⁰. Un rêve de cette sorte, c'est une représentation, c'est-à-dire le jaillissement d'un objet-signifiant parce que métamorphosé par la subjectivité et la mémoire interne. Jacques Rancière explique le pli à partir du *Sonnet en x* et le définit comme « une parenthèse singulière dans la muette éternité des choses »⁸⁵¹. Le pli de la représentation donnerait aux choses, leur sens.

« Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter »⁸⁵². A ce point de rencontre fugitif moi-monde, qui laisse intact le mystère autour de lui, on peut pourtant approcher quelque peu d'une clé de l'être. Ce point on le retrouve chez Mallarmé dans le détail ou l'extrémité de la chose : flèche, caillou, dentelle, col du cygne, embout du vase, doigt mince, ongle effilé, queue du chat, pointe des cheveux épars... Autant d'objets qui participent à ce que Jean-Pierre Richard a appelé le « mouvement volatilisateur » de la pensée.

A partir d'un fond vague et infini qu'il assimile souvent à la blancheur, à l'eau glacée, et qu'il oppose au ciel transcendant, Mallarmé fait surgir un cadre, une borne, « un point dernier qui le sacre »⁸⁵³. C'est la « trouée » de la pensée qui opère le passage à la certitude, ; « certitude parfaite »⁸⁵⁴ puisqu'elle intègre des « parois opposées » et « l'ombre négative d' (elles-mêmes) »⁸⁵⁵. Igitur semble « près de disparaître comme s'il allait s'évanouir dans le temps » mais, grâce au frissonnement des rideaux, « il ouvre les meubles » et re-devient lui-même. « il fixe de son âme l'horloge (...) Il se sépare du temps indéfini et il est ! »⁸⁵⁶

Les éléments participent de ce voyage vers la représentation . Leur matière archaïque est saisie par la poésie pour donner une « objectivité aux jeux de l'âme »⁸⁵⁷. La danse, la musique et le mime vont symboliser ce « suspens » d'où seul peut jaillir un sens parce que les choses y sont enfin rendues visibles par un regard. Ainsi le « théâtre est d'essence supérieure »⁸⁵⁸ qui met en scène des

850 J-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p.28

851 J. Rancière, « La Rime et le Conflit » in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, sous la direction de B. Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Hermann, 1999

852 S. Mallarmé, *Poésies, Quant au livre*, p.199

853 S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, NRF, 1976, p.429

854 S. Mallarmé, *Igitur*, op. cit., p.59

855 *Ibid.*

856 S. Mallarmé, *Igitur*, op. cit., p.53

857 S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Crayonné au théâtre, p.209

858 S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, op. cit. Crayonné au théâtre , p.204

perceptions reprises en conscience. La « représentation (...) à distance voulue »⁸⁵⁹ devient « symphonie » et « cérémonie ».

On retrouve une telle solennité dans une poésie telle que *Salut* où une longue « navigation » malgré le risque de « noyade » et les dangers de l'illusion incarnée par des « sirènes » place néanmoins le « moi sur la poupe » « où une ivresse belle l'engage ». C'est dans ce balancement, cette instabilité qu'on ne ressent qu'en mer que pourra s'installer la dignité humaine. C'est bien l'homme que salue l'auteur, dans sa « solitude » et le « souci de sa toile », l'homme qui cherche le « récif ». L'allitération insiste sur ce glissement dans lequel l'homme doit s'engager aussi pour provoquer une « écume, vierge vers ». Le mot surgira dans ce changement formel de l'eau. Lisse ou mousseuse, c'est pourtant bien la même eau qui nous dit que c'est dans les contours imposés par le regard que le monde se forme et se déforme.

Cette écume magique on la retrouve à maintes reprises dans les poésies. De même que « le cœur se trempe dans la mer »⁸⁶⁰, de même les plis « tourbillon de mousseline » ne s'ouvrent que par la « fureur éparses en écumes »⁸⁶¹. Elle est le bouillonnement qui participe de la « crise » mallarméenne, de l' « intervalle » béni où le monde prend sens parce que la réalité devient spirituelle.

Mais l'eau n'est pas seulement présente dans ce tableau mer-écume ou neige-jet qui assigne une origine sensuelle et un bondissement à la pensée ; on la retrouve aussi sous la forme des rivières comme dans *Tristesse d'été* où elle rejoint alors le thème de la chevelure, fluide encore et pleine de plis qui entraîne vers un mouvement plus ample de transmutation. On la retrouve dans l'étang où la vase sous-jacente préside à de nouveaux mélanges⁸⁶² et plus encore dans le lac qui se dresse d'abord comme un « œil » dans la Nature et est comparé à la fameuse « trouée dans le mur ». Alors « Hamlet ! C'est comme si dans l'onde j'innovais / Mille sépulcres pour y vierge disparaître »⁸⁶³. Le lac est bien le lieu de tous les « reflourissements »⁸⁶⁴

L'eau guide Mallarmé dans sa quête philosophique vers une reprise du je par le soi qui passe par la poésie. Elle est régression poétique vers le sein maternel, vers une zone préconsciente où la musique se tisse d'après l'absence, le silence et la castration. On peut trouver également une zone antinomique très féconde entre le ciel et l'azur, le premier étant un air figé, apparent et ennuyeux, lié aux pâles religions, tandis que le second signifie la reprise en conscience de chaque sentiment.

859 S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, op. cit., Offices, p.294

860 S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., *Brise marine*, p.31

861 S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., *Billet à Whistler*, p.73

862 Voir S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., *l'Azur*, p.29

863 S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., *Le Pitre châtié*, p.17

864 S. Mallarmé, *Poésies*, op. cit., *L'Après-midi d'un faune*, p.48

L'azur est « ironique »⁸⁶⁵ et il est « triomphe » tandis que « le ciel est mort »⁸⁶⁶. On retrouve aussi l'air sous le thème du vent comme allié à la tristesse de la tempête⁸⁶⁷ ou aux voltiges qui travaillent dans la légèreté à l'apparition du jailli⁸⁶⁸.

Le feu est bien aussi de ce nouvel ordre jailli⁸⁶⁹. Il prend des teintes étranges, portant en lui les signes de la lutte et du néant, c'est le « blanc flamboiement » de *Tristesse d'été* ou le « inerte, tout brûle » de *L'Après-midi d'un faune*. Il est parfois négatif quand le travail près de la lampe est trop tranquille, trop passif ou lorsqu'il s'oppose au métal : « Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau / Contre le fer épais des portes du tombeau »⁸⁷⁰. En aucun cas, sa lumière ne doit occulter le désir humain qui tient seul la force de résurrection. Ainsi le feu sera plus volontiers utilisé par Mallarmé sous la forme du cigare. C'est l'homme qui en aspirant allume et la fumée s'élève comme autant de « ronds (...) Abolis en autres ronds »⁸⁷¹, neuves représentations.

On voit très bien à travers l'étude des éléments chez Mallarmé comment le poète parvient à faire glisser la matière dans la pensée jusqu'à prôner un irréel qui reste archaïquement élémentaire. L'homme n'échappe à la pression du monde qu'en s'y plongeant jusqu'au bout, en s'engageant tout entier. On trouve alors la « terre chaude » comme matière à « creuser » et à « mordre »⁸⁷². Elle « s'ouvre vieille à qui crève la faim »⁸⁷³. Seul l'homme profondément désirant parvient ainsi à l'antique profondeur de l'être-là. Et Mallarmé a « besoin de talons nus » pour « recréer des souliers »⁸⁷⁴. Ici, on peut évoquer l'analyse des *Souliers* de Van Gogh faite par Heidegger : « A travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la **terre**, son don tacite du grain murissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. A travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. Ce produit appartient à la **terre**, et il est à l'abri dans le monde de la paysanne. »⁸⁷⁵

« Quand je ferme le livre, écrit encore Mallarmé, ce n'est plus serein ou hagard, mais fou d'amour (...) avec un nouvel orgueil d'être homme ». Si « le baiser est poétique », alors « la terre est heureuse ». L'élément comme l'homme se rejoignent dans l'Art grâce à la représentation, Mallarmé poursuit ainsi son texte : « j'ai institué dans mon rêve la cérémonie d'un triomphe »⁸⁷⁶. On retrouve

865 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., l'Azur*, p.29

866 *Ibid.*

867 Voir S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Angoisse*, p.24

868 Voir S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., L'Après-midi d'un faune*, p.48

869 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., La Chevelure* est le « vol d'une flamme », p.53

870 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Toast funèbre*, p. 55

871 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Hommage*, p.85

872 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Renouveau*, p.23

873 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Aumône*, p.33

874 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Chansons bas*, p.70

875 M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986, p.33

876 S. Mallarmé, *Poésies, op. cit., Symphonie littéraire*, p.139

ici les termes exacts qui définissait la valeur du théâtre selon Mallarmé.

Jean-Pierre Richard se réfère à Claudel pour mettre en avant le renouveau d'une méthode chez Mallarmé qui nous engage dans « une chasse aux signes et aux chiffres »⁸⁷⁷. En effet dans la poésie de Mallarmé, tout est motif, figure, structure et tout s'enchevêtre dans un réseau de relations qui se diffuse (à la manière d'une rosace ou d'une caisse de résonance) sans que jamais la matière ne soit véritablement décomposée et donc trahie. C'est en ce sens aussi que Jean Ricardou parle des « Leçons d'écriture de Stéphane Mallarmé »⁸⁷⁸, parce que va primer désormais dans l'écriture, « l'effet représentatif d'ensemble », l'expression inédite d'un créateur de sens d'après des formes en mouvement. Le réel est respecté dans son flux incessant tandis que le poète orchestre un moment qui s'écoule.

Après Mallarmé, la créativité littéraire s'engage dans deux voies divergentes : l'une consiste à travailler encore davantage l'écriture pour elle-même, la représentation devient tellement pleine et surabondante qu'il ne s'agira plus que de jouer avec les formes et les sons purs - ce sera les tentatives surréalistes - ; l'autre à l'inverse, consiste à réduire l'écriture à l'état d'outil de façon à ce que la représentation du « soi » et le poids de son action dans le monde soit première - ce sera la mise en place d'un théâtre de l'absurde -.

Si la représentation a tracé des contours aussi intelligibles entre la conscience et le monde, il n'en reste pas moins que l'organisme est attaquant. Ici la vie empiète à nouveau sur l'Art quand bien même celui-ci a maîtrisé au plus haut point son « intensification du réel »⁸⁷⁹. De l'intérieur, l'âme et le corps peuvent se morceler, se fragmenter de façon à ce que la représentation du monde se délite jusqu'à la déchéance dans un vide, un néant pur. Cet état limite a été certainement le mieux vécu et le plus écrit par Samuel Beckett. La question devient : est-il possible d'abandonner la notion d'essence pour une acceptation du négatif par lui-même ?

D'un autre côté, l'âme et le corps peuvent encore subir des agressions externes. L'ouverture impliquée par la représentation met le sujet en état de risque. Il s'avance, engagé en profondeur, face à l'objet extérieur. Dès lors, une inflammation du sujet est toujours possible. L'accident (ou le hasard mallarméen) nous guette toujours et partout. Comment trouver une mesure qui intègre cette dimension du risque sans empêcher l'être de se diffuser à l'extérieur ? Guérasim Luca par sa méthode « ontophonique » essaie de tenir ensemble, sur un même piédestal, l'apparence et l'essence. Il atteint à une humanité poétique qui, : « couchée à plat sur la mort / la vie entre les idées »⁸⁸⁰, peut

877 J-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p.15

878 J. Ricardou, « La Rime et le Conflit » in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, sous la direction de Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Hermann, 1999

879 Expression empruntée à Ernst Cassirer

880 G. Luca, *Héros-Limite*, Paris, Gallimard, NRF, 2001, Le Chant de la carpe, p.95

tendre paradoxalement à l'infini par sa capacité à se distancer et à néantiser.

La destruction des langages et la naissance de l'Art moderne apparaît comme une régression à partir du chaos. Une nouvelle recherche s'engage avec un arrière-plan nihiliste marqué qui coïncide avec l'essor de la psychanalyse. Le re-commencement ne peut avoir lieu qu'après une véritable fin. Ainsi, la perspective psychanalytique ne cesse de dialoguer avec l'analyse artistique. On peut citer *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* où Freud développe le rôle de la mère et où il rejoint Vinci dans sa perspective de déchiffrement des voiles de la Nature ou *Le Moïse de Michel-Ange*, essai d'analyse de la sculpture dans lequel Freud insiste sur la volonté de l'artiste de mettre en valeur non pas le pathos colérique de Moïse mais sa capacité à étouffer « sa propre passion au profit et au nom d'une mission à laquelle on s'est consacré »⁸⁸¹. Mais *L'inquiétante étrangeté et autres essais* pose directement la problématique de la création littéraire. Il y est question de l'étude des perturbations du moi et Freud présente quelques caractères shakespeariens (Macbeth, Richard III) mais également des études plus précises de Heine, Goethe et Hoffmann, notamment quant à l'étude du double et au motif du pacte avec le diable⁸⁸². D'ailleurs le mot en analyse retrouve un antique pouvoir magique et porte sa part de sortilège. Jean-Jacques Wunenburger rapproche les deux œuvres contemporaines à la naissance de la psychanalyse de Klimt et Schnitzler. Ici, sont mis en avant les mystères de la sexualité. Ainsi, « pour Freud, l'art n'est pas qu'une illustration de la psychanalyse, mais une tentative unique pour dévoiler et sublimer les drames cachés de l'inconscient »⁸⁸³.

La création artistique sert de seuil entre les fantasmes et la société, entre l'imaginaire et le réel. Si le rêve était la satisfaction imaginaire d'un désir inconscient, l'art est un autre moyen d'agir sur la névrose : il détourne le pulsionnel et l'émotion surdéveloppée vers une transformation esthétique. Cependant, « l'analyse ne peut rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique, et la révélation des moyens dont se sert l'artiste pour travailler, le dévoilement de la technique artistique, n'est pas non plus de son ressort »⁸⁸⁴. Le style impose sa loi.

Une compréhension peut s'ébaucher dans la perspective psychanalytique qui se réfère sans cesse à l'expérience émotionnelle artistique. Karl Abraham a isolé par exemple un cas de dépression dans son étude de Giovanni Segantini. Il défend l'idée d'un lien entre le traumatisme de la mort de la mère de l'artiste âgé de cinq ans et son ambivalence fascinée quant à la maternité. Il ne s'intéresse pas à la description stylistique de l'œuvre mais à une explication psychologique appuyée sur les émois de l'enfance. « Par ma naissance, j'ai causé chez ma mère une faiblesse qui l'emporta cinq

881 S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985

882 Traité aussi par le cas du peintre Christoph Haitzmann

883 J-J. Wunenburger, *Freud*, Paris, Balland, 1985, p.303

884 Y. Giapis, *Philosophie de la création artistique*, Paris, Aléas, 1998, p.160

ans plus tard ». Comme beaucoup de névrosés, Segantini ressent une culpabilité fantasmatique qui se doublera d'un amour exubérant potentiellement capable de rendre vie à la morte. C'est ainsi qu'il peignit le cadavre d'une fillette car « la mère voulait une image de son enfant vivante ». Abraham double cette sublimation d'un constat de puissant refoulement sexuel. Segantini a eu une seule épouse, il était fidèle et son amour spiritualisé s'est tourné vers la Nature entière. Abraham constate aussi une signification purement négative de la figure paternelle. Sa vie est une protestation contre toute autorité qui entraverait sa personnalité, il y a ici, comme en écho à l'amour maternelle, une haine du père qui poussera Segantini à fuguer dès ses premiers placements en établissement : « je ne pouvais que devenir sauvage et je répondais en être agité et bouillonnant aux lois en vigueur ». L'abandon à la souffrance est préféré à l'agression énergétique.

L'élément érotique est toujours présent au cœur de l'observation artistique, comme le contenu latent se superpose au contenu manifeste. Abraham définit ainsi l'optique psychanalytique sur l'art : elle « nous permet de saisir le combat des forces conscientes et inconscientes, et nous rend sensible à cette discorde intime. (...) le même homme qui voulait étreindre toute vie d'un amour infini cachait au fond de lui-même une volonté de destruction de sa propre vie »⁸⁸⁵. La nostalgie de la mère, satisfaite puis déçue, laisse Segantini mourir à quarante-et-un ans.

La question qui reste posée est celle de savoir si une œuvre d'Art est réductible à l'inconscient, fut-il collectif. Nous avons vu combien la raison comme l'humour travaillaient le texte littéraire. Si la poésie participe plus volontiers de l'extase où il s'agit de rendre hommage au monde du visible, le roman quant à lui relève d'un certain étonnement devant le comportement humain. Selon Kundera, l'histoire de ce genre qui prend ses origines entre Rabelais, Cervantès, Sterne, Diderot puis Fielding, introduit la question de notre insignifiance en mettant en avant les catégories du doute, de la frivolité ou du prosaïsme corporel.

S'il y a bien une histoire de l'art, celle-ci n'est pas de l'ordre du progrès. Le roman pense et se construit avec lucidité en recourant aux digressions, aux accumulations, aux intuitions... Il travaille un « ego expérimental »⁸⁸⁶ qui fait du personnage un être terriblement vivant sans réalité aucune. C'est un rendu de la légèreté de la vie qui passe par des catégories décalées comme celles de l'ambiguïté ou du paradoxe, comme celle de l'amour dépourvu de sérieux ou celle de l'étonnement devant les incertitudes du moi. Kundera cite *Jacques le fataliste et son maître* pour montrer comment est mise en scène une « relativité essentielle des choses humaines »⁸⁸⁷. Jacques pensait commencer une aventure amoureuse alors qu'en réalité il avance vers son infirmité. La fissure entre son être et son acte est béante. Cette relativité exclut de façon radicale tout esprit totalitaire. C'est

885 K.Abraham, *Manie et Mélancolie*, Paris, Payot, 2010, p.122

886 M.Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.47

887 M.Kundera, *L'Art du roman*, *op.cit.*, p.18

comme si le roman anticipait déjà sur des notions qui deviendront concepts tels que l'inconscient, la lutte des classes ou la bureaucratie.

En suivant Kundera, on voit comment Broch, Hasek, Dostoïevski, Musil, Kafka... ont ouvert la voie à une réelle méditation romanesque. Ils parviennent à unir une imagination incontrôlée à l'examen lucide de l'existence, ce qui relève d'une virtuosité singulière pour chaque création. L'illusion prend la vérité de l'illusion. C'est ainsi qu'on arrive avec Ionesco au *Journal en miettes* par exemple qui raconte ce qui, chaque jour, n'arrive pas. Il y met en avant l'incertitude et l'insignifiance des témoignages. Il y met en cause « les auteurs engagés qui veulent vous violer, c'est-à-dire vous convaincre, vous recruter »⁸⁸⁸.

Du point de vue du monde, s'ensuit toute une réflexion sur la littérature comme seule possibilité de considérer le réel comme un « au-delà du réel », non pas un « surréal » mais un « insolite, un miraculeux un « aréal ». On atteint à une conscience plus aiguë de la réalité. La vie n'est plus dans le temps qui passe et « sans doute l'univers n'est-il ni fini, ni infini »⁸⁸⁹. Reste donc la question du pourquoi. Et devant cette situation où l'homme est ontologiquement démuné, l'œuvre devient une « réalité objective vivante » car elle n'est identique qu'à elle-même. N'est-ce pas la plus juste définition du terme de représentation ?

Or, si les désirs surgissent malgré moi, le je ne devrait-il pas être abdiqué ? Le rêve démystifie et exprime une évidence plus vivante que celle offerte par la conscience diurne et qui reste une surface passionnelle. La psychanalyse en ce sens a mis au vif les blessures d'orgueil. Si bien qu'être adulte revient à être chassé du paradis, à s'être habitué à la vie. Une quintuple chaîne d'angoisse, de pitié, de dégoût, de haine et d'agressivité nous empêche d'être libre. Rien ne peut remplacer ce paradis de l'enfance mise à part une lucidité simple offerte dans un « sentiment d'étrangeté universelle » qui dit que « la non-réponse est la meilleure réponse »⁸⁹⁰. D'où « l'instinct de Nirvana » cher à Freud.

Ionesco cite Lupasco et écrit : « rien n'existe et rien n'est pensé que par opposition à un contraire qui existe aussi et qu'on refoule »⁸⁹¹. Si bien que rire, c'est combattre les larmes. Le paysage de son âme correspond à une terre coupée du ciel et il souffre de ces limites. Les éléments sont convoqués pour exprimer ce manque à être, cette distance de soi à soi et de soi aux autres. Nous sommes des oiseaux aux yeux les uns des autres et Ionesco recommande de ne pas chercher à connaître plus que « la retenue » de l'autre, à moins de vouloir tomber dans un abîme. De même que pour se guérir de soi, il recommande l'ascèse.

888 E.Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967, p.23

889 E.Ionesco, *Journal en miettes*, *op.cit.*, p.35

890 E.Ionesco, *Journal en miettes*, *op.cit.*, p.62

891 E.Ionesco, *Journal en miettes*, *op.cit.*, p.55

Le conformisme social est un monde de l'aliénation dans lequel on s'enracine, par lequel on est noué. Au contraire, le monde de la représentation est cet envol qui consiste à ne pas s'enliser dans le réel. Il s'agit de ne plus refouler l'instinct de mort. Or les mots tuent les images. Ionesco ne voit dans la littérature qu'une petite lueur noyée dans le bavardage, un alibi pour ne pas agir. Dès lors la joie apparaît comme quelque chose de fragile et d'« insensé ». La clairvoyance passe une représentation qui n'est ni spatiale ni temporelle, elle donne « une explication non figurative du monde »⁸⁹².

Ainsi chez Ionesco, la terre est boue, elle se décompose et n'a rien de sécurisant. Le feu est une prémonition nette de la mort. L'eau est sale et engloutit. Les éléments ne mentent pas car ils sont liés à l'imaginaire profond de chacun. Le *Journal* s'achève sur l'image du « tourbillon » et Héraclite est cité mais le tourbillon n'est pas seulement cette masse d'air qui emporte tout, elle est aussi ce mouvement spiralé qui signe une organisation singulière.

Lorsque Samuel Beckett décide de consacrer sa vie à l'écriture, celle-ci ne lui accorde aucun moyen de subsistance. Dès 1930, bien que nommé répétiteur d'Anglais à Paris, il déteste enseigner et se clochardise très vite. Pris par l'alcoolisme, il décide d'entamer une cure psychanalytique auprès de Wilfried Bion à la Tavistock Clinic de Londres. Il souffre alors de terreurs nocturnes, de furoncles et de crises d'hébétéude qui lui donne le sentiment d'une mort imminente. Il suit sa cure à raison de quatre séances par semaine pendant deux ans, période pendant laquelle il rédige aussi *Murphy*. Bion est alors débutant, il travaille sur sa notion de « protomentale » où les fonctionnements physique et psychique sont indissociés. Pour Beckett, cette cure est un échec, il dit dans sa correspondance qu'elle le « laisse vide ». Les symptômes sont toujours là, il refuse de s'éloigner de sa mère comme le lui suggère Bion. Tous deux ayant assisté à une conférence de Jung, Beckett sort persuadé que la création est la seule alternative heureuse à la maladie mentale tandis que Bion est convaincu de la vocation littéraire de son patient. La rupture est consommée. Didier Anzieu a analysé cette relation entre l'artiste et le psychanalyste. Il a ainsi montré comment l'un à l'autre se sont échangés quant à leurs travaux respectifs⁸⁹³.

L'alternative pour Beckett selon Anzieu c'est « mourir ou se créer »⁸⁹⁴. Ce qui se joue dans un tel processus de création est l'antinomie entre une illusion d'éternité et la reconnaissance de sa propre finitude. Son œuvre procéderait alors d'une sorte d'autoanalyse. Il est clair que les rapports de Beckett à sa mère ont été très tourmentés. En 1945, il quitte Roussillon où il s'était réfugié avec sa compagne Suzanne⁸⁹⁵ pour rejoindre Dublin. Sa mère est atteinte de la maladie de

892 E. Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p.163

893 Voir D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre, Beckett, Créer Détruire*, Paris, Dunod, 1996

894 D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre, Beckett, Créer Détruire*, op. cit., p.117

895 Elle est de six ans son aînée. Il l'a rencontrée en 1938 suite au coup de couteau donné par un proxénète et qui l'a laissé un long moment à l'hôpital. Il l'épousera en 1961.

Parkinson. Beckett assiste à sa déchéance. Il la visite régulièrement jusqu'en 1949 et la veille au soir de sa mort le 25 Août 1950. Parallèlement, il entre dans une période de plus en plus créatrice. On sent la présence de May dans le personnage tremblotant de *Molloy*. Anzieu cite ces deux extraits : dans *La Dernière Bande* Beckett évoque « la maison du canal où maman s'éteignit, dans l'automne finissant, après une longue viduité (...) Une affaire finie, enfin » ; et cette phrase de *L'Innommable* : « Je cherche ma mère pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître ». On ressent toute l'insécurité de l'attachement à la mère que Deirdre Bair décrit dans sa biographie de Beckett. May était d'humeur excessive et très variable. Ceci pourrait présenter une première explication des images fragmentées qui hantent les textes de Beckett. On peut y voir un échec de la fonction « contenante » de Bion qui précise celle du « bon sein » de Mélanie Klein.

La conscience psychotique est clivée selon Bion. C'est dire qu'il y existe des « attaques contre les liens » qui se traduisent par une prolifération des protopensées qui auraient dû être transformées en pensées mais qui envahissent le psychisme comme autant d'objets agressifs. Tout est morcelé. Il n'y a pas d'échange dynamique entre le contenant et le contenu. Le moi oscille entre des moments de désintégration et de réintégration douloureuse. On peut dire que la figure d'attachement n'a pas rempli sa fonction métabolisatrice. Le sujet reste bloqué dans un vécu corporel. La membrane peau, semi-perméable ne permettrait qu'un contact sans liaison tant avec le monde qu'avec un Soi stabilisé dans ses émotions. On sait la difficulté des personnages de Beckett à communiquer. Dans *L'Épuisé*, Deleuze évoque l'assis comme « le témoin autour duquel l'autre tourne en développant tous les degrés de fatigue »⁸⁹⁶. Les efforts pour entrer en contact ne débouchent que sur le vide. Tous les personnages de *Quad* sont enfermés en eux-mêmes, pivotant autour d'un centre intouchable en diagonales variées dans une scène carrée.

Bion décrit huit stades du processus de pensée : A: Protopensée B: Images sensorielles C : Souvenirs, rêverie narrative D : Préconception (pensée vide) E : Conception (que nous appellerons représentation comme modification de l'état de frustration en fonction d'une articulation avec le principe de réalité) F : Concept (libération de la Conception par abstraction des qualités perceptives) G : Système déductif scientifique (modèles) H : Calcul algébrique (publication, communication, sens commun). Il est clair que Beckett s'enfermerait dans le stade E. Mais cette élaboration de l'absence, du manque est cependant ce qui va lui permettre d'accueillir une nouvelle dimension de la présence. Présence étrange qui refuse de se départir d'un certain repli corporel sur soi mais qui émerge parfois sous forme de voix ; le personnage s'écoute et en s'écoutant se donne à entendre comme dans *La Dernière Bande*.

Anzieu rapproche cette mise en avant de la représentation du domaine que Winnicott a

896 Essai suivant la pièce *Quad*, p.65

qualifié de « transitionnel ». Il est paradoxal d'être seul mais en présence de quelqu'un. Il est paradoxal de créer des objets qui étaient déjà là. Et il est aussi paradoxal d'avoir besoin de jouer divers personnages afin de cacher sa véritable personnalité. Beckett explore cette expérience asphyxiante : « Respirer, on n'exige pas davantage, errer n'est pas une obligation, recevoir non plus, on peut même se croire mort à condition de le faire remarquer »⁸⁹⁷. L'homme étroit son propre néant mais dans cet acte minimal, il se sépare de l'inanimé. Une frontière reste tracée.

Re-marquer c'est l'ultime nécessité pour celui qui craint le clivage à outrance, autrement dit la dispersion. Re-marquer pour ne pas se perdre tout à fait. Le risque de dépersonnalisation est finalement contré dans la crise créatrice. Si les cadres du récit littéraire se désagrègent c'est pour mieux mettre en valeur cet ultime sursaut (*Soubresauts* est la dernière œuvre de Beckett). Il s'agit de donner à voir l'invisible, de trouver, au cœur même de la représentation une pure présence. C'est comme si Beckett redoublait encore la représentation en une re-re-présentation. Le miroir de soi, le dédoublement devient plus vrai que le modèle. La surenchère a joué pour un surplus de présence, elle a guetté un certain débordement de la représentation qui a su dépecer le corps de telle sorte qu'elle devienne représentation de présence.

Beckett a joué avec les états borderline et avec la non-intégration psychique afin de démanteler toutes les possibilités d'existence pour l'homme. Dans ses œuvres, il enchaîne les listes d'objets aux listes d'actions. Il truffe ses pièces théâtrales de didascalies. Certains textes ne sont que la délivrance d'un emploi du temps fixe. Les sériations et les répétitions lui permettent de creuser à travers un « magma verbal »⁸⁹⁸ l'état-limite de l'œuvre elle-même. L'homme, ainsi blotti dans son terrier, vit au rythme de pulsations quasi animales. Janvier parle à ce propos de « monologue habité » ou de « dialogue déserté ». C'est une rythmique obsédante à la fois contenante et gênante. Le théâtre⁸⁹⁹ reste le lieu unique de cette mise en scène du corps (poitrines plantureuses, visages trop blancs, nez violacés, cheveux en désordre, voix fêlées...) qui accentue la vision d'une humanité à minima. Le décor quant à lui peut se réduire au néant et Beckett parviendra à mettre en scène le vide tel que l'homme se le représente.

C'est bien l'homme qu'il s'agit de mettre à la question.⁹⁰⁰ On peut alors rapprocher Beckett de Dante à condition de préciser que la Comédie se joue sans Dieu, de Francis Bacon qui peint en exhaussant le corps jusqu'à la viande ou encore de Strindberg pour qui il faut s'appauvrir encore (et toujours) davantage. On peut rendre compte au niveau symbolique des métaphores masculines (lignes, plans, limites et logique de la différenciation) comme des métaphores féminines (spirales,

897 S. Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, p.157

898 D. Anzieu, *Créer Détruire*, op. cit., p160

899 *Fin de partie* est une représentation de représentation

900 Ce dont Deleuze rend compte dans la notion d'épuisement : déchirures douloureuses, trous de silence, disjonctions, contractions qui doivent « épuisier » tous les possibles de l'humanité

emboîtements, pots et plis avec leurs ouvertures ou pas). Elles mettent en valeur le sujet en tant qu'enfant qui engendre ses propres géniteurs. Ainsi emboîté entre le moi éclaté qui ne compose qu'en décomposant et le monde-brouillard, on trouve le corps (le sien ou celui de l'autre) comme une « extériorité préalable », le contact minimum, la distance-présence qui garantit à l'homme que sa souffrance a une valeur et que le manque est aussi le désir.

Dans *Soubresauts*, l'air est « irrepérable » de l'extérieur comme de l'intérieur⁹⁰¹, c'est l'asphyxie, l'homme n'a plus qu'à « arpenter » son plancher « nu-pieds » jusqu'à ce qu'il n'entende plus rien. Première réduction : ne plus écouter c'est voir. Quand l'homme peut enfin regarder autour de lui, il est « dans un pré » sans limite visible mais « d'où toujours en vue » on trouve une « borne à ne pas dépasser ». Nouvelle réduction : plus de regard, l'homme « se met à réfléchir » mais « fouiller en vain dans ces ruines » devient lassant. Circularité : « il reprend sa marche » d'homme a minima dans l'illimité. Ne reste qu'un « mot perdu » qui résonne « à peine de loin en loin » et la mort est acceptée, voire désirée. « Temps et peine et soi soi-disant. Oh tout finir ».

Reste l'impression que cet arrière-fond du clivage pourrait être défait par une mixité élémentaire. Chez Beckett on trouvera les éléments sous forme mélangées. L'alcool, « feu liquide » est la fusion de l'eau et du feu. La boue est l'alliance de l'eau et de la terre, comme s'il était possible, dans le déséquilibre de réorganiser les structures atomiques sous de nouvelles formes. L'essence n'est pas perdue car ni la liquidité de l'eau ni la consistance de la terre ne sont exclues de la boue ; de même, ni la chaleur du feu ni la fluidité de l'eau ne sont exclues de l'alcool.

Dans l'opuscule *L'Image*, Beckett nous rappelait que l'image incarne toute la dignité humaine dans sa consistance de création. C'est à partir de sa langue, par un va-et-vient d'entrée et de sortie depuis la bouche, que le narrateur crée l'image. Si « la langue sort, elle se charge de boue »⁹⁰², la boue sera alors « avalée » ou « rejetée ». L'avalé c'est se regarder, une fille apparaît et la rencontre est possible. Mais la déchéance de l'amour dans le quotidien pousse au « demi-tour vers l'intérieur »⁹⁰³. Rejet. Plus de représentation : « ça s'éteint » et « la scène reste vide ». Pourtant dans cet intervalle, la boue malaxée et liquide a bien aidé à la création de l'image et jusque dans le fait qu'« elle s'en aille ». L'artiste s'est débarrassé de ses fantasmes, les a réduits en sculptant dans la boue pour que n'apparaisse plus qu'une image, objet réduit à partir du moi. Reste la métaphore féminine épurée de « la langue rentrée dans la bouche » alliée à la métaphore masculine de « la ligne droite » qu'elle doit tracer : « à présent c'est fait j'ai fait l'image »⁹⁰⁴.

Un sentiment de nouveauté et de saisissement accompagne le plaisir d'écrire et le plaisir de

901 S. Beckett, *Soubresauts*, Paris, Editions de Minuit, 1989, p.19

902 S. Beckett, *L'Image*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p.9

903 S. Beckett, *L'Image*, *op. cit.*, p.15

904 S. Beckett, *L'Image*, *op. cit.*, p.18

lire. L'activité fantasmagorique s'abreuve du décalage entre ce qui est dit et ce qui est tu. L'œuvre appartient ainsi à un espace extatique où se développe un va-et-vient constant entre une dimension secrète, énigmatique et une dimension d'identifications familières. C'est encore un entre-deux entre l'accueil et l'altérité, un entre-deux de la distance où s'étendent le fil fantasmagorique du silence et celui plus technique d'un artisanat des figures de style, du vocabulaire et de la ponctuation. C'est une « zone d'illusion consentie »⁹⁰⁵ dans laquelle le désir s'auto-engendre et qui ouvre sur un clair-obscur fondamental, « manifestation éclatante d'une latence »⁹⁰⁶ écrira encore Jean Guillaumin.

Ici l'espace du théâtre offre bien un cadre privilégié pour rendre compte de l'effet de la distanciation. Les infirmités du langage chez Beckett montre combien l'unité est fissurable. Brecht redéfinissait la fonction épique du théâtre en expliquant que le comédien ne joue pas un rôle mais qu'il le montre : « Le comédien doit rester le démonstrateur ; il doit entendre le personnage qu'il montre comme une tierce personne et ne pas faire disparaître dans sa représentation toute trace du « il a fait ceci, il dit cela »... »⁹⁰⁷. La représentation permet donc de montrer les deux faces qui accompagnent chaque réalité. Par ce biais, elle inscrit la fabulation dans ses enjeux politiques et pédagogiques. Elle désigne une réalité, sans chercher à l'incarner, mais en en soulignant la dimension potentiellement dramatique. Elle invite à prolonger le sentiment par la réflexion. Le mime et l'exhibition provoquent toujours un sentiment d'étrangeté. Ils sont des manières de hisser la représentation au second degré jusqu'à la parodie parfois mais toujours dans cette intention de mettre à jour les travers d'un personnage.

Ionesco définit par exemple sa *Leçon* comme un « drame comique ». L'élève n'est représentée que dans son mode d'être-là. « Elle n'est pas curieuse mais...elle risque un regard ou deux autour d'elle », « elle a l'air de », « elle ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements et de son allure », elle est définie par son embarras d'élocution et sa perte de mémoire « jusqu'à ne plus être qu'un objet mou et inerte semblant inanimée, entre les mains du professeur »⁹⁰⁸. Le personnage est volontairement réifié. Sa voix, sa gestuelle et son profil sont utilisés et détournés pour accentuer le regard dans lequel le spectateur la saisit. Elle prend une réalité théâtrale qui renvoie intuitivement à la scène du monde.

Kundera écrit à propos de Joyce : « chaque instant représente un petit univers, irrémédiablement oublié à l'instant suivant. Or, le grand microscope de Joyce sait s'arrêter, saisir cet instant fugitif et nous le faire voir. Mais la quête du moi finit, encore une fois par un paradoxe : plus grande est l'optique du microscope qui observe le moi, plus le moi et son unicité nous échappent :

905 J. Guillaumin, « la Peau du centaure » in *Corps création, op. cit.*, p.242

906 *Ibid.*, p.243

907 B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, p.38

908 G. Zaragoza, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p.158

sous la grande lentille joycienne qui décompose l'âme en atomes, nous sommes tous pareils »⁹⁰⁹. L'homme ne se rapporte pas au monde comme le sujet à l'objet, et même plus dans ces créations modernes, comme un acteur au décor d'une scène, mais il lui est lié « comme un escargot à sa coquille ». N'y a-t-il plus de frontières intérieures ?

Le surréalisme dans lequel Guérasim Luca s'engage semble être à l'opposé de cette réduction tendue vers l'absurde que Beckett faisait subir à l'Art. En effet, Beckett s'est nourri du clivage et de l'impossibilité d'une réelle compréhension amoureuse tandis que Guérasim Luca chante la passion et n'utilise le bégaiement que pour ouvrir le mot à d'autres signifiants et évaser le moi à la rencontre de l'autre. Paradoxalement, Beckett meurt de vieillesse très calmement, un an après la mort de sa femme Suzanne dont il intègre le manque dans *Cap au pire* tandis que Luca se suicide en se jetant dans la Seine après avoir laissé une lettre d'adieu désabusée à sa compagne Micheline Catti.

Luca libère la langue pour qu'elle se heurte aux forces inconscientes en jeu dans notre rapport au réel. Son écriture rend compte de la nature pulsative propre au langage humain. L'homme est d'emblée jeté dans le monde, il est en situation et appartient à l'Histoire. Dominique Carlat définit ainsi le cogito poétique chez Luca : « Je suis hélas donc on me pense »⁹¹⁰. L'inversion de la proposition implique que l'homme ne s'appartient pas à lui-même, il est donné aux autres. Cette hypothèse de non-maîtrise fait la part belle au « hasard » de Mallarmé. La vie humaine est truffée d'accidents. A défaut de ne jamais pouvoir les contrer, le poète va jouer avec eux en intensifiant chaque recoin, chaque pli où la jonction moi-monde pourra faire l'objet d'une feinte. Détourner les signifiés par les signifiants est une façon de piéger les référés⁹¹¹. De même que le suicide reste le dernier croche-pied que l'homme peut faire à son destin.

Liberté totale donc, l'écriture se fonde sur la répétition et la variation à partir d'un même thème ou d'un même phonème. Il s'agit d'intensifier une certaine rythmique de façon à atteindre, comme un chaman, une transcendance, autrement dit une « transe en danse ». Multiplier les mouvements pour faire surgir un sens. Organiser la perte de tout repère, intégrer le discontinu, le refus et la rupture afin de faire surgir une représentation qui n'était présente qu'en creux et qui signe pourtant une vérité de l'être.

Si Luca choisit le français pour s'exprimer c'est, pour rompre avec la langue roumaine maternelle (il rejette la cloison œdipienne élaborée par Freud⁹¹²), mais aussi par gourmandise du

909 M.Kundera, *L'Art du roman*, op.cit., p.37

910 D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempêtif*, Paris, José Corti, 1998, p.9

911 Allusion à Saussure. On sait que Luca, de son vrai nom Salman Locker a choisi pour pseudonyme le nom d'un archimandrite du Mont Athos qui était linguiste émérite.

912 Gilles Deleuze aurait conçu *L'Anti-Œdipe* en rapport à Luca qui avait écrit un *Manifeste non-œdipien* aujourd'hui perdu

son. On sait que le poète parlait plusieurs langues et qu'il a joué souvent de cette errance papillonnante linguistique. Déclaré « orphelin de guerre » à l'âge de un an, son père ayant été tué à la guerre, Luca grandit dans le quartier juif Duesti-Vacaresti de Bucarest. Il se choisit très tôt une autre identité et s'engage pour le Surréalisme dans la revue *Alge*. Mis en prison après avoir écrit le provoquant *Pula, la Bite* en 1934, il n'écrit plus et place son espoir dans un engagement communiste. Il sera déçu car le Parti ne l'autorisera pas à quitter la Roumanie. S'il obtient un visa pour Israël, c'est grâce à des appuis français et c'est clandestinement qu'il passera à Paris jusqu'en 1994, date à laquelle il reçoit un arrêté d'expulsion. Aucune tension comme chez Beckett dans la relation avec sa mère qui meurt analphabète alors qu'il est en Israël et à laquelle il rendra hommage en la décrivant comme : « Sophia Preiss », le prix de la sagesse, morte « entre les bras d'un SS »⁹¹³, là où l'infini se brise. Sublimation et indépendance donc, sans pour autant oublier la cruauté sans cesse infligé par l'Histoire faite d'hommes.

S'il « installe des limites », ce sera « pour mieux les transgresser »⁹¹⁴ écrit Dominique Carlat. Luca déstructure l'espace et le temps afin d'y faire naître une « effusion progressive de l'intériorité corporelle » qu'on pourrait traduire par une « forme de corps sans organes »⁹¹⁵. Par le travail des rythmes et des ondes, Luca confère une identité à l'accidentel. Les rapports du moi au monde ont changé. Il ne s'agit pas comme chez Beckett de trouver une frontière qui filtrerait les passages de l'extérieur à l'intérieur mais de poser une véritable interface où le contact pourrait s'établir et installer un échange profond capable de transmuier l'être (si le dehors devient dedans, l'apparence est aussi l'essence etc.)

Le corps sans organe est situé dans cette interface, il se fait donc langage. Le but est de réconcilier le sujet et son monde, la perception et la représentation. En s'inspirant du modèle d'Alexandre Koyré dans ses *Histoires de la pensée philosophique*, Dominique Carlat explique comment Gherasim Luca retrouve un questionnement métaphysique sans référence à une quelconque théologie. Il s'agit d'intégrer la dimension du vide (autrement dit de l'infini) qui hante la conscience sans quitter le corps. La représentation devient travail de vidage. Elle consiste à assimiler la multitude des regards et des échos que les autres posent sur nous afin de pouvoir les incorporer à une image consciente de soi.

Une hypothèse est posée : le vide ne peut exister hors du monde. Pour la vérifier, on suit le modèle de l'intervalle : si « on me pense » c'est qu'il existe une distance entre les corps qui suppose à la fois une séparation absolue et la possibilité d'une rencontre. La première inférence est marquée par la déchirure, le choc de la rupture et la discontinuité qui s'intègre dans le langage par le

913 Carnet de 1965

914 D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, op. cit., p.295

915 D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, op. cit., p.296

bégaiement, la répétition, l'utilisation de trous et de silences dans l'espace d'une page poétique. Ici le vide n'est consistant, manifeste que par l'accident qui le rend visible. Le corps de l'autre est différent. Ce que je vois me regarde et cette altérité radicale s'installe jusque dans le moi (On retrouve le « je est un autre » de Rimbaud). D'où : pas de vide sans intervalle de conscience, pas de conscience sans un fond de néantisation possible. La seconde inférence se déploie dans une objectivation du choc hasardeux. Si l'altérité vaut par le vide, je dois accorder de la consistance au vide et au corps-autre. Ici se justifie la représentation comme fiction⁹¹⁶. Le sujet, pour ne pas tomber dans la désorientation et perdre l'être, invente son monde environnant et ne le perçoit plus que par ses représentations propres.

On aurait ainsi : 1) NAISSANCE DE L'ALTERITE SUR FOND DE VIDE dégagée à partir des intervalles mis en place au hasard

2) INVENTION DE L'AMOUR, MORT MORTE où la perception s'assume comme représentation. Le premier acquis métaphysique est rendu par l'image du miroir brisé renvoyant à l'infini ses images. Quand l'homme commence à se chercher, c'est toujours l'autre qu'il rencontre. Ce premier acquis libère l'homme de toutes les fixités possibles. Entre autre, il est essentiel pour Luca de ne pas se laisser réduire à l'Œdipe⁹¹⁷. Les dépendances aux parents, les régressions infantiles n'existent qu'à l'état de fantasme et n'expliquent pas le manque métaphysique ressenti devant l'altérité.

Le second acquis où l'homme ressent la densité du corps tout en la dégageant des contraintes situationnelles nées du hasard lui permet d'agir sur le monde. Les puissances inconscientes sont délivrées de leurs conditionnements et se revendiquent comme autant de créations, de visions du monde. Dominique Carlat rend compte de cet acquis par l'image du pli qui justifie l'apparition d'« un temps virtuel où pourrait s'épanouir une langue délivrée de l'angoisse de l'échéance »⁹¹⁸. C'est l'intervalle qui tient ensemble le vide et la densité, c'est la reconquête par le langage du corps libre, c'est-à-dire dé-conditionné.

Au départ le hasard a joué et fixé une Histoire, un conditionnement de situation, d'où une première intuition de l'absurdité de notre condition (A quoi bon puisque je suis coincé là ?). Pourtant le sentiment du « trou métaphysique » est irréductible et permet d'échapper au hasard (On me pense donc j'existe sur un fond vide, je me détache). La matière peut s'ouvrir, la réalité n'existe que potentialisée par mes représentations, c'est-à-dire transmuée. Les mots s'entrechoquent (« centre-choc ») et confèrent à la poésie une toute-puissance métaphysique.

Le *Héros-Limite* est celui qui approfondit l'intervalle de liberté jusqu'à trouver son alphabet

916 Conception qui rejoint celle de Hintikka : « le réel n'est qu'un univers possible parmi d'autres univers accessibles »

917 Œdipe se changera en Shinx dans le *Dé-monologue*

918 D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, op. cit., p34

inconnu et devenir « re-créateur de désir »⁹¹⁹. Un tel degré de liberté s'approche de l'auto-engendrement où du « complexe d'Empédocle » que Carlat reprend à Bachelard. Laisser sa sandale au bord du gouffre, c'est témoigner de sa soumission à un ordre corporel (non je n'ai pas disparu de façon magique) mais c'est plus profondément signer sa volonté (non je ne suis pas mort, je me suis donné au volcan ; j'ai signifié ma mort, pour Luca j'ai tué ma mort).

Penser c'est troubler volontairement une perception par sa représentation jusqu'à ce que surgisse un sens. C'est « tisser une toile arachnéenne »⁹²⁰ par rebondissements et « tRaumaturgie ». Reconquête non seulement du corps mais de l'essence-conscience d'où l'image du *Vampire passif* qui se nourrit du sang (sens) de l'altérité puisé dans un fond néantisant d'ombres où il va librement recomposer les contours du monde. Le trop du trauma a aussi une valeur thaumaturge. Le jeu de mots se relance et s'auto-engendre par la fantasmagorie poétique. L'œuvre-cadre, réceptacle de toute projection, existe en tant que percée par des crises persécutrices et angoisses archaïques. C'est une réciproque rebondissante et René Kaës écrit en ce sens : « nul ne peut créer et contenir s'il n'est lui-même contenu »⁹²¹

L'homme en habitant le monde par ses propres représentations se retrouve dans des pulsations originelles qui proviennent de son corps, de son inconscient et qui ouvrent sa conscience à une qualité nouvelle du sens : celle de l'altération nécessaire, celle de l'hystérisation d'une pensée errante et insatiable. C'est le dédoublement, la dialectique de la dialectique ou le désir du désir.

Une *Poésie élémentaire* traduit ce parti-pris pour la représentation. D'abord, l'eau rend compte de la forme sensible du vide qui soutend l'interrogation métaphysique : « l'eau qui a l'air d'allumer / le feu sur la terre (...) o vide en exil »⁹²²; Elle est « l'océan du vertige »⁹²³ lui-même exprimé dans « l'anneau os de néant »⁹²⁴. L'eau exprime aussi « la fin du monde » et le passage au « prendre corps », c'est-à-dire à la captation d'un monde à soi : « tu m'océan »⁹²⁵. C'est bien l'autre qui me donne accès à ce corps profond.

Puis l'eau c'est aussi celle du lac « absent et facile et passivement invisible »⁹²⁶, c'est un cadre qui s'estompe pour découvrir « l'amour le torrent le vide la chaise / la chaise vide/ la chaise torrentielle et vide suspendue dans / le métavide »⁹²⁷. Intégration d'un méta-réel grâce au vide rendu visible par le sillon torrentiel. « L'eau sans voyelles / en quête sans-cible »⁹²⁸ est une ouverture au

919 A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Fayard, 2005

920 D. Carlat, *Gherasim Luca l'intempestif*, op. cit., p.154

921 R. Kaës, "Esprit du corps et création mythopoeétique dans le processus groupal" in *Corps création*, p.155

922 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., *Paralipomènes*, p.187

923 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.57

924 G. Luca, *Paralipomènes*, op. cit., La Question, p.231

925 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., La fin du monde, p.297

926 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.43

927 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.51

928 G. Luca, *Paralipomènes*, op. cit., Apostroph'apocalypse, p.251

vide (hors langage) et au corps (sensible). Comme « l'homme a-femme / l'eau d'a-puits »⁹²⁹ ; l'eau est un appui complémentaire au désir.

Elle est aussi mouvement : la nage apparaît dans le prolongement de l'orage suite à l'invocation du corps fragmenté de l'amante : cou, paupières, sang, genoux, narine, haleine et ventre s'inscrivent dans le délire du narrateur comme autant de « déchirements » possibles. Il ne s'agit pas de posséder une amante mais d'épouser sa rythmique interne et viscérale. Par effleurements, il s'agit de parvenir à entrer en elle. Le désir est une sensation : « le sang (est) caressant palpitant frissonnant » et il existe dans l'organe un fondement essentiel, ainsi je dis ventre mais je pense à la nage »⁹³⁰. C'est dire qu'organiquement, le regard amoureux parvient à s'emparer d'une vibration de l'être. La représentation du corps de l'autre est une saisie de la mutation d'être. Les fragments extérieurs disparates ne s'enchevêtrent d'ailleurs et ne deviennent désirables qu'à partir du moment où ils sont réunis en un tout (« orange ») par le flottement rendu possible dans leur sériation répétée. Flottement, agitation, potion, nage et recreation... Le narrateur a saisi l'image de la femme dans « une toile d'algues »⁹³¹ et « la danse fini(ra) avec la dernière goutte d'eau versée de l'aquarium (...) Déline disparar(aitra) avec les mêmes mouvements lents, irréels »⁹³². Dans le temps de création de l'image amoureuse, les frontières ontologiques se sont effacées. L'aquarium a fourni un cadre idéal pour saisir l'onde vivante qu'est l'amante. D'une part, le réel est entièrement virtuel, et plus profondément, le jeu poétique qui exploite la représentation jusqu'au bout est seul capable de saisir la réalité en mouvement c'est-à-dire la vie. « L'AMANDE MOLLE / ANIME / MON ANIMAL / D'ONDE »⁹³³. La liquidité en dissolvant les substances pures recrée un monde animé.

Dans cette logique de la transmutation représentative, l'eau sera davantage mise en parallèle avec le feu qu'avec l'air. La virginité ou « l'eau natale » est en fait « intacte comme lave »⁹³⁴. Le vide premier, la pureté à laquelle elle renvoie n'est qu'un semblant d'objectivité ; en fait l'objectivité n'existe pas. Si la virginité est lave c'est qu'elle n'existe que dans la représentation qu'on s'en fait, elle est « potentiellement désirée » et « potentiellement passion », d'où l'insistance sur le mot « volcan » qui s'inscrit dans ce mouvement de dévoration mutuelle. Luca fait aussi « flotter » la « métafemme » dans « le vide » ; une fois recrée par le désir, elle devient essence autrement dit « sa petite métaflamme visible par transparence brûle à l'intérieur torrentiel de sa tête »⁹³⁵. La femme aimée démultiplie son être. Elle pousse autant de « tentacules » qu'il est possible, sa

929 G. Luca, *Paralipomènes*, op. cit., Apostroph'apocalypse, p.263

930 G. Luca, *Héros-Limite*, p.48

931 G. Luca, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001, p.64

932 G. Luca, *Le Vampire passif*, op. cit., p.81

933 G. Luca, *Sept slogans ontophoniques*, Paris, José Corti, 2008, p.35

934 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.18

935 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.52

chevelure n'est plus que « spectrale » et les rayons de son être se déploient dans tous les sens possibles. Le feu signifie bien souvent cet « équateur mental »⁹³⁶ comme seule ligne-repère humaine, ou bien, « la bougie en chacun »⁹³⁷ qui précise une intimité plus libre encore parce que vacillante.

On aura ainsi chez Luca un nouveau type de blason du corps féminin, corps rendu charnel uniquement par l'action de représentation personnelle du sujet qui s'est approprié ses perceptions poussé par une inspiration élémentaire : « entre l'air de ta chair et les lames de ton âme / entre l'eau de ta peau et le seau de tes os / entre la terre de tes artères et le feu de ton souffle (...) entre les cuisses de tes caresses et l'odeur de ton cœur / entre le génie de tes genoux (apparaît) le nom du nombre / du nombril de ton cœur »⁹³⁸. Une clé est là : le centre est partout et la circonférence nulle part. C'est l'homme qui fixe le sens par un cadre imposé par lui. L'air est surtout présent chez Luca par l'image du souffle : la rythmique inspiration-expiration fixe le « livre-limite »⁹³⁹; Il s'agit de renverser le sens donné ou l'a priori du monde : « expirer en inspirant / inspirer en expirant »⁹⁴⁰ c'est respecter une rythmique de la pulsion-pulsation tout en la renversant pour la marquer d'humanité. On retrouve ainsi le thème de *la Mort morte* où les textes finaux sont des lettres élaborées avant des tentatives de suicide. Il s'agit de prendre la mort à son propre piège, de capturer l'angoisse qu'elle génère par « la constellation spectrale du dépassement humain »⁹⁴¹.

Le souffle humain est aussi ce vent qui met « l'air en éruption, en érection »⁹⁴² et qui participe de la mythologie hermétique. Selon Bachelard l'homme ne vole vraiment qu'avec des ailes au talon et chez Luca « l'homme-comète » c'est l'image « talon aiguille peau de visage semelle de vent »⁹⁴³. Il s'agit de s'élancer, plus que dans le vol vers le ciel, dans une mouvance ontologique « toile étoilée »⁹⁴⁴.

On va retrouver le « four alchimique »⁹⁴⁵ au travail avec « sous la peau, (une) nuée noyée dans la braise »⁹⁴⁶. La condensation des éléments est telle que Luca fait déboucher la tonicité humaine sur l'« éther », mais alors ce dernier n'est défini que comme « plaie de l'homme »⁹⁴⁷. L'éther n'a plus rien de métaphysique, il est le symbole de tout ce qui est susceptible de réduire l'homme ou de le tenir captif. Il faudra renverser l'éther-cime en éther-racine (on peut évoquer le rhizome de Deleuze)

936 G. Luca, *La Proie s'ombre*, Paris, José Corti, 1998, p.10

937 G. Luca, *La Proie s'ombre*, op. cit., p.19

938 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.71

939 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.11

940 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., *Le chant de la carpe*, p.97

941 G. Luca, *L'INventeur de l'amour, La mort morte*, Paris, José Corti, 2001p.111

942 G. Luca, *Héros-Limite*, p.19

943 G. Luca, *La Proie s'ombre*, op. cit., p.29

944 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.27

945 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.115

946 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.33

947 Ibidem

afin de pouvoir le transpercer.

La terre apparaît dans cet ordre d'idée en marge du « je pense qu'on me pense »⁹⁴⁸ ; elle est la situation, le dé jeté, l'écho de soi, la « comète en coma »⁹⁴⁹ de laquelle il faut partir pour provoquer les « transfusions », « transmutations » nécessaires au règne de la représentation qui libèrera enfin l'homme : « la transmutation gigantesque perpétuelle / et triomphante / du lait maternel / en lave météorique en métavide substantiel / en sperme en sperme et en métasperme / universel / en sperme du diamant / en sperme de ton cœur / en sperme noir de la métaluxure absolue / absolument luxuriante et absolument absolue »⁹⁵⁰. Le moi est élastique.

La création artistique vécue comme une contrainte intérieure correspondrait à un manque à combler, elle deviendrait donc aussi une restitution symbolique, une réconciliation émotionnelle en tant que « traduction amplifiée des figures refoulées dans l'inconscient »⁹⁵¹. Julia Kristeva en évoquant le Soi de l'écrivain Colette le définit comme « hermaphrodite mental ». Selon elle, « la mémoire sensorielle s'est affermie dans l'inceste dont Colette a exploré les deux versants : de fille à mère et de mère à fils. En s'y enracinant, l'écrivain traverse les frontières identitaires des êtres, les désidentifie et les transfère dans l'Être »⁹⁵². Colette s'est libérée pour célébrer des liens de fusion et de renaissance avec les éléments dans un univers toujours sensuel mais rendu infiniment vaste. Il ne s'agit plus du Soi amoureux mais du Soi sans limites. Ici s'inscrit la complicité fantasmatique entre la perversion et la sublimation. Habiter sa Nature permet à l'écrivain de retrouver une aire bienfaisante, transitionnelle entre l'enfance et le désir et qui correspondrait à un espace hors-temps.

Freud pensait que, dans la sublimation, la transposition de la libido d'objet en libido narcissique comportait l'abandon des buts sexuels. Le processus en jeu est celui d'une désintrinsication des pulsions de vie et de mort. La pulsion érotique produit un pôle de créativité ou d'idéalisation amoureuse tandis que la pulsion thanatique se dirige seule vers l'objet et l'attaque avec violence ou bien se retourne vers le moi sous l'aspect d'une mélancolie suicidaire. Julia Kristeva qualifie de « sur-sublimation » la zone médiane atteinte par Colette entre dehors et dedans. Colette aurait retourné la perversion en sublimation pour atteindre une « jouissance autre »⁹⁵³ à structure transversale. Comme chez Proust, Musil, Joyce, Nobokov... la transgression est intégrée au développement psychique pour atteindre une « sérénité cosmique » sans innocence (introjection de

948 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.15

949 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.38

950 G. Luca, *Héros-Limite*, op. cit., p.54

951 J-J. Wunenburger, *Freud*, op. cit., p.398 Au carrefour de la critique d'Art et de la psychanalyse, sont cités les travaux de Rank, Sachs, Reik, Stekel, Jones, Lacan, Green, Kaufmann, Kofman, Starobinski, Mauron, Clancier, Robert, Milner, Bellemin-Noël, Glover, Fénichel...

952 J. Kristeva, *L'Amour de soi et ses avatars*, Paris, Pleins feux, 2005, p.23

953 J. Lacan, *Le Séminaire*, op. cit., L.XX

l'infini).

« Écrire [...] c'est se faire sortir soi-même de son propre ventre. Avant de pouvoir être pensé, quelque chose en l'artiste souffre, pousse, crie, pue et lui arrache les entrailles (...) C'est, par consentement à une régression très profonde à la fois laisser venir et aller chercher très loin en soi quelque « matière », la rassembler, la capter, la mouler, la préformer, lutter avec elle, la durcir, la retenir, la thésauriser, la scinder et, en un fantasme très angoissant d'auto-engendrement par l'anus, s'extirper et exploser avec elle »⁹⁵⁴. Anzieu pense à Kafka en donnant cette description de la littérature. Ici on note que la dimension du corps est centrale pour parvenir à concevoir une rythmique viscérale de la création. Mais pour accéder à la conscience imaginante, Bachelard insistait sur une dimension originaire décontextualisée de toute causalité perceptive ou psychologique. La poésie est un acte en faveur d'un beau universel. Le théâtre est la représentation d'un éventail des situations et réactions humaines qui s'ensuivent. Le roman est un art de l'hypothèse qui jongle entre ironie légère et ironie cinglante. Dans tous les cas, il est impossible de réduire ces aventures artistiques à une idéologie. Le « narcissisme cosmique »⁹⁵⁵ pourrait se rapprocher, en parallèle à la notion de sur-sublimation avancée par Julia Kristeva, d'un mode de « métaphysique concrète »⁹⁵⁶ dans lequel la sensation personnelle se glisserait vers une intimité de l'être partageable et contagieuse.

Deleuze a proposé de remplacer le concept d'interprétation par celui d'expérimentation. S'il se réfère à Bachelard, c'est pour reconnaître la validité de son épistémologie. « Un livre n'a pas de dedans, de structure signifiante interne, mais fonctionne par procédés et connexions externes, sur le mode machinal »⁹⁵⁷ écrit Anne Sauvagnargues. C'est dire que, derrière le phénomène subjectif, se cache tout un complexe de forces sociales et culturelles qui font de la littérature un art du devenir et non de l'imitation. La théorie linguistique du signe est rejetée au profit d'une « logique de la sensation ».

« De l'artiste clinicien (Proust, Sacher-Masoch) à l'artiste schizophrène (Artaud), puis à l'explorateur animal (Kafka⁹⁵⁸), Deleuze passe de modes de subjectivation relevant encore de la psychologie – normalité et anomalie sexuelles, encore centrées sur le sujet, marquées par la psychanalyse – à des modes de subjectivation apersonnels capturant des effets sociaux – Artaud et

954 D. Anzieu, Article *Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire*, dans *Corps création*, p.134

955 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.212

956 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.214

957 A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p.135

958 N'ayant pas examiné en profondeur le travail de la modification à l'œuvre chez Kafka, on peut néanmoins renvoyer aux analyses essentielles de M.Kundera dans *L'Art du roman* où l'écrivain nous montre comment le dossier fonctionne à la manière de l'idée platonicienne : « il représente la vraie réalité tandis que l'existence physique de l'homme n'est que le reflet projeté sur l'écran des illusions » p.122

le capitalisme, Kafka et la bureaucratie »⁹⁵⁹. S'entremêlent donc les regards critique, clinique et politique dans l'œuvre qui poussent la littérature vers sa force subversive de remise en cause des structures établies.

Des lignes de fuite sont tracées comme autant de tangentes, expérimentations du virtuel à partir de l'actuel, expérimentation de l'absurde à partir du réel. Ces tangentes ne correspondent à aucun refus de l'affrontement mais désignent la création artistique dans une « ablation positive »⁹⁶⁰ faite se soustractions, de bégaiements, de mises en variation des variables. D'où une connivence avec l'expérience schizophrénique extrême. C'est la vie organique et ses zones d'indétermination qui font du désordre une puissance coextensive à l'ordre. Les caricatures moniste ou dualiste sont récusées par la notion de « rhizome » qui fait vivre la pluralité en tant que telle : « Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptible, indiscernable, impersonnel, les trois vertus. Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'éccité comme dans l'impersonnalité du créateur »⁹⁶¹. L'œuvre devient usine et on y modifie le réel afin de le rendre plus vivant encore. La représentation prend une dimension narrative qui lui donne une densité plus profonde. Elle n'a plus rien d'une simple géométrisation et on la considère comme une co-construction de la situation. Elle ne s'établit plus comme consensus mais comme une voie vers l'innovation et le création. La conscience humaine rencontre les éléments pour s'y délester de toute complaisance introspective. Elle crée un nouveau champ du vivant où les réflexions se mêlent aux perceptions altérées dans un refus absolu de toute-puissance..

Ici on peut se référer aussi aux analyses de Deleuze concernant la peinture de Francis Bacon. La notion de représentation au sens d'illustration est redéfinie par celle de figuration comme modulation du sensible. « La Figure, forme sensible rapportée à la sensation, permet d'atteindre le système nerveux, en produisant ce choc, cette sensation violente (est qualifié) le chef d'œuvre »⁹⁶². L'art devient jeu d'immanences, relations affectives intenses. Ni la structuration symbolique ni la ressemblance imaginaire ne suffisent à rendre compte de l'expérience artistique. Elle offre de nouveaux types de subjectivation qui font partie d'une « clinique (particulière) de la société »⁹⁶³.

Cette exploration des marges fait dire à Merleau-Ponty que l'Art donne dans un même mouvement les deux aspects visible et invisible d'une seule vérité. Il ne s'agit plus d'opposer surface et profondeur mais de les penser dans un dialogue à valeur transculturelle. L'émotion esthétique répond au besoin d'interprétation vital pour la conscience humaine. Elle renvoie à une prime enfance par rapport à laquelle une certaine nostalgie structure notre être-au-monde. Les premiers

959 A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p.137

960 A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p.146

961 G. Deleuze, *Mille plateaux, op. cit.*, p.343

962 G. Deleuze, *Mille plateaux, op. cit.*, p.212

963 G. Deleuze, *Mille plateaux, op. cit.*, p.29

souvenirs baignent en effet dans une atmosphère toute fantasmagorique. On pense ainsi que « notre réalité mentale consciente est avant tout un univers fictionnel que nous construisons à la lumière de la réalité objective mais qui lui préexiste et qui ne se résume pas à elle »⁹⁶⁴. Elle fait de nous les romanciers de notre propre vie et porte haut la liberté subjective.

Si la perception offre une présence première comme sélection d'informations, la sensation est une seconde présence dans laquelle le geste intentionnel prend corps. L'art, comme présence au troisième degré correspond à une décision d'interprétation plus poussée. Ici se joue à la fois la connaissance de soi et notre rapport au monde dans un ordre des représentations dynamique. La tentation de l'artiste d'introduire du corporel dans le signe et de la syncope dans le rythme correspond à une poussée expérimentale qui explore l'en-deça ou l'au-delà de l'expérience. Pourtant, si le comédien ne conserve pas au jeu sa distance il n'est plus crédible. La fonction de la représentation reste cathartique et son but est de nous faire sortir d'une confusion primaire. « Quel terrible effondrement culturel et symbolique ce serait si la pression du présent, des affects, des pulsions, du direct ou en bref du réel, faisait sauter entre nous la civilité comprimée dans le préfixe *re* de représentation. D'où notre tristesse aussi quand ces scènes se trouvent sous nos yeux dévoyées et salies, squattées par les tâcherons du réel, par de pompeux pédagogues ou par les gestionnaires débordés du bavardage et du vide »⁹⁶⁵.

Les œuvres d'art sont intimement liées au passé interprété de chacun. L'importance primordiale à accorder à l'infantile et à l'élaboration d'éventuels traumatismes précoces, puis, l'exploration du désir dans le rapport à l'autre tracent un cadre pour l'inconscient existentiel. Un travail psychanalytique reste un travail d'élaboration du sens qui prend en compte le désir mais dont la finalité doit rester humaniste. La recherche artistique se place sur un autre plan où l'exploration du Soi creuse les limites pulsionnelles et expressives jusqu'à la distorsion. L'Art est une projection des exagérations du sens et du sentiment. Illusions, jeux et fantasmes se bousculent afin de trouver le processus créatif, passage du chaos au cosmos où l'œuvre porte toutes les marques, comme autant de cicatrices, de la confusion primitive.

Pourtant, l'image picturale (ou littéraire) est un arrêt, une fixation sur un tourbillon de sentiments où se mêlent percept et affect. Les figures complémentaires de l'intime et de l'universel mettent en exergue l'aïsthesis comme sensation esthétique. Il s'agit de mettre en mots ou en images les objets du ça afin que, à partir de la substance psychique confuse, s'élabore une continuité de sens dedans-dehors qui prolonge l'ordre du vécu sur une altérité ouverte.

Reste à penser le statut de l'œuvre d'art dans la société. L'imaginaire où le sujet est seul face à

964 L. Naccache, *Le Nouvel Inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2006, p.396

965 D. Bougnoux, *La Crise de la représentation*, op. cit., p.39

lui-même s'expose dans l'œuvre pour une conversation silencieuse ; don improbable qui appartient pourtant à l'échange et à une co-construction psychique dont les protagonistes (auteur et récepteur) ne mesurent pas utilement les effets mais qui prend corps dans le réseau d'une esthétique partagée.

Diffraction de l'être, incertitude de la conscience devenue multiple ou équivoque, épiphanie, Valéry parle à propos de l'art d'une « conquête de l'ubiquité ». Cette possibilité d'être présent partout au même endroit, attribuée d'abord à Dieu, confère à l'image artistique l'aura spirituelle d'un règne fantasmatique parallèle à celui de l'existence utile. Cette création de sens confère à la représentation une dimension artisanale. La mise en scène théâtrale comme construction structurale d'un espace-temps particulier illustre ce nouvel emploi autant que la photographie par exemple qui tout en étant une représentation automatisée et reproductible ne laisse pourtant jamais de côté l'esthétique d'un point de vue qui ressort comme invention. Enfin on peut se référer au cinéma par lequel l'image se déroule et se réfère autant à une esthétique posée par le metteur en scène qu'à un vécu sous entendu des personnages et dont le spectateur remplit ou prolonge chaque pli.

L'artiste est devenu un nouveau mythe. : il verrait ce que le commun n'arrive pas à voir. Il s'emparerait par rupture d'une image sublimatoire tirée de l'émiettement du monde. Il capterait un point de vue neuf du sensible. Pour la poésie, il s'agirait de fixer ce qu'expriment obscurément les cris et les angoisses. La question du faux, de l'imposture et du mensonge est aujourd'hui sans cesse posée mais elle ne réfère finalement qu'à une seule norme : celle de notre capacité à être émerveillé.

L'œuvre d'Art est refiguration, restructure le monde de l'autre en bousculant son horizon. Ricœur met en valeur ce « pouvoir de morsure de l'œuvre d'art sur le monde de notre expérience ». Il s'agit toujours de susciter le mystère poétique en détruisant les idées courantes et en provoquant de nouvelles associations qui éveillent et attirent l'imagination. L'important n'est pas ce qui est montré mais ce qui est suggéré. C'est ainsi que sont proposés paradoxes et apories comme autant de lignes et couleurs transgressives qui poussent à faire voir autrement.

En peinture, l'objet acquiert son statut d'image dans la représentation. Il ne peut correspondre à un seul concept bien défini mais il existe dans une globalité diffuse. Ici on peut évoquer le tableau de Magritte *La Trahison des images* qui donne le dessin d'une pipe accompagnée de la légende : « ceci n'est pas une pipe ». Ce n'est donc pas ce que le tableau montre qui devient intéressant mais ce qu'il suggère. On entre là dans un monde effectivement plus riche et complexe. Magritte écrit : « Mes tableaux ont été conçus pour être des signes matériels de la liberté de pensée. C'est pour cette raison qu'ils sont des images sensibles qui ne méritent pas du Sens »⁹⁶⁶. La connaissance apportée sera non seulement incomplète mais aussi imparfaite, dépendante à la fois des sensations et du champ culturel dans lequel baigne le sujet. Le concret et l'abstrait y sont inextricablement mêlés et

966 R. Magritte, *Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, *Le Sens du monde*

se poussent l'un l'autre vers une nouvelle vision, un nouveau point-de-vue ouvert.

Les couleurs sont elles-mêmes valeurs d'altérité. Ainsi pour Pollock il existe quatre nuances de blanc : le lumineux, celui de la surface neutre, celui du fond amplifiant et le transparent. Il faut travailler les reflets dans le sens d'une variabilité des sentiments. Il s'agit de rendre visible un invisible. Pour les grands peintres, il s'agit de s'engager dans un processus sublimatoire loin de la coupure intelligible-sensible. L'opposition moi-objets ou dedans-dehors apparaît fallacieuse et la peinture moderne propose des figurations d'énergie qui contrent la valeur mortifère des défigurations que l'on fait subir au réel. Même la perte ne constitue plus un manque et tout refoulement est intégré, voire prolongé de façon à mettre en avant le suspens et le vacillement.

L'art abstrait qui ouvre au « surréel » exprime un besoin de spiritualité qui relierait l'être au réel. C'est en ce sens que Michel Henry écrit en regardant les œuvres de Kandinsky : « des forces qui sommeillaient en nous et attendaient depuis des millénaires, depuis le commencement, obstinément, patiemment, les forces qui éclatent dans la violence et le rutillement des couleurs, qui déroulent les espaces et engendrent les formes des mondes, les forces du cosmos se sont levés en nous, elles nous entraînent hors du temps dans la ronde de leur jubilation et ne nous lâchent pas »⁹⁶⁷. Sans perdre la représentation d'un monde, l'art y intègre pourtant les dimensions du désordre, de l'aléatoire et du contingent.

Juan Miro pourrait illustrer ce moment de l'histoire de l'art où la réalité n'existe plus du tout. Il a emprunté aux fauves et aux cubistes pour garder un constant souci de la structure et de la composition d'un tableau. Dans le même temps, il n'a pas souscrit à l'attirance surréaliste pour le bizarre et l'occulte. Il a privilégié son optimisme créateur. Dans le tableau *Terre labourée*⁹⁶⁸, la lumière a envahi l'espace et aplati le paysage. On découvre la trace de signes anthropomorphiques : un œil sur une cime, une oreille sur un tronc ou encore un cœur-fruit dans des branches. Mais surtout, on voit apparaître de petites créatures qui ne correspondent qu'à des jeux formels propres à l'univers internalisé du peintre. Miro a poussé l'expérience de ne créer qu'en correspondance avec son propre plaisir sensori-moteur à l'extrême. Cela a ouvert les portes de l'Art pour l'Art et cela a posé aussi la question des limites de la communication. Si n'est plus représenté qu'un univers sans références partageables, cet univers a-t-il encore un sens ?

La musique, art le plus abstrait, peut apparaître comme le seuil de l'inexprimable. L'ineffable a un caractère d'incohésion qui est surmonté par la structure de l'œuvre musicale. Elle allie une rythmique originaire à une maîtrise formelle quasi arithmétique. L'imagination y est donc entièrement libre et l'accroche à la réalité pourtant prégnante. On peut y sentir la joie et la

967 M. Henry, *Voir l'Invisible*, Paris, F. Bourin, 1998, p.244

968 Voir illustration 4, p.410

souffrance dans une même combinatoire de mouvements. Comme la rêverie qui assemble des tissus de fiction avec des fils de vérité, la musique inscrit nos sensibilités dans un transfert libérateur par rapport à des affects forts. Elle convertit les affects. Ainsi Socrate sacrifie aux muses et évoque la musique au moment de mourir sans pour autant gémir ni se donner en spectacle.

Adorno, quant à lui, a qualifié la musique de Stravinsky d'« indifférence hébéphrénique ». Le musicien met en effet en avant l'architecture et il écrit : « si la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non une réalité ». Pourtant, il y a bien une logique formelle interne à l'œuvre musicale. De même, elle correspond à un contexte culturel, voire, idéologique précis. Certaines musiques sont utilisées pour provoquer les émotions de base : joie, tristesse, peur, colère, dégoût ou surprise. Dès lors leur utilisation peut faire l'objet, comme tout travail sur la gestion des émotions, d'une stratégie régulatrice. Employée dans le sens d'un débordement dit naïvement cathartique, elle entraînerait un effet pervers. A trop écouter sa tristesse, on s'y enfonce seul. Mais, employée dans un recadrage apaisant, elle participerait d'un cercle vertueux tourné vers la transformation d'un usage négatif d'une émotion vers son usage positif. En ce sens, une stratégie de répression des émotions ne serait pas meilleure qu'une stratégie de laisser-aller. La musique, au-delà des mots, engage dans la communication et ses effets sont fluctuants. On peut dire qu'elle interroge les relations effectives entre forme, affect et sémantique.

Si dans l'écriture romanesque, nous avons eu affaire au développement d'une représentation de la marge avec la prise en compte des catégories de la transgression (digressions, frivolité), du corporel ou de la dissolution (éternité dans l'instant, territoires inconnus dans une chambre), en abordant la musique nous entrevoyons encore de nouvelles façons de transfigurer le réel. On peut par ailleurs saisir la part symphonique d'un roman : comme Mozart délie une inspiration neuve à partir de la lecture de Beaumarchais, Kundera met au jour l'enracinement des créations stendhaliennes dans le monde de l'opéra.

De manière plus générale, cet auteur compare « deux antithèses quasi symétriques. En France : le classicisme, le rationalisme, l'esprit libertin, puis, au XIX^{ème}, l'époque du grand roman. En Europe centrale : le règne d'un art baroque particulièrement extatique puis, au XIX^{ème}, l'idyllisme moralisateur de Biedermeier, la grande poésie romantique et si peu de romans. L'inégalable force de l'Europe centrale résidait dans sa musique qui, depuis Haydn jusqu'à Shönberg, depuis Liszt jusqu'à Bartok, a embrassé à elle seule, pendant deux siècles, toutes les tendances essentielles de la musique européenne »⁹⁶⁹. Il serait intéressant de creuser cette différence entre l'art moderne français et celui de l'Europe centrale ; le premier ayant prolongé les révoltes de Baudelaire et Rimbaud permettait de creuser une création visuelle dans la poésie et dans la peinture

969 M.Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p.66

tandis que le second, s'opposant au romantisme, ouvrait sur le regard lucide et ironique du roman dans lequel la composition a davantage trait à l'architecture.

Dans les deux cas, privilégier le contact intime ou la distance, c'était chercher des formes nouvelles à travers des re-présentations inventives. Kundera se réfère à la musique de Stravinski pour illustrer cette recherche aux dépens des musiques extatiques qui mèneraient à l'indifférence. Il s'oppose alors à Adorno. Selon Kundera, Stravinski « imagine musicalement » et « c'est parce qu'il est beau que l'assassinat de la jeune fille [à la fin du *Sacre*] est tellement horrible »⁹⁷⁰. Il s'est bien agi de rendre présent, de comprendre le crime pour lui donner un sens artistique qui apporte une conscience plus nette du prix de l'existence.

Il faudrait ainsi que la pensée rejoigne sa source émotive. La sensibilité authentique s'oppose à la fois à la sensualité et à la fois à la sensiblerie. Le sentiment esthétique permettrait de déceler la signifiante d'une œuvre par-delà l'opinion et par-delà une référence egotique aux notions d'attirance et de répulsion. L'étalage des passions ne fait que les renforcer tandis que la distanciation développe les capacités révélatrices d'une œuvre. Ainsi la musique peut former une combinaison d'émotions nouvelles dans lesquelles fusionnent une impression sensible et une structuration intellectuelle. Ici le maintien de l'attention et l'observation neutre des états émotionnels garantiront une écoute qui fait sens, respecte les silences, la pudeur et un état d'ouverture singulier au monde.

La perception est imprégnée d'interprétation. Reste à voir comment celle-ci se répartit entre des parcours psychologiques individuels et culturels. Il s'agit de creuser derrière le problème de l'impression sensible pour voir comment les représentations affective et conceptuelle engagent l'humanité sur la scène du monde. Les sciences humaines nous ont permis de comprendre l'articulation entre un cosmos vécu comme clos sur lui-même, systématisé (la télévision est par exemple encore un écran de contrôle sans profondeur) et un monde conçu comme infini lieu d'échanges entre sujet et objet grâce à la fonction symbolique de l'imagination.

Nous avons vu que l'Art signalait particulièrement la distance fondamentale entre le sujet et l'objet, c'est cette distance qui assure un statut particulier aux images sensibles : celui d'être vouées aux interprétations. Ici il faudrait renvoyer aux analyses de Derrida qui revient sur l'irréductibilité du processus métaphorique. Il n'y a pas de système possible dans le monde de la métaphore, elle est toujours ouverte ou emportée par sa propre autodestruction. Mais alors comment retrouver l'articulation tracée par la représentation entre la solitude subjective et l'information objective ?

Il nous faut reprendre du recul pour comprendre comment s'établit conceptuellement une vision cohérente et globale d'un monde. Une métaphore n'est rien sans le système de références et

970 M.Kundera, *Les Testaments trahis*, op.cit., p.111

contre-références dans lequel elle existe. Il existe un tissage, un récit invisible autour d'elle, et c'est dans cet espace d'interdépendances qu'un monde s'habite et se protège. La métaphore propose des écarts et des rapprochements inédits qui la définissent comme un outil de déplacement mental dans l'ordre de l'imaginaire. Si bien que représenter, ce n'est jamais imiter. Mais au bout du compte, une image littéraire renvoie toujours au marionnettiste qui tisse le récit, sa trame et co-construit du sens avec son spectateur.

Il n'y a pas d'ineffable dans la création artistique, juste une sensibilité exacerbée qui s'incarne par un effort de restructuration des souvenirs ou d'anticipation projective. Comment accorde-t-on valeur de représentativité à une perception particulière ? Les éléments peuvent-ils encore servir de pivot pour articuler le multiple à l'un, le singulier à l'universel et nous aider à appréhender une humanité à la fois réceptive et consciente ? Le concept de représentation permet-il de légitimer nos regards les uns par rapport aux autres en s'appuyant sur une appartenance à un monde commun qui éviterait l'écueil des préjugés ?

CHAPITRE 3 : L'attention au monde

« La divine ingénuité de la création est menacée sur deux fronts : d'un côté elle est meurtrie par des représentations religieuses qui font d'elle une transcendance ou un souffle venu d'en haut ; d'un autre côté elle est compromise par le génialisme romantique qui répudie le souci du métier et qui est le père de l'amateurisme » Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, p.42

1) L'enfance du monde

L'expérience de l'Art nous a permis de penser la représentation comme une transfiguration possible du réel. En ce sens, elle correspondait à une maîtrise du monde par la subjectivité. L'homme se trouvait profondément affecté et changé par une expérience d'intensification de ses éprouvés. Cependant la représentation est aussi une forme de retour sur le réel capable d'engendrer une sérénité fondée sur l'intégration d'émotions contraires dans une conception plus vaste de la vitalité.

Il s'agit d'assouplir toute séparation en réduisant l'effet fascinant ou paralysant engendré par la rupture. Si la représentation est conçue comme une médiation, elle devrait pouvoir opérer dans un mouvement continu qui échappe à la fois à la fusion étouffante et à la toute-puissance meurtrière. Le sujet n'est plus seul face à un objet qui l'écraserait et/ou que lui-même essaierait de contrôler. En quittant le monde de l'artiste qui doit imposer son "dire" à propos des choses, nous renouons avec une "écoute" élémentaire dans laquelle la passivité prendra plus de place. C'est donc la valence d'une représentation sans jugement ni interprétation personnelle que nous essaierons de découvrir.

Parmi les penseurs dits « pré-socratiques » nous interrogerons Empédocle de façon privilégiée car sa pensée se veut intermédiaire entre deux tendances opposées, à savoir : une pensée de l'Un, celle des philosophes ioniens représentés notamment par Héraclite et une pensée atomiste telle qu'elle pouvait s'exprimer chez Démocrite par exemple et qui privilégie la causalité mécanique. Nous cherchons toujours à savoir dans quelle mesure les éléments, symboles du multiple, ont pu participer à la pensée cohérente d'un Tout. La question grecque consistait à rendre compte des structures physiques de l'univers et le problème était de savoir s'il fallait privilégier une unité principielle d'ordonnement ou laisser la science se mouvoir dans des relations entre les matières complexifiables à l'infini.

Chez Héraclite, le feu était un principe primordial à l'origine d'un échange perpétuel entre la

terre et les astres. « Le mouvement vers le bas est celui qui, du feu, engendre la mer et de celle-ci par moitié la terre et les prestères. Le feu, dans l'orage, semble se résoudre en eau. L'eau, la mer déposent le sable. Le chemin vers le haut ramène, par des transformations inverses, la terre à l'eau et l'eau au feu, au moyen des exhalaisons sèches et claires qui nourrissent les astres et en particulier le soleil »⁹⁷¹. Les qualités des choses évoluent en leur contraire, ce qui fait du devenir la condition du vivant. La pensée reste pour l'homme la plus haute vertu et l'aphorisme 118 « où la terre est sèche, l'âme est aussi la plus sage et la meilleure » laisserait à entendre que l'homme doit maîtriser ses désirs. Le *logos* universel montrerait que l'âme naît d'un feu divin et qu'elle peut se résoudre en eau dans l'ivresse, ce qui causerait sa mort.

Chez Démocrite, les éléments assoient la physique sur le mouvement réciproque et communiqué. Certains atomes, par frottements forment un tourbillon et sont expulsés vers le haut, (air et feu) d'autres forment des assemblages plus denses qui composeront la terre. La respiration procède aussi en remplaçant des atomes disparus par une nouvelle matière ignée. Il n'y a aucun recours au finalisme. L'âme forme l'essence la plus mobile. Articulant son mouvement vivant à la moralité, elle sera conçue comme calme et prudente.

De même que tout enfant cherche à connaître ses racines, de façon prégnante, le problème de l'origine des choses hantait la pensée grecque et les philosophes auraient voulu rendre compte du commencement dans l'ordre du *logos* de façon aussi convaincante que le système du *muthos* fut mis en ordre par Hésiode. Mais, de même qu'Hésiode venait après les mésopotamiens et les égyptiens, de même on imagine les premières cosmogonies rationnelles dépendantes d'influences éparses.

Cette question de l'origine a été d'emblée dépendante et de l'expérience sensible et d'un cadre pré-conceptuel donné. Si pour Thalès « l'humide élémentaire est pénétré par la puissance divine qui le met en mouvement »⁹⁷², l'océan primordial, l'eau restait un élément fondateur. Anaximandre aurait parlé de l' *ἀπειρον* (indéterminé) comme d'un *ἀρχή*, entendant par là, un principe primordial. C'est le même mot qu'emploie Anaxymène lorsqu'il parle de la nature de l'air. Ainsi chaque physicien propose un élément privilégié comme cause des autres.

Ce ne sont donc pas les éléments pris en eux-mêmes dans leurs structures physiques qui intéressent la philosophie grecque mais la recherche de ce qu'Aristote appellera une « cause première ». Sans quitter la Nature, est-il possible de rendre compte d'une logique de l'univers ?

Le regard d'Empédocle rompt vraiment avec la perception fluctuante d'Héraclite pour qui « la nature aime à se dérober à nos yeux »⁹⁷³. Ainsi, il garde de Parménide l'assise d'un besoin intellectuel logique : des principes sont nécessaires à la raison pour comprendre le monde. Et, sans

971 J.Voilquin, *Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier, 1964, p.72

972 Aétius, I, 7, 11, cité dans *les Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier Frères, 1964, p.45

973 Héraclite d'Ephèse, *Fragments*, 123, cité dans *les Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier Frères, 1964, p.74

tomber dans l'atomisme qui laissait trop de place à des combinaisons fortuites et purement mécaniques, Empédocle essaie de concilier les exigences logiques avec une réelle expérience des réalités sensibles mouvantes. L'Un et l'Être ne sont que des moyens simplistes mais méthodiques d'aborder la question ontologique.

Empédocle, aux confluent de toutes les pensées va d'emblée placer sa vision du monde sous « la forme d'un drame gigantesque »⁹⁷⁴. Il reprend l'écriture poétique adoptée par Pythagore (on l'accuse même d'avoir volé certaines de ses œuvres) et propose, non pas un système, mais une scène de théâtre sur laquelle circule les Éléments tels des personnages individuels offerts aux rencontres et traversés par les deux forces affectives de l'amour et de la haine. Le metteur en scène est surtout présent par son regard à distance. Il est capable d'embrasser les mouvements dès leur point de départ et dans toute leur amplitude.

Les hommes « ne voient qu'une brève part de leur vie »⁹⁷⁵. Ils sont donc dépendants tout entier des biais limités que suivent leur regard. Ceci a deux conséquences : d'abord, la modestie par rapport à la cosmologie qu'on peut dresser. La pensée est nécessairement cadrée par la logique. Ensuite, l'impératif d'ouverture aux maîtres qui impose d'épanouir cette pensée limitée en l'enrichissant de toutes les influences possibles. C'est en ce sens qu'Empédocle se veut prêtre. Il veut transmettre ce qu'il perçoit, voire, ce qu'il ressent devant la scène. On comprend la fascination qu'Empédocle a exercé sur Nietzsche au sens où il représente la philosophie par excellence du « tragique grec ». Peter Kingsley, dans son étude *Empédocle et la tradition pythagoricienne* a replacé l'œuvre du philosophe dans son contexte historique et philosophique. Pour cela, il s'est détaché des analyses qu'en ont fait les Stoïciens, Aristote et Théophraste, celles-ci lui paraissant trop partiales ou trop engagées dans leurs propres mouvements réflexifs. Empédocle est donc abordé selon la tradition pythagoricienne et d'après les influences orientales auxquelles il se référait.

« Mon discours sera double : car tantôt l'Un a grandi, subsistant seul au Multiple, tantôt au contraire c'est le Multiple qui se produit par la division de l'Un ». On ne peut réduire le monde parce que la raison est enrichie par l'expérience et l'expérience tout entière observée par la raison. La balance ne doit pencher ni du côté d'Héraclite ni du côté de Parménide. La grande force d'Empédocle, ce serait d'avoir introduit une sorte d'entrelacs constitutif. L'ontologie est à trouver dans l'idée de *médiation* entre les choses et les principes (mots que nous mettons sur les relations entre les choses), tout en maintenant que cette médiation ne débouche jamais sur une dialectique artificielle. La pensée reste dans son domaine limité : « N'accorde pas à l'oreille plus de poids qu'aux explications de la parole »⁹⁷⁶. C'est dire que l'attention au monde est une forme d'accueil en

974J. Voilquin, introduction à Empédocle dans *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier Frères, 1964, p.115

975Empédocle d'Agrigente, *De la Nature*, 2, *op. cit.*, p.121

976Empédocle d'Agrigente, *De la Nature*, *op. cit.*, 4

pleine conscience. Les symboles élémentaires permettent une identification de contrôle qui ne s'accompagne ni de ruminantion ni de ressentiment.

C'est dans ce contexte que les quatre éléments apparaissent ensemble et éternels. Ils se complètent. Le quatre déplie une dualité originelle et organise des relations fécondes au rythme des saisons. Il existe une cohérence interne forte qui cadre la prolifération de la vie. Empédocle ne se réfère en effet jamais à un seul élément dominant malgré l'étonnement que sa mort par le feu a causé: « Apprends d'abord les quatre racines de toutes choses : Zeus qui brille, Héra vivifiante, Aidôneus et Nestis »⁹⁷⁷. Notons qu'il n'est pas fait mention d'« éléments » mais de « racines », le mot renvoie à l'origine et au principe premier des choses. Il s'agit pour Empédocle de fonder une ontologie derrière la description d'une réalité même s'il parvient à maintenir la matière dans ses forces constitutives propres. La référence aux dieux par personnification est un appel aux références grecques intellectuelles. Les dieux font fonction de garants symboliques. C'est dire d'emblée que les éléments-racines, ancrés dans le monde, ne peuvent pourtant pas être réduits à des perceptions sensibles. Ils signent plus qu'ils ne montrent.

Kinsley, évoquant les *Éléments* par des références divines pose le fragment six comme une énigme voulue telle par Empédocle. Ainsi les commentateurs ont tour à tour proposé de rattacher Zeus au feu ou à l'air, Héra à l'air ou à la terre, Aidoneus (nom poétique pour le dieu des enfers Hadès) à l'air ou au feu. Seule Nestis correspondait clairement à l'élément eau. Cela tient d'abord à l'ambiguïté du mot air désigné tantôt par « aither » et tantôt par « aer ». Cela tient aussi à la réappropriation de l'aphorisme par des philosophes qui voulaient l'intégrer à leurs propres systèmes.

Revenons sur la première difficulté. Kingsley propose de la résoudre en se référant aux *Placita* de Plutarque qui, fidèle à la terminologie d'Empédocle emploie aither pour air: « Aither fut le premier élément à se séparer. Le deuxième fut le feu, puis vint la terre. Puis de la terre jaillit l'eau...[...] Le ciel fut créé à partir de l'aither ; le soleil fut créé à partir du feu »⁹⁷⁸. De plus, un commentaire de Philon *De la providence* donne que « les quatre éléments se sont arrangés concentriquement, avec la terre au centre, entourée par l'eau qui est entourée par l'air, lui-même à son tour entouré par l'aither [...] quand l'aither se fut séparé, il fut élevé en hauteur après le vent et le feu. ». L'aither serait donc l'air purifié différent du vent encore agité et différent de l'aer, désigné comme « humide » c'est-à-dire comme une brume, un brouillard qui ne peut être élément à part entière. Empédocle nous a mis en garde : « l'air dans sa course apparaissait parfois d'une manière, souvent d'une autre »⁹⁷⁹.

Il n'y a donc que quatre éléments et non cinq comme pouvaient l'indiquer ceux qui mettaient

977Empédocle d'Agrigente, *De la Nature*, *op. cit.*, 6

978Plutarque, *Placita*, *op. cit.*, II, 6, 3

979 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature*, *op. cit.*, 53

sur le même plan aither et aer. De plus, Héra ne peut être identifiée à l'air puisque cette explication ne tenait qu'à l'assimilation par anagramme du grec Héra en aer. Elle désigne donc la terre comme Gaïa, la féminine fertilité.

Le feu est-il caractéristique de Zeus ou de Hadès ? Là encore, il faut se replacer dans le contexte mythologique grec. Si l'aither s'est élevé jusqu'à la frontière fixe du cosmos, le feu s'est hissé à travers lui, s'est cristallisé en petites poches qui ont formé les étoiles puis, a pesé vers le bas en descendant le long de la limite circulaire de l'univers. Il s'est ainsi accumulé en un corps : le soleil.

Par ce « geste de l'imagination » comme l'indique Kingsley, Empédocle insiste sur le fait que le feu provient d'abord des entrailles de la terre (Hadès) et non pas de l'air (« hémisphère céleste igné » selon Théophraste, renvoyant alors à Zeus). Ceci s'accorde particulièrement bien avec le contexte de la pensée alchimique. Empédocle compare la terre à un oeuf comme dans la *Turba philosopharum* écrite par Ibn Suwaid Akhmim. La terre elle-même correspondrait à la coquille, l'eau qui coule sous la terre au blanc d'oeuf et le feu sous l'eau au jaune⁹⁸⁰. Le feu est donc souterrain. Il se rattache à Hadès et par là aux forces volcaniques (allusions à l'Etna) comme au soufre rouge des alchimistes, clé du processus de transformation. Le feu est d'abord infernal et destructeur. Si Empédocle avait voulu le désigner dans ses vertus créatrices, il se serait référé à Héphaïstos⁹⁸¹

L'air sera donc rattaché à Zeus en sa qualité d' « élevé » et de « brillant » contrairement à ce que l'on trouve dans Diogène Laërce qui place Zeus comme désignant le feu. L'ordre des éléments énoncé par Diogène est : « le feu, l'eau, la terre et l'air ». Or, nous trouvons chez Empédocle « Zeus, Héra, Aidoneus, Nestis ». Il nous semble davantage opportun de penser qu'Empédocle aurait ainsi situé sous forme de couples air/terre et feu/eau, ce qui serait un argument de plus en faveur de l'interprétation de Kingsley.⁹⁸²

Nestis, l'Eau « alimente la source des larmes pour les mortels »⁹⁸³. Dans l'ordre humain, l'eau est donc d'emblée intérieure, intime et liée à l'émotion. Les larmes du chagrin devant le manque et la mort, inévitables limitations, essentielles limitations pour Empédocle... Mais larmes aussi dans la catharsis grecque. Larmes comme expression de l'efficacité théâtrale dans l'ordre des représentations humaines. Ici, nous sommes au cœur de notre problématique. L'élément, avant même de s'imposer comme perception sensible ou d'être appréhendé dans ses potentialités

980 *Turba philosophorum* : *Mushaf al-jma'a* (volume de la Réunion)

981 Voir M. Detienne, J.P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1993, et *De la Nature*, 96

982 Si Lucrèce (*De natura rerum*, I, V, 714) fait accoupler l'air avec le feu et la terre avec l'eau, cela ne ruine pas notre argumentation (on aurait eu chez Empédocle : Zeus, Haïdoneus, Héra, Nestis) et cela lui permet de relier Hadès à Zeus, c'est-à-dire le monde des morts au divin, au différent par opposition au monde humain de la vie fertile.

983 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature*, op. cit., 6

scientifiques, l'élément renvoie à un ensemble de valeurs qui sert de référentiel à l'humanité. Les portes de la praxis et de l'éthique sont grandes ouvertes. L'élément apparaît comme un vecteur qui aide à vivre. Il est un prisme à partir duquel nous observons le monde et avons prise sur lui parce qu'il réfléchit dans un même temps un « contexte » de l'esprit humain. En référence à Michel Foucault, nous pouvons dire que l'appréhension des éléments, dans ce qu'ils ont pourtant d'originel et de principiel, n'est absolument pas neutre. Elle renvoie aux images poético-religieuses et aux conflits affectifs dans l'ordre inconscient du pouvoir sur la nature et sur les êtres. Empédocle inscrit d'emblée sa philosophie dans cet ordre subjectif des valeurs.

Son écriture par aphorismes renvoie à la tradition poétique grecque. En ce sens, il est possible de rapprocher les symboles employés par Empédocle de ceux d'Homère. La forme poétique a l'avantage de prendre en compte la dimension imaginaire ouverte à la mythologie et à la religion. En contrepartie, elle a le défaut de multiplier les possibilités d'interprétation. Nous sommes aux limites de la raison philosophique mais nous sentons toute l'importance de la pensée d'Empédocle dont s'empareront aussi bien Platon, qu'Aristote ou Epicure.

Si les éléments sont « éternels »⁹⁸⁴, on pourrait les qualifier de « matière formelle », Empédocle organise par ailleurs dramatiquement les rapports entre les éléments par « mélanges » et « dissociations ». La Haine et l'Amour sont les forces motrices à partir desquelles les transitions se font et se défont, entraînant le cosmos tantôt vers l'affliction tantôt vers la perfection. « Ce combat des deux forces est rendu manifeste par l'ensemble des parties du corps humain : tantôt l'Amitié les rassemble en un Tout, quand s'épanouit la fleur de la vie ; tantôt, au contraire, séparées par les funestes Discordes, elles errent de leur côté aux confins de la vie et de la mort »⁹⁸⁵. Deux remarques s'imposent. D'abord, ce qu'Empédocle appelle l'Amitié ou l'Amour forme l'ensemble des forces qui évoluent dans le sens de la génération, vers un plus d'être, ensuite ce qu'il appelle la Discorde ou la Haine est l'ensemble des forces qui poussent à la dégénérescence, à la dégradation ou à la déchéance. C'est dire que ces forces ne sont l'envers et l'endroit que d'un même principe de Vie. Empédocle rend ainsi compte du mouvement par les élans contraires : association/dissociation, organisation/dislocation, ordre/chaos qui fondent les processus de transformation de la matière.

De plus, ce combat (« être ou ne pas être ») est aussi constitutif de la nature humaine. Empédocle s'inscrit donc dans la tradition des visions analogiques du monde : l'homme est un microcosme par rapport à un macrocosme. En ce sens, on peut le rapprocher des mystiques visionnaires qu'Henry Corbin a appelé théosophes ou théophanes (il se réfère à la tradition du shî'isme duodécimain qui a commencé au IV^{ème} siècle) ainsi que des premiers alchimistes grecs,

984 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature, op. cit.*, 7

985 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature, op. cit.*, 20

avec pour arrière-fond la pensée de son maître Pythagore.

Ainsi « les éléments prédominent à tour de rôle au cours d'une cycle et disparaissent les uns dans les autres ou grandissent, selon le tour fatal qui leur est assigné »⁹⁸⁶. Aristote reviendra sur ce mouvement de la matière comme sur la nécessité de doter les éléments de qualités de manière à ce qu'ils soient correctement et pleinement interprétés par l'intellect humain. Les éléments, en particulier, se révèlent d'autant mieux qu'ils se différencient dans leurs propriétés.

Le feu a une place particulière puisqu'il est à la fois noyau de la terre (monde souterrain d'Hadès) et présent dans le ciel sous la forme des astres et du soleil : « Le feu jaillit brusquement en s'élevant »⁹⁸⁷. C'est aussi à partir de lui qu'est formée la race des hommes : « des formes tout d'une pièce s'élevèrent du sol, qui ont également part à la chaleur et à l'humidité. Le feu, s'efforçant de rejoindre son semblable, les faisait lever sans qu'elles montrassent déjà le gracieux arrangement des membres »⁹⁸⁸. Une liaison s'établit entre la cosmologie, avec notamment la place du soleil dans l'univers et la naissance de l'homme par émanation et mélange des éléments.

Enfin, Empédocle cite les quatre éléments comme primordiaux dans leur nature particulière. Leur nombre prend ainsi une valeur symbolique et va présider aux combinaisons de mélanges les plus fécondes en Alchimie ou dans l'imaginaire poétique.

La curiosité passionnée d'Empédocle se manifesta aussi bien en direction de la philosophie que de la biologie ou de la vie politique et morale (Voir *Purifications*). Il était originaire d'Acracas, au sud-ouest de la Sicile, voyagea beaucoup et mourut dans le Péloponèse⁹⁸⁹. La légende qui veut qu'à sa mort, il se soit jeté dans l'Etna⁹⁹⁰, interroge sur le statut de la liberté humaine et a fécondé toute une réflexion sur le suicide étudiée par Bachelard, notamment dans le chapitre deux de *La psychanalyse du feu* ayant pour titre : Feu et rêverie, le complexe d'Empédocle.

Si nous revenons d'abord aux analyses de Kingsley, cet auteur replace la légende de la mort d'Empédocle dans une perspective théurgique et il écrit : « les ressemblances entre le rôle attribué au rituel et à la magie par les néoplatoniciens, et le rôle qui est attribué à Empédocle et les premiers pythagoriciens sont frappantes. Les théurges néoplatoniciens étaient connus comme magiciens et jugés capables non seulement d'extraire les âmes humaines de leur corps, mais aussi de les faire revenir, comme Empédocle ; ils avaient des rencontres visionnaires avec Hécate et, dans leurs rituels, ils utilisaient ou arboraient réellement les *symbola* secrets des dieux, tout comme

986 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature, op. cit.*, 26

987 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature, op. cit.*, 51

988 Empédocle d'Agrigente, *De la Nature, op. cit.*, 62

989 Voir Diels, *Doxographici Graeci*, Berlin, 1879

990 Timée de Tauroménion raconte qu'Empédocle est mort ignoré dans le Péloponèse. Héraclide du Pont propose la version selon laquelle Empédocle aurait été enlevé au ciel dans un éclat de lumière céleste. Ce sont deux versions qui transforment l'histoire originelle du saut dans l'Etna.

l'Empédocle de la légende ; et ils attachaient la plus grande importance au processus d'immortalisation rituelle »⁹⁹¹. Il est d'abord clair qu'Empédocle était redevable à son maître Pythagore et qu'il était lié aux traditions hermétiques de l'école pythagoricienne. Jean-François Mattéi explique bien les processus d'entrée et d'élévation graduelle au sein de l'école pythagoricienne de Crotoné : de postulants, on y devenait néophytes, puis on pouvait accéder aux grades d'accousmaticiens ou de mathématiciens selon les avancées dans les connaissances magiques. Le changement de statut s'accompagnait de rituels secrets. Pythagore lui-même croyait en la réincarnation et en la métempsychose. Il se disait descendant d'Hermès, d'Euphorbe (héros de la guerre de Troie), d'Hermotimé de Clazomènes (chamane apollinien) et de Pyrrhos (pêcheur de Délos)⁹⁹². Le saut d'Empédocle dans l'Etna renvoie à une dynamique très claire de mort et renaissance.

Le fait qu'on n'ait retrouvé de lui que sa sandale de bronze ajoute encore à la portée religieuse de son acte⁹⁹³. L'unicité renvoie au symbolisme du boiteux qui a un pied sur Terre et un pied dans le monde supra-terrestre. Le bronze semble renvoyer, quant à lui, à Hécate⁹⁹⁴ dont on sait qu'elle accordait l'accès aux enfers. D'après *le dictionnaire de de la Civilisation grecque* de Devambez, « elle présidait aux apparitions des fantômes et aux sortilèges : c'est elle qu'évoquent les magiciens »⁹⁹⁵. Cette lecture de la légende met en valeur la correspondance du feu et des Enfers comme celle de liens effectifs entre la magie sicilienne et la magie greco-égyptienne. Le feu est là pour purifier l'âme et immortaliser en supprimant tout ce qui est passager. Kinsley cite à l'appui de sa thèse les lamelles d'or⁹⁹⁶ retrouvées dans des cercueils. Sur l'une d'entre elle, on trouve : « j'ai couru directement vers le sein de sa Seigneurie, reine des enfers ». C'est en Enfer qu'on se nourrit d'immortalité. La mort d'Empédocle est aussi à prendre au sens symbolique comme initiation rituelle : descente aux enfers, régénération et transformation.

Bachelard nommera « complexe d'Empédocle » ce respect pour le feu qui contient « l'instinct de vivre et l'instinct de mourir »⁹⁹⁷. C'est bien la possibilité de brusquer le temps qu'Empédocle met en valeur avec le feu, c'est-à-dire, la possibilité pour l'homme de porter la vie à son au-delà. Cette matière pure force la raison humaine dans ses désirs métaphysiques. Le feu contient le

991 Peter Kingsley, *Empédocle et la tradition pythagoricienne*, Paris, les Belles Lettres, 2010, p.352

992 Selon Diogène Laërce VIII, 75 et Porphyre

993 Pour van Groningen, le bronze est une alternative au cuir qu'Empédocle, dans son horreur pour tout sacrifice animal aurait refusé de porter. Pour Campailla, le bronze aurait été employé au sens symbolique d'immortalisation, c'est un piédestal de gloire pour l'éternité. Selon Dieterich, cette unique sandale était un signe d'Hécate comme régente du Tartare.

994 Voir le papyrus magique de Paris (Thèbes, IVème ap.JC), le papyrus magique grec LXX et la tablette de plomb d'Oxyrhynchos

995 P. Devambez, *le dictionnaire de de la Civilisation grecque* ., Paris, F. Hazan, 1966, p.224

996 « Un arrière-plan bacchique des lamelles d'or, que Zuntz mettait en cause et interprétait comme pythagoricien, semble maintenant garanti » Peter Kingsley, *Empédocle et la tradition pythagoricienne*, p.306

997 G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, p.35

renouvellement dans sa puissance destructrice. L'image du Soleil projeté au ciel par le cratère du volcan se retrouvera chez Jean-Paul et Georges Sand. De même Hölderlin valorisera la légende de la mort d'Empédocle dans l'Etna en tant que véritable « mort cosmique ». C'est en ce sens d'accomplissement du destin humain que Bachelard associe l'« appel du bûcher » aux formidables prolongements qu'a pu avoir la pensée d'Empédocle en littérature.

Nous sommes avec ce penseur aux confluents des traditions ésotériques antiques : temples d'Adranus pré-grec assimilé à Héphaïstos ou d'Hybla Géléatis et situés dans la région de l'Etna, assimilation par Empédocle du feu à Hadès, descente d'Orphée aux Enfers appelés *Krater* par le pythagoricien Zopyre... Autant d'éléments qui nous permettent d'affirmer l'étroitesse des rapports entre la matière et son sens religieux. La mythologie, l'alchimie, les religions à mystères, le chamanisme et les rêves sont apparus comme de multiples voies d'expression du problème : peut-on relier les cycles naturels et les fonctionnements élémentaires à un sentiment métaphysique ?

L'histoire de la pensée stoïcienne qui suivra et dont Pierre-Maxime Schuhl explique qu'elle s'étend sur cinq siècles a été une œuvre de synthèse, d'adaptation et de conciliation. Les stoïciens ont essayé de contrer les mouvements de l'âme déraisonnable en l'élevant d'une représentation première comme empreinte inclinable dans le sens de la peine, de la crainte, du désir et du plaisir à une représentation compréhensive fondée sur la circonspection et la joie. Pourtant leurs doctrines se sont diluées par rapport à une recrudescence de l'esprit religieux et à l'extension du pouvoir romain qui cherchait des préceptes pratiques immédiatement utilisables.

Il semble que la pensée occidentale se soit élaborée en creusant la différence entre objectif et subjectif. Elle a découvert la transcendance et la liberté en accordant à la conscience la faculté de s'opposer au monde. La pensée chinoise du Tao a proposé au contraire une sagesse de l'alliance selon laquelle le savoir est au service du monde. Il n'est pas désengagé mais directement efficace. Il n'y a donc ni clivage ni écart entre le réel et l'esprit mais tout est rapport de régulation.

Le Tao considère que l'évolution ne peut être uniforme ou stéréotypée. L'adaptation exige une interaction dynamique dans laquelle l'irrégularité est intégrée. Mais les oscillations entre activité et passivité sont régulées par les processus de compensation. Le *classique du changement* pose ainsi la régulation comme voie de la sagesse. Il ne s'agit pas pour autant d'un juste milieu immobile mais d'un aménagement des tensions qui consiste à déjouer les contradictions au fur et à mesure qu'elles s'envisagent. Il s'agit pour le sage d'occuper la position qui lui revient au moment qui convient. On pense au *kairos* des stoïciens et cette sagesse de l'efficace s'accompagne bien d'un optimisme de l'acceptation. Tout malheur personnel se dissout dans la conscience d'un ordre plus général.

Ici il faut séparer le Tao des pensées religieuses et en particulier du Bouddhisme qui prône la vacuité et finit par concevoir le réel comme une contrainte. La non-ingérence du sage taoïste revient

au contraire à respecter aussi scrupuleusement que possible les vertus processives du monde. C'est du réel qu'on part, il est intégralement respecté et non méprisé comme sous la notion de *samsara*. Le réel doit être intelligible et le “*Yi jing* sert de médiation entre l'ordre de la nature et sa mise en forme logique”⁹⁹⁸

C'est donc bien à l'articulation du réel et de son sens que s'attaquent les symboles-traites comme les éléments ont pu jouer ce rapport chez Empédocle. On retrouve d'ailleurs une logique d'appariements bipolaires d'où découle une interaction continue. Tout commence par les phénomènes du monde au-dehors : *qian* le ciel (monter sans limite en le regardant), *kun* la terre, *zhen* le tonnerre, *xun* le vent, *kan* l'eau (lutte contre le vertige associé au ravin sans fond), *li* le feu, *gen* la montagne et *dui* le lac (brume installant une communication entre montagnes et rivières) auxquels correspondent respectivement les principales dispositions intérieures : la dureté, la malléabilité, la secousse initiale, la pénétration en douceur, le danger enfoui, l'éclat de la lumière, l'immobilisation du repos et le déploiement de la joie. Chacune de ces figures opposées possèdent son partenaire en vertu du fait que le dernier élément trait de l'hexagramme correspond à son extrême et que, parvenu à cet extrême, il se transforme en son contraire. A partir des huit trigrammes on peut interpréter des attitudes et savoir comment se comporter en fonction de la situation. Tout est question de calcul.

Il s'agit de concilier le réel, la morale et la raison. L'énergie *yang* est liée au ciel et au masculin qui déploie une activité, l'énergie *yin* est liée à la terre et au féminin qui la reçoit. Ainsi, toute réalité n'existe qu'à titre de mélange mais les principes-sources sont souvent représentés face à face. Le sage se rend identique à la limpidité du ciel (fond uni, positif) et à l'épaisseur de la terre (patience à faire mûrir, négatif). Il connaît le *jìn* comme “une texture invisible, une vibration souterraine, un flux impalpable”⁹⁹⁹ qui forme réseau entre les points d'acupuncture, les méridiens géographiques et les énergies intellectuelles.

Ici pourtant, il n'y a jamais basculement dans l'ésotérisme . Le changement est décrit comme simple et *yi* c'est-à-dire classique. On retrouve l'intuition d'Héraclite : ce qui ne changera jamais, c'est le principe du changement en lui-même. Grâce au *tao* (ou *dao*), désignant la tête et la marche propre à tout être vivant, le principe de fonctionnement d'un être ou de l'univers rejoint le chemin pour s'en approcher.

Yin et *yang* sont ainsi les deux versants (comme l'adret et l'ubac) d'une même réalité. Wang Bi écrivait au III^{ème} siècle : “Yin, c'est ce qui va devenir Yang, / Yang, c'est ce qui va devenir Yin”. On comprend ainsi comment le symbole de la croix saisonnière a pu s'accorder à une

998 F.Jullien, *Figures de l'immanence*, Paris, Grasset, 1993, p.19

999 C. Javary, *Les rouages du Yi Jing*, Paris, P.Picquier, 2009, p.23

dynamique du cycle et aux régimes de transition. On tourne entre :

- Sud, Midi, Ete, Yang culminant
- Ouest, Crépuscule, Automne, Yin naissant
- Nord, Minuit, Hiver, Yin culminant
- Est, Aube, Printemps, Yang naissant

Si le Yin assouplit, le Yang raffermi, si le Yin défend, le Yang attaque, si le Yin mène à terme, le Yang déclenche... Ils ne peuvent exister l'un sans l'autre. Au niveau politique, le conformisme supprime l'expression des antagonismes au nom d'une harmonie supérieure. L'équilibre existe à titre de régulations de la variété infinie des situations. Le problème est de savoir comment appréhender l'entre-deux sans confusion des principes. Il revient au *yang* de monter (printemps, été) et au *yin* de descendre (automne, hiver) pour maintenir le réel dans une durée conservatrice ; celui-ci doit demeurer en perpétuelle évolution ou en constant renouvellement.

Ce qui est retranché ne produit pas une perte mais une autre cohésion et l'amorce d'une nouvelle solidarité tandis que ce qui augmente épanouit la nature. L'eau et le feu sont par exemple dans un rapport transitoire . Le feu fait subtilement bouillir l'eau mais, s'il reste trop au-dessous d'elle, l'eau finit par s'avaporer et le feu s'épuise. De même, chacun conserve sa nature et il n'y a pas de distribution "démocratique" à l'horizontale, il existe au contraire une véritable peur du mélange.

Le ciel et la terre sont deux pôles à parité d'action égale sur le réel qu'ils engendrent par un simple effet d'interaction et sur un mode immanent. La réalité semble cadrée par ce simple constat : le ciel est en haut, la terre en bas. La procession du réel est un commencement renouvelé, le maintien d'une mise en tension qui s'oppose à la vision grecque d'un éternel intelligible. Ici, il s'agit d'un dispositif fonctionnel efficace qui marche de lui-même. La sagesse consiste seulement à repérer comment il fonctionne afin de se conformer à sa logique.

Ainsi une question au *Yi jin* se formule toujours avec un verbe d'action : il s'agit pour le sujet de ne plus subir ce qui lui arrive mais de se mettre en position d'y remédier. Cet état d'esprit est symbolisé par le vol du loriot jaune qui "s'immobilise à l'endroit le plus congruent avec l'ensemble de la situation"¹⁰⁰⁰. Si, au niveau de l'origine, tout commence par un temps Yin, un temps Yang naîtra bientôt tiré du premier. Les structures de la permanence (Yin) et du mouvement (Yang) sont imbriquées l'une dans l'autre.

Interpréter une réponse à une question qu'on n'arrive pas à trancher est possible puisque le livre permet de développer son intuition personnelle sans se perdre dans le flou de l'imagination. Il s'agit d'abord d'analyser c'est-à-dire de recenser tous les hexagrammes parmi les 64 participant de la réponse puis de les lier entre eux ; il s'agit ensuite d'interpréter, c'est-à-dire de hiérarchiser les

1000 C. Javary, *Les rouages du Yi Jing*, op.cit., p.55

éléments de l'analyse.

Le *Yi jing* ne donne pas de vérité et ne prédit pas l'avenir mais il enclenche une perception juste qui se développe au niveau du cœur comme de l'esprit puisque les deux sont étroitement maintenus ensemble. Il pose le temps de la représentation comme une entrée par la méditation dans une attitude mentale qui débouchera sur un comportement adéquat. Il n'existe plus alors de contradiction, de noeud ni de dilemme mais la réflexion a su calculer avec justesse la réponse la mieux adaptée par rapport au foisonnement d'ouvertures possibles qu'éveillent une question.

Dans la traduction de Richard Wilhelm, même si elle est teintée d'éléments judéo-chrétiens, on retrouve la succession de maisons que parcourt notre existence comme autant de passages au cœur desquels les interactions homme-univers s'organisent de façon limpide. Chaque élément, chaque instant est perçu dans son intégralité au sein de la représentation globale que forme la symphonie du monde. Les images fluctuantes des éléments rendent compte de cette malléabilité de l'esprit qui donne confiance à la raison.

La théorie des quatre éléments a ainsi traversé l'histoire antique des sciences dures telles que la biologie, la médecine, la climatologie ou la physique. Empédocle, précurseur de la pensée médicale, associait les quatre éléments aux quatre humeurs : sang, flegme, bile noire et bile jaune qui devaient s'équilibrer dans leurs relations pour constituer l'état de bien-être. Les valeurs pulsionnelles prêtées aux éléments faisaient écho aux forces psycho-somatiques agissant en l'homme. La Chine les a étudié comme autant de révélateurs pour une voie de la régulation à suivre dans l'économie d'une variation fonctionnelle par alternance. Cette croisée originaire du poétique et du pratique a-t-elle eu pour autant une efficace conceptuelle dans la suite de l'histoire de la Philosophie occidentale ?

“La voie d'où découle la réalité, nous l'incarbons le plus communément dans toute expérience spontanée”¹⁰⁰¹ écrit François Jullien. Il se réfère à ce propos à la calligraphie et aux arts du souffle chinois qui sont propres à faire éprouver l'immanence. Le réel ici paraît comme tissé de façon infiniment varié en un système ouvert, l'improvisation est perpétuelle mais une telle mise en avant du devenir implique une sagesse de la soumission extrêmement exigeante. Tout élan métaphysique semble barré, l'interdépendance *yin -yang* est totale et la ligne ne peut être coupée en deux.

Le texte du *Yi king* n'invente rien et ne démontre rien. Il n'est ni *muthos* ni *logos*. Il se présente comme une attention au monde qui pense les articulations du devenir selon une logique de transformations. Il nous rappelle que tout découpage conceptuel relève d'un parti-pris sur le réel. Ce dernier est donc vu comme ce qui s'impose à moi et ce à bout de quoi on ne vient jamais. Il répond aux trois principes d'identité, de raison suffisante et de communication. Il n'y a plus de mise en

1001 F.Jullien, *Figures de l'immanence*, op.cit., p.321

doute du sensible dès lors que la vie est processive et la liberté spontanée. Dans cette logique de l'immanence, l'apparence ne s'oppose pas à la réalité.

On pourrait faire un parallèle avec le domaine de l'imaginaire que nous venons d'explorer. L'imaginaire est en effet ce qui fonde l'irréel en travaillant sur l'altérité, dans une acausalité qui tente d'échapper à l'espace et au temps. Celui qui imagine crée son monde. On pense aux intuitions de la philosophie analytique et de Quine selon lequel « être, c'est être une valeur d'une variable liée ». Dès lors un mot n'a de sens que dans son contexte et le langage nous éclaire sur la complexité de la vie. Il n'existe pas de référence absolue et derrière toute interprétation surgit une valeur positive de l'indétermination. Le « j'existe » est sans engagement substantiel.

La rêverie élémentaire aurait particulièrement trait aux satisfactions illusoires du désir. Elle serait flottement, distraction et errance sans fin. Intermédiaire entre le rêve et la fiction qui sont tous deux construits, la rêverie ne fait que délasser l'esprit et l'intimité qu'elle établit avec les éléments est de l'ordre de l'essai. L'esprit s'y accorde une liberté confuse et brouillonne qui s'accorde avec des possibles même sans curiosité scientifique.

L'esprit s'y fait conciliant, lâche prise et entre dans une con-fusion sans dedans ni dehors. La lucidité est refusée même si la conscience est là de façon sensitive. Il n'y pas de concepts tirés du réel et pourtant la rêverie se décline sur un fond esthétisant du monde qui est ébauche poétique. La rêverie se joue de façon expressive à la limite de la feinte artistique et de la sensation brute qui goûte son monde.

Entre repos de l'esprit et effort du charnel, la rêverie décline une imagerie équivoque. Les yeux s'entrouvrent ou se plissent dans une disponibilité toute subjective, un "courant" mental s'établit jouant bien davantage des harmonies que des frontières entre les choses. Ce n'est ni le monde bis de l'Art ni le réel historique. La promenade onirique devant les éléments correspond à un processus dynamique de la pensée même si ce processus reste pré-conceptuel. C'est une première re-présentation qui rend l'esprit disponible. Le moment devient intense, inépuisable. Il creuse dans les variantes de l'immanence même pour, non pas inventer, mais découvrir des harmoniques congruentes entre sujet et objet.

C'est bien cette voie de l'équivoque qu'il faut continuer d'analyser en profondeur et de distinguer des deux écarts du sensoriel immédiat et du conceptuel idéal. La rêverie peut être une approche médiatrice dans l'exacte mesure où elle ne s'aliène pas dans la passivité et reste au contraire ouverte, curieuse et tendue par des connivences au monde lucides.

On peut distinguer par exemple la fable de l'utopie. La première en effet reste à mi-chemin entre la surnaturalité mythologique et la naturalité historique. L'imagination y joue un rôle moteur mais ce qu'elle met en scène est toujours de l'ordre de l'expérience humaine. Si la fable voile les

faits, ce n'est que pour séduire le lecteur. Elle invente dans le clair-obscur en poussant continûment l'imagination de ce dernier à se questionner. Orwell, en écrivant *La Fable des animaux* désavoue le stalinisme mais sans qu'aucune référence explicite ne soit faite à ce régime. On retrouve ce procédé à l'œuvre dans *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov. L'œuvre sert de contre-pouvoir mais de façon modératrice, sans imposer aucune hiérarchie entre les idéologies ; si bien que le lecteur est comme conduit à assumer lui-même la critique. Ne sont mises en avant que les facultés de jouer et de ruser propres à la pensée.

Au contraire, dans l'utopie telle qu'elle s'est développée, il y a recherche et nostalgie d'une perfection. Elle requiert un certain aveuglement qui, sous-couvert de dénoncer des abus, est un juge sévère. Son versant destructeur qui la pousse à poser un monde parallèlement meilleur, l'oblige à verser dans ce type de paradoxe étouffant que nous avons déjà analysé : “on vous forcera à être libre” ou “on vous fabriquera un bonheur”. Ce n'est pas autre chose qu'explique Orwell dans *1984*.

Thomas More ayant créé le mot en 1516 prend plaisir à employer un vocabulaire ésotérique pour décrire le pays de Nulle Part mais toute la structure de sa société repose sur un ensemble de règles rigoureuses qui ont une efficace directe sur la vie quotidienne. Il veut réformer la cité. Il fonde donc sa re-naissance sur les principes de cohésion et de solidarité qui s'opposent à un individualisme forcené. Politique et morale sont liées et qui refuse la déraison sur terre regarde le ciel¹⁰⁰². Le droit des hommes doit se rapporter à la nature des choses et prendre acte d'un ordonnancement du cosmos.

Ainsi “on ne peut pas séparer l'existence objective de la vie intérieure”¹⁰⁰³. L'utopie devient alors un paradigme qui guide la raison et assigne des limites aux passions égoïstes. Chez More l'île est protégée par la mer et les habitants se considèrent comme des fermiers plutôt que comme des propriétaires. Tout est fait pour tendre l'esprit vers une perfection impossible à obtenir mais néanmoins stimulante pour l'action.

L'utopie injecte donc une dynamique dans la pensée qui a trait à la fois au désirable et au dangereux puisqu'elle est avant tout une rupture par rapport à la réalité. Ernst Bloch évoque à son propos “une fonction (qui serait) transcendante sans être transcendantale”¹⁰⁰⁴ et il illustre le fait en ajoutant qu'elle “a su chasser les nuages de rêve sans y éteindre les colonnes de feu”. Ici il ne s'agit plus de séduire ni de faire émerger des regards avisés, mais de proposer d'autres possibles quand bien même ils ne seraient pas voués à devenir. On peut évoquer certains textes de Fourier comme *Le Nouveau monde amoureux* de 1815. Douze passions radicales y sont dégagées qui fonde la théorie de l'attraction passionnée. Pour Fourier, il s'agira d'utiliser cette attraction afin de fonder une

1002 Voir préface à *L'Utopie* par S. Goyard-Fabre, Paris, Flammarion, 1987

1003 préface à *L'Utopie* de T. More par S. Goyard-Fabre, *op.cit.*, p.63

1004 E.Bloch, *Le Principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976, p.32

communauté par libre association où le plaisir sera guide. Il dénonce ainsi les intermédiaires économiques qui haussent sans fondement le prix des produits et propose la phalanstère comme lieu de vie échappant aux dérives d'une industrialisation de masse.

L'utopie bouscule donc une organisation en en pointant tous les défauts. Elle manipule des représentations figées, rigidifiées et déficientes dans un objectif de suspension qui génère de la provocation en ce sens qu'elle réduit toute l'ingéniosité à une efficace sociale. Comme la fable elle est une construction mentale, synthèse d'abstrait et de concret, mais au contraire de celle-ci les représentations qu'elle génère sont soumises aux règles logiques et véhiculent une répression de tout élément subjectif. On n'y trouve pas d'amour, peu d'enfants, de l'art et de la nature uniquement mis au service de la société. Rêverie ouverte ou rêve fermé, telle se présente l'alternative.

Il ne s'agit pas de trancher mais de montrer comment les transformations d'une représentation passent par des provocations dynamiques de la raison qui, pour se sentir légitimes, se réfèrent non seulement à une origine mais aussi à une organisation. Nous avons pu voir par exemple comment la fable, concept clé de la pensée baroque notamment en tant que métaphore de la vanité du monde, a pu court-circuiter les philosophies de l'analogie pour mettre en avant le néant. Comment la modernité s'est-elle emparée des mythes cosmogoniques pour assumer cette part de feinte constructive de la conscience ? Une fois la question des origines abordée, il nous faut traverser le miroir, voir comment les philosophes ont fait leur deuil de la perfection pour oser s'aventurer dans une pensée du mouvement et de l'incertitude.

2) *Le questionnement cosmologique*

Il a bien fallu qu'en Occident la pensée s'affirme et assoie son pouvoir d'unir des représentations en une conscience claire et communicable. Pour proposer un cosmos, il faut s'abstraire du monde, ne plus l'habiter mais le regarder de haut, le faire varier dans le temps et l'espace, l'explorer avec logique. Il s'agit de cesser d'admirer pour échapper au fantasme, à l'utopie et au rêve. Pour autant, quitte-t-on jamais le domaine du mythe ? Il ne semble pas possible de réduire à néant la part imprévisible au cœur de chaque transformation. Les processus de la vie attestent d'une orchestration propre aux choses, orchestration qui ne tient elle-même qu'aux impondérables de toute rencontre et relation.

Si Platon s'est détaché des sophistes qui envahissent sa cité démocrate c'est pour apprendre de maîtres plus authentiques. Sa réflexion sur la démoralisation qui gagne Athènes est d'autant plus virulente qu'il rencontre ailleurs d'autres formes de sagesse. En Égypte, il s'est mis à l'école du mathématicien Théodore. En Italie, il s'est lié d'amitié avec les Pythagoriciens Philolaos, Archytas

et Timée. Selon Diogène Laërce, Platon aurait « eu l'intention d'aller voir tous les mages »¹⁰⁰⁵ mais les guerres en Asie lui auraient fait renoncer à ce projet. On peut dire que sa vie comme sa doctrine s'est tournée contre la dictature de la doxa. Il a eu besoin d'inventer le concept de Dialectique pour fixer la philosophie comme forme noble de la connaissance. Nous partageons l'avis de Luc Brisson selon lequel Platon a véritablement imposé la Raison comme unique condition satisfaisante pour accéder à une vérité possible. Dans *Le Banquet*, la curiosité intellectuelle est comparée au désir amoureux. La vérité, *alétheia*, se dévoile. Elle est à déshabiller, est découverte peu à peu.

S'il s'érige contre le relativisme brut des Sophistes, Platon ne renie pas les Pré-socratiques. Selon Diogène, il aurait même tenté une synthèse entre Pythagore (nombres idéaux), Héraclite (monde sensible) et Socrate (Idées). On lui doit, en tout état de cause, d'avoir élevé l'étude des éléments d'une cosmogonie mythologique à une cosmologie intellectuelle.

Platon construit la Dialectique et l'utilise pour hiérarchiser rationnellement les degrés de la connaissance. Cette méthode est alors parfaitement efficace pour progresser dans l'ordre des Idées. Il ne se refuse pourtant pas à recourir aux mythes « vraisemblables » qui restent des outils persuasifs. La Dialectique est nécessaire pour se distancier du monde sensible et sortir des conditions matérialistes qui limiteraient la pensée rationnelle. Platon ne se réfère pas aux principes de l'Amour et de la Haine d'Empédocle mais il pose la nécessité d'un « démiurge » hors du monde car la connaissance doit présenter les caractères de la nécessité et de l'idéalité. Quant à ses sources, Platon aurait emprunté à l'Orphisme pour le *muthos* (Perséphone, suite au meurtre de Dyonisos Zagreus par les Titans, interdit aux hommes de gagner le monde divin. En tant que produits des cendres des titans qui avaient dévoré Dyonisos, les hommes sont condamnés à faire le mal et à désirer le Bien) et au Pythagorisme pour le *logos* (démonstration géométrique, corps tombeau d'une âme qui est nombre parce qu'harmonie, métempsychose...) ¹⁰⁰⁶. On peut ainsi voir comment Platon a réussi à faire coexister un dualisme entre le monde des Formes immuables et celui de la Matière changeante avec une théorie de la Participation indispensable pour penser l'articulation du sensible à l'intelligible. Dans le *Timée*, Platon pose cette hiérarchie du monde :

1) Le démiurge, hypothèse mythique, est posé comme entité absolument hors du monde. On peut le désigner comme « l'Un » ou « le Bien ».

2) Les idées supérieures ou nombres idéaux sont posées comme formes immuables concevables par la raison.

3) L'Ame du monde serait apparue comme principe auto-moteur donc inengendré pour relier

1005 D. Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Flammarion, 1965, III, 7

1006 Voir à ce propos M. Dixsaut, A. Brancacci, *Platon source des présocratiques*, Paris, Vrin, 2002

Dans l'article « Théorie des Elements » in *Encyclopedia Universalis*, VI, 83, René Alleau attribue à Philolaüs les correspondances éléments-solides. Pour lui en effet, la Terre est le cube, le Feu le tétraèdre, l'Air l'octaèdre et l'Eau l'icosaèdre.

sensible et intelligible. Ici opère les connaissances mathématiques.

4) Les idées particulières sont faites de Forme (monade) et de Matière (dyade).

5) Le Corps du monde apparaît comme création visible (grâce au feu), solide (grâce à la terre) et bien proportionné (grâce à l'eau et à l'air).

6) enfin, la *Khôra* (matériau) est radicalement indéterminée. De sa mouvance fondamentale, on ne peut rien dire de « vrai » ou « faux ».

Une dégradation ontologique s'opère dans une telle hiérarchie si bien que le monde sensible n'est qu'une pâle image du monde intelligible. Platon range cette image du côté de la doxa (opinion). Sa connaissance ne relève que de la *pistis* (conviction) ou de l'*eikasia* (conjecture). Ainsi le rond est amené à disparaître tandis que le cercle mathématique est immuable. L'apparence est opposée au réel lui-même seul identifié au vrai.

Aristote approfondira cette hiérarchie ontologique pour poser sa distinction entre cause formelle (monade) et cause matérielle (dyade). Ce qui nous intéresse ici, c'est que la création est conçue comme un assemblage des Formes intelligibles et d'une matière chaotique préexistente. D'une part, il n'y a pas de création ex nihilo, mais encore la Participation est au cœur d'un système ontologique. Il nous faut donc revenir sur la notion de dualisme : il ne peut pas être radical chez Platon puisque sa pensée reste une pensée de l'interrogation. Jusque dans les derniers textes, Platon questionne les relations entre monde intelligible et monde sensible. Il s'est évertué à conserver la forme écrite du dialogue pour maintenir dans ses argumentations des descriptions vivantes, des fables, des harangues, des plaisanteries et surtout, le détour par le *muthos* qui introduit aux mystères essentiels et ouvre sur l'indicible. Platon cherche jusqu'au bout à ouvrir les esprits, jamais à contrôler les intelligences. Sa dialectique ne forme donc pas un système et, de plus, la Vie comme relation entre Idée indestructible et Individualité reste au cœur de sa pensée. On peut revenir sur les critiques de Spinoza puis de Nietzsche. Platon n'est pas un penseur des arrières-mondes. S'il fait dire à Socrate qu'il est « redevable d'un coq à Esculape »¹⁰⁰⁷ (Phédon, 118 a), ce n'est pas tant pour exprimer le fait que la vie serait une maladie, comme Nietzsche l'a interprété, mais c'est plutôt un signe de modestie. La vie dans sa dimension concrète et ordinaire doit continuer. Chacun doit s'acquiescer de ce qu'il doit aux autres au niveau d'un échange dialogué qui a fait progresser la pensée. L'âme est immortelle de par la transmission même du savoir ; ce principe doit consoler les disciples de Socrate.

De la même façon, si Platon place les cinq genres de l'Etre (*Sophiste*) comme principes essentiels de Vie, c'est qu'il pense la Similitude et la Différence, le Mouvement et le Repos, dans une certaine tension qui prend une efficacité dans la matière. On retrouve également cette idée que

¹⁰⁰⁷Platon, *Phédon*, 118 a

la vérité appartient au réel dans le *Philèbe*¹⁰⁰⁸. D'ailleurs, dans la *République*, il est bien entendu que les gardiens devront revenir éclairer les hommes trompés.

Le monde n'est pas rejeté et l'âme n'est pas l'ennemie du corps mais juste un principe moteur. L'homme, en tant que composé des deux, a donc une place logique privilégiée et parfaitement intégrée au cosmos. Le sujet est microcosme. Par la partie raisonnable de son âme (logistikon), et Platon en distingue deux autres dans le *Phédon* (epithumia : désir, appétit et thumos : cœur, colère), l'homme peut s'élever jusqu'à la Vérité du monde.

On ne peut donc pas parler de dualisme platonicien au sens strict. Les animaux ne seraient pas des machines mais plutôt des dégradations sensibles de l'Être. La théorie de la Participation ne va pas cesser de s'enrichir avec les commentateurs. Le concept va glisser dans celui d'Analogie qui interrogera particulièrement les alchimistes et les philosophes chrétiens.

D'autre part, le statut des éléments est particulièrement intéressant puisqu'ils relèvent, non pas de la Khôra, materia prima, mais du Corps du monde. Ils sont aux confluent des réalités intelligibles et des choses sensibles ; à la jonction si fine entre Pensée et Opinion. Ils sont comme les premiers représentants sensibles de nos idées particulières de Forme et Matière. Ils sont au cœur même de la Participation, au point de rencontre du Devenir et de l'Immuable. Dans leur contemplation, on pourrait envisager l'homme saisi, non par la beauté mathématique, mais par l'étonnante liaison entre le Même et l'Autre. La vie des éléments est la non-contradiction des contraires, le cœur de l'Être.

Chez Platon il n'y a ni Transcendance ni Immanence absolues. L'altérité sensible affecte l'être et le travail de la Dialectique est donc de démêler sensible et intelligible pour replacer le sujet sur la verticale tendue de l'âme. Remarquons que la Dialectique est ici une tension vers le modèle Intelligible. Elle ne désigne pas une synthèse opérable comme dans la triade du système hegelien mais elle est une ouverture vers l'Idée d'être authentique (l'Un, le Bien). Il s'agit de mettre entre parenthèses les soucis du corps pour déployer et libérer l'âme. La vérité se présente ainsi comme un travail de dégagement à l'image de la mort du corps propre pensé comme une délivrance.

Quant aux éléments pris en eux-mêmes, l'originalité de Platon est de leur donner un statut central par le biais de la Géométrie. En 55 d, il associe la terre au cube, l'air à l'octoèdre, l'eau (la moins mobile) à l'icosaèdre et le feu (le plus mobile) au tétraèdre. Quant à son cinquième solide, le dodécaèdre, Platon le met en correspondance avec le tout qui arrangerait les constellations de l'univers. On retrouve cette idée dans le *Phédon* en 110 b. Aristote en fera « l'éther », le cinquième élément, une sorte de matière noire supérieure. La réflexion platonicienne sur les mélanges entre éléments ouvre sur celle des sensations qu'ils provoquent en nous. D'où sa liaison avec l'anatomie et

1008Platon, *Le Philèbe*, 54c

la médecine.

Le cinquième élément sur lequel nous insisterons moins permet cependant à Platon de développer les notions d'ordre et d'harmonie. Jean-François Mattéi analyse parfaitement bien la place prépondérante de la « pentade » dans le système platonicien : elle lui permet d'évoquer « les cinq genres de l'être dans le *Sophiste*, les cinq formes du *Philèbe*, les cinq premières hypothèses du *Parménide*, les cinq polyèdres et les cinq mondes du *Timée*, les cinq éléments du *Cratyle* et de *l'Epinomis*, les cinq âmes du *Timée*, les cinq tempéraments humains et cinq régimes politiques de la *République*, les cinq vertus du *Protagoras*, les cinq formes du Bien du *Philèbe*, les cinq Biens des *Lois* et les cinq sciences de la *République* ». C'est l'harmonie dans une alliance des quatre directions avec le centre. C'est la possibilité de donner une dimension verticale à la sphère pour fonder une ontologie assise sur le Bien. D'ailleurs Jean-François Mattéi montre comment la pentade fonde à la fois les concepts nécessaires au *logos* et à la fois la valeur poétique du *muthos*. On retrouve aussi « les cinq directions de la Prairie du *Gorgias* et de la *République*, les cinq lieux infernaux du *Phédon*, les cinq délires du *Phèdre*, les cinq degrés de l'initiation amoureuse du *Banquet* qui suivent les cinq discours préparatoires à celui de Socrate, ou les cinq paires de jumeaux de Poséidon dans le *Critias* »¹⁰⁰⁹.

Platon pose un ordre harmonieux du monde qui tend vers une esthétique pure. Ses cinq solides notamment sont des polyèdres réguliers convexes, uniques du fait que leurs bords, arêtes et angles sont tous congrus. Leur symétrie et leur stabilité mathématique appelle naturellement au concept de cosmos. La notion de proportion renvoie quant à elle à l'idée de Perfection. Ainsi Platon donne aux éléments matériels une image formelle. Cela s'accorde non seulement avec sa théorie de la participation du corps à l'âme mais encore avec son pari d'une possibilité de réminiscence par ressemblance. L'accent est donc mis sur le statut de l'image. Les Mathématiques mettent en correspondance le réel et les idées. Les éléments sont le lieu d'une participation médiane, images fluides d'une harmonie supérieure.

S'il n'y a plus de valeur scientifique du *Timée* aujourd'hui, le système du monde qu'il présentait tenait pourtant compte des savoirs des mathématiciens, astronomes et médecins de son temps. Il servait surtout à asseoir déductivement l'Idéalisme en détournant les yeux du mal. Le problème métaphysique qui a perduré est celui des attributs de l'Être : s'il n'y a pas d'Un sans être, on est immédiatement en présence du Deux.

C'est cette interrogation que creuseront les commentateurs chrétiens de Platon. Notamment, Syrianos établira trois ordres : celui de l'Intelligible, celui du Sensible et, entre les deux, celui du

1009 J.F. Mattéi, *L'ordre du monde, Platon, Nietzsche, Heidegger*, Paris, PUF, 1989, p.38

Voir aussi, J.F. Mattéi, *L'étranger et le Simulacre, Essai sur le fondation de l'ontologie platonicienne*, Paris, PUF, 1983, p.139

Discursif comme « principe démiurgique », comme « imitant les Formes intelligibles ». On voit se dessiner toute la richesse de la notion de Médiation. Il est intéressant de constater qu'elle est vite associée au discursif, à la parole humaine et à ses interprétations.

Or, il y a un lieu humain où le *logos* et le *muthos* peuvent jouer à plein et avec une égale vigueur, c'est celui de l'Image. Les éléments s'expriment dans cet espace-là. La Forme pure ne peut être appréhendée ni par les sens ni par la pensée. Elle est forcément représentée soit par des solides géométriques, soit par les éléments comme métaphores. La chaleur du feu semble pointue comme le tétraèdre. Les composants de l'air sont doux comme l'octaèdre. Les molécules d'eau sont fluides comme l'icosaèdre. Enfin, la terre est la plus visible et solide. Le symbolisme du quatre (quatre éléments, quatre directions spatiales, quatre saisons annuelles...) est aussi cohérent avec le cosmos de Platon.

En tant qu'entités matérielles et de par leur force de suggestion formelle, les éléments vont rendre compte des possibilités d'articulation Sensible-Intelligible, Réel-Idées. Ils sont des Images premières. Platon modélise la matière mais il ouvre en même temps la voie aux notions d'émanation, de participation et plus généralement de relation.

Ce cheminement de pensée place les éléments dans une position singulière à la limite du concret et de l'abstrait. On pourrait faire un parallèle avec ce que Michel Foucault dit des énoncés : « L'énoncé est toujours donné au travers d'une épaisseur matérielle (...) il faut qu'un énoncé ait une substance, un support, un lieu et une date »¹⁰¹⁰. Foucault montre par de nombreux exemples comment un énoncé peut avoir plusieurs énonciations possibles. Il peut être répété ou transcrit sans changer d'identité, il « circule, il devient thème d'appropriation ou de rivalité »¹⁰¹¹. De même, les éléments sont moins chez Platon une matière première minimale qu'un principe qui situe cette matière dans un espace où elle peut se multiplier et créer un champ de relations qui ouvrira le devenir sensible sur la rationalité. Platon utilise l'abstraction géométrique pour donner aux éléments cette « fonction vide »¹⁰¹², seule susceptible de proposer véritablement un cadre pour le devenir, un champ d'ordonnement des multiplicités sensibles.

La méthode d'analyse archéologique de Foucault a pour principe la description, le discours sur les discours sans vouloir trouver en ou derrière eux une quelconque loi cachée. Cette méthode a le privilège de relier les phénomènes à une conscience constituante qui n'est jamais sujet souverain pour autant. Une telle méthode peut permettre d'interroger les énoncés, les signes et les symboles dans leurs soubassements structuraux mais sans jamais perdre de vue leur épaisseur historique. Ils

1010 M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.138

1011 M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p.145

1012 M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p.129

sont aussi jeux de choix pratiques et enjeux d'intérêts, de luttes et de désirs. Ici, la représentation des éléments apparaîtrait, au cœur de l'histoire de la pensée, comme une possibilité d'interprétations infinies à la croisée entre un Espace matériel cadrant et des états affectifs qui sont autant de points de vue sur le monde.

Platon articule sa philosophie à ce statut singulier des quatre éléments « mathématisés ». Une telle médiation, comme celle du discours, permet la dialectique. Sans participation l'être ne serait pas connaissable. De plus, si la vérité de l'Etre est de l'ordre de la nécessité ; la cosmologie est de l'ordre du probable, et cette dernière catégorie ne nous semble pas moins féconde que la première sur le plan anthropologique. Platon crée le concept de cosmologie contre les cosmogonies - dont il s'est inspiré et auxquelles il peut parfois se référer - A partir de là il sort l'homme de la doxa. Il y a chez Platon, une possibilité logique de la métaphysique fondée en raison (le Bien) mais il y a aussi un questionnement sur le monde à travers les éléments. La Participation platonicienne permet d'appréhender l'articulation des Formes et des Matières.

Ce sont toutes les modalités d'une telle articulation de la Matière à la Forme qu'Aristote va interroger. Il pense qu'on ne doit pas réduire la philosophie aux mathématiques or, Platon n'aurait utilisé les éléments que comme des « alibis » sensibles entièrement suspendus en fait à leur référence mathématique. Aristote va donc repenser le monde à partir des corps et de leurs transformations. Il reprend en particulier l'analyse du mouvement qui était chez Platon un principe posé par le démiurge à partir de la combinaison des éléments. Chez Aristote, le mouvement est la modalité du passage de la puissance à l'acte. Il interroge donc la croissance, la décroissance et l'altérité dans leurs différents sens. Une substance, chose déterminée, est un composé d'âme et de corps. L'univers est un organisme vivant. L'*essentia* (Forme) et la *substantia* (Matière) ne coïncident qu'en Dieu et dans les êtres mathématiques. Or, les quatre éléments sont uniquement *substantia*. Aristote ne s'intéresse ni à les relier à une valeur mathématique comme chez Platon ni à les rattacher aux divinités mythologiques comme l'avait fait Empédocle.

Il repart d'abord de la critique d'Anaxagore. En *Physique*, 187a-188a, il explique que le recours à « l'*apeiron* » entraîne le fait que « tout est mêlé dans tout » et que l'intelligence n'a d'autre recours pour raisonner que la séparation. La génération vient à la fois de l'être et du non-être. Aristote utilisera donc trois principes pour rendre compte de la *Physis* : les deux contraires et le sujet dont la nature est connaissable par analogie. Cette dernière notion sera exploitée par Avicenne (puis Porphyre) comme par Averroës (puis Maître Eckart, Albert-le-Grand, Thomas d'Aquin). L'analogie n'est pas la participation de Platon et, ici encore, Aristote critique la vision platonicienne

de la matière¹⁰¹³ qui refuse à la nature le principe de mouvement.

La génération est à définir de façon fine et complexe. C'est ce que fait Aristote en ajoutant le concept de forme à celui de matière, en développant le passage de l'être en puissance à l'être en acte et en introduisant les « catégories ». L'étude des éléments se trouvera donc en *Physique* et Aristote les définit d'abord par les qualités sensibles de sec (la Terre), humide (l'Eau), chaud (le Feu) et froid (l'Air). Par le biais de ces catégories, le concept platonicien de participation est changé en celui de dérivation. Dès lors, l'être et les Sciences apparaissent comme multiples. La connaissance peut se trouver partout et il n'y a plus de mépris de la doxa comme chez Platon. Chez ce dernier, les premières réponses données apparaissaient comme des erreurs à écarter peu à peu. Chez Aristote, il y a plutôt un parallèle entre l'ordre de la langue et celui de la grammaire. Les catégories qu'il propose relève donc d'une catégorisation logique du monde sensible.

Aristote pense entre autres la continuité dans la Physique par la notion primordiale de génération. C'est une pensée des cycles. Dans *De la Génération et de la corruption*, il écrit : « chaque élément est susceptible de s'assimiler à son voisin et, une fois transformé en lui, il entre en mouvement pour rejoindre ce qui est devenu son lieu naturel avant de subir une nouvelle transformation et donc un nouveau mouvement »¹⁰¹⁴. Le cosmos d'Aristote se présente donc sous forme de zones qui communiquent entre elles.

La Terre, comme la plus lourde est au centre et forme la zone inférieure. Elle est entourée d'eau, puis d'air. Ici, Aristote distingue deux sortes d'exhalaisons, l'une humide forme la vapeur, l'autre sèche forme le vent et la fumée. Il y a donc des espaces intermédiaires. Enfin, la zone la plus haute, celle du feu, rend compte de la formation de la voie lactée, des étoiles filantes et des comètes. Il existe des échanges permanents entre les zones de l'eau et de l'air qui communiquent avec celles de la terre et du feu. Ce dynamisme explique la rotation parfaitement régulière du Ciel¹⁰¹⁵. Il implique aussi de considérer les quatre éléments dans une proportion constante qui n'est pas une simple égalité, mais bien une analogie, c'est-à-dire « un rapport qui permet d'établir une équivalence entre des quantités différentes, soit à travers un processus de génération-corruption, soit d'après une égalité de puissance »¹⁰¹⁶.

Jean-François Mattéi analyse « la quadrature de l'étant »¹⁰¹⁷ en partant du retour d'Heidegger sur Aristote. Sont mis en valeur les quatre corps élémentaires accouplés soit par leur situation

1013 Platon, *Physique*, 192a

1014 Aristote, *De la génération et de la corruption*, II, 10, 337a

1015Aristarque de Samos, astronome aristotélicien, affirmera vers – 280, la rotation de la Terre sur son propre axe et la translation de la terre autour du Soleil.

1016Aristote, *Météorologiques*, Paris, Gallimard, 2009, Introduction par Jocelyn Groisard

1017J.F.Mattéi, *Heidegger et Hölderlin, le Quadriparti*, Paris, PUF, 2001, p.41

extrême (feu/terre) ou intermédiaire (air/eau), soit par leurs affections opposées (feu/terre et air/terre). Ces quatre éléments sont engendrés par quatre propriétés irréductibles : le chaud, le froid, le sec et l'humide. Le changement qui préside au principe de tous les êtres correspond à la génération et la corruption qui concernent les substances, l'altération qui concerne la qualité, l'accroissement et le décroissement qui concernent la quantité et la translation qui concerne le lieu¹⁰¹⁸.

Mais il existe aussi des tétrades logiques (la définition, le propre, le genre et l'accident¹⁰¹⁹ et des tétrades ontologiques (les quatre modes d'être, les quatre genres d'étant, les quatre acceptions de l'Un et les quatre acceptions de la substance¹⁰²⁰). Il semble que les quatre questions du fait : quoi ?, de sa raison d'être : pourquoi ?, de l'existence : existe-t-il ? et de l'essence : qu'est-ce que c'est ?¹⁰²¹ soient symétriques à celles des catégories qui enserrent l'étant de toutes parts et soumettent ainsi le monde à un finalisme. La matière n'est que puissance dynamique et la Nature ne fait rien en vain. Le paradigme est biologique.

Le cosmos s'imposant comme un, parfait et fini, Aristote y introduit pourtant l'« éther » (*Météorologiques*, 339b, 20) comme Ciel ou premier élément. C'est de lui que part la première rotation qui entraîne la sphère du feu, qui à son tour entraîne l'air... Il n'y a pas de rupture entre sensible et intelligible comme chez Anaxagore avec « l'apeiron » ou chez Platon avec « le Bien », mais la Physique d'Aristote tend vers une ontologie. Il accorde à la Nature le principe de mouvement par la notion de « forme » notamment et il posera ainsi l'idée de Dieu en *métaphysique* comme seul être dans lequel l'essentia (la forme) correspond exactement à la substantia (la matière). La question de l'étant s'ouvre sur la question de l'être en tant qu'entéléchie. Ici on trouve à l'œuvre les principes de non-contradiction et du tiers-exclu.

C'est à partir d'ici qu'il faut définitivement séparer mythologie et cosmologie scientifique. La première est un art de vivre qui se transmet et correspond à une technique d'ordre pratique tandis que la seconde appartient à une histoire progressive de la pensée logique. Hubert Reeves écrit que « les lois de la physique n'ont pas varié au cours des quinze derniers milliards d'années »¹⁰²² et pourtant c'est la diversité qui caractérise les œuvres de la nature. S'il n'y avait que les forces physiques à s'exprimer, « le paysage atomique serait réduit à la monotonie du fer, le paysage stellaire

1018 J.F. Mattéi, *Heidegger et Hölderlin, le Quadripartite*, op.cit., p.42. Ici, Jean-François Mattéi renvoie aux textes *De la génération et de la corruption*, 330 a ; *métaphysique*, Z, 7, 1032 a ; *De Anima*, I, 2, 404 b

1019 J.F. Mattéi, *Heidegger et Hölderlin, le Quadripartite*, op.cit., p.45. Ici, Jean-François Mattéi renvoie aux textes *Topiques*, I, 4, 101 b

1020 J.F. Mattéi, *Heidegger et Hölderlin, le Quadripartite*, op.cit., p.48. Ici, Jean-François Mattéi renvoie aux textes *métaphysique*, E, é, 1026 a-b ; I, 1, 1052 a

1021 J.F. Mattéi, *Heidegger et Hölderlin, le Quadripartite*, op.cit., p.42. Ici, Jean-François Mattéi renvoie aux textes *Seconds analytiques*, II, 1, 89 b 21

1022 H. Reeves, *L'Heure de s'enivrer*, Paris, Seuil, 1986

à la monotonie des trous noirs”¹⁰²³ mais “grâce au jeu des combinaisons, le nombre d'espèces différentes à chaque échelon s'accroît tout au long de l'ascension”¹⁰²⁴, la variété chimique se greffe sur la variété nucléaire. Ce sont les phénomènes aléatoires tels que la collision des noyaux, l'impact des rayons cosmiques sur les gènes dans les cellules qui sont autant d'occasions pour la nature de manifester ses possibilités créatrices.

Le savoir scientifique est cumulatif. Peu à peu l'homme y affine des lois qui décrivent le comportement des particules. L'univers serait en expansion et mettrait à notre disposition des quantités toujours croissantes d'informations. Face à cette complexité, les êtres vivants mettraient en place diverses stratégies de perception : l'image mentale correspondrait à une stratégie d'adaptation très efficace et partagées par des primates, des cétacés, des mammifères mais aussi par les corneilles ou les abeilles. Des stratégies mimétiques sont aussi valables comme celles des poulpes qui développent camouflage et élasticité. La survie d'une espèce dépend d'un savant dosage entre agressivité, astuce et soin aux rejetons.

Dans ce mouvement, la puissance des êtres humains est paradoxale : eux seuls s'entretiennent à grande échelle. Sens et non-sens se mêlent tant et si bien qu'aujourd'hui “l'homme occidental occupe une position unique dans l'histoire de l'humanité : celle d'un solitaire essentiel”¹⁰²⁵. Le cerveau avec ses milliards de neurones interconnectés est l'élément le plus structuré pour notre connaissance. Le sentiment moral, au-delà de toute dérive magique d'ordre astrologique ou alchimique, au-delà de toute perversion idéologique, est aussi à nourrir à un niveau de finesse digne de notre vulnérabilité. Le respect de la vie passe avant tout par une prise de conscience de l'importance à accorder à chaque individu.

Associer l'être humain et l'univers ce serait donc comprendre ce vaste mouvement d'organisation qui raconte notre origine et nous sécurise mais afin d'admettre un fond d'incertitude qui nous rende responsable et capable de tirer des leçons des souffrances passées. Michel Serres se réfère à ces “ères archaïques” lorsqu'il place son étude de la notion d' “incandescent” sous le patronage de cette “double métaphore selon laquelle la remontée d'un fleuve et les descentes selon l'épaisseur d'une falaise ou la hauteur d'un arbre se dirigent toutes deux vers le passé. Oui, lorsque j'écris que je descends, je remonte le temps !”¹⁰²⁶.

Pour ce philosophe, “le grand récit” de l'univers est co-écrit par l'homme qui est conçu comme un “bricoleur astucieux”. Dès lors, le concept de métaphysique ne renvoie plus à un au-delà de la nature mais à un en-deça qui met en avant la liberté de la pensée. La métaphysique “décrit les seuils

1023 H.Reeves, *L'Heure de s'enivrer*, op.cit., p.111

1024 H.Reeves, *L'Heure de s'enivrer*, op.cit., p.112

1025 H.Reeves, *L'Heure de s'enivrer*, op.cit., p.199

1026 M.Serres, *L'Incandescent*, Paris, Le Pommier, 2003, p.27

minimaux de nos dépréciations corporelles ou externalisées. Les seuils de blancheur, d'abstraction, de symbole (comme autant de) limites basses sans lesquelles nous ne pouvons plonger sans mourir¹⁰²⁷. Autrement dit, la métaphysique fait partie de l'intelligence humaine au titre même d'une sensibilité inscrite dans l'histoire de l'humanité.

Les éléments sont ces matières universelles qui fondent notre engagement archaïque au monde tout en permettant un détachement : c'est la terre dont nous venons et à laquelle nous retournerons, c'est aussi la "mer glauque" qui nous encercle, "l'air translucide"¹⁰²⁸ qu'on ne touche pas et le "feu candide" que nous ne maîtrisons pas. Les éléments fondent donc la base de cet apprentissage essentiel qui consiste à supporter activement notre passivité fondamentale.

Humilité, dépendance, vulnérabilité deviennent donc des valeurs positives et la perception qui catégorise et sépare peut être remplacée par la notion de respiration qui fonde notre rapport au monde sur l'alternance inspiration-expiration. Il ne s'agit pas de dire comme dans *Le Phédon* que la vie naît de la mort et réciproquement mais que ces deux états participent d'un même processus de transformation. Dans la mer, si glauque soit-elle, chaque lame succède à une autre et qui n'est jamais tout à fait la même. Une telle approche renvoie à l'adage stoïcien qui affirme qu'il vaut mieux changer ses désirs plutôt que l'ordre du monde.

La fragilité est bien à apprivoiser jusqu'à ce que l'émotion fasse objet de représentation et de contrôle. Cette habileté propre à la représentation de faire lien repose sur la croyance en un monde juste mise en avant par Lerner et Simmons en 1966. Si le sujet est confronté à un mauvais sort, il va se trouver en situation de dissonance cognitive et va tenter de rétablir la justice. On voit alors que tout comportement s'inscrit dans un contexte global qui renvoie à la nature des relations entre les pairs.

A terme, la formation des normes comportementales s'établit en fonction de ce qui est permis/défendu. Une représentation est donc plus stable si elle est établie collectivement, d'où la redoutable efficacité du stéréotype qui, fonctionnant comme un raccourci mental introduit des discriminations soit négatives soit positives. Une représentation du monde implique une simplification de la réalité et de possibles erreurs de perception.

Il fut une conception première de l'univers comme un être vivant, fini dans l'Espace et infini dans le temps. Elle opposa Aristote aux premiers physiciens qui ne rendaient pas compte du devenir propre de la nature, elle le dispensa de recourir aux mythes comme Platon pour évoquer les éléments et elle plaça la notion de médiation au cœur de la problématique anthropologique. On sait notamment la valeur cathartique qu'Aristote attribuait au théâtre. Il y a là, la possibilité d'une

1027 M.Serres, *L'Incandescent*, op.cit., p.106

1028 M.Serres, *L'Incandescent*, op.cit., p.108

libération d'émotions longtemps refoulées. La théâtralisation propose une vérité sans être et pose donc la question du contrôle de l'esprit.

Si le comédien connaît le code des émotions et joue ouvertement de sa capacité au mensonge, la société véhicule des idéologies de façon beaucoup plus insidieuses. Baechler donne une définition assez neutre de l'idéologie lorsqu'il la pense comme une formation discursive polémique grâce à laquelle une passion cherche à réaliser une valeur par l'exercice du pouvoir dans une société. Au contraire, Arendt a pointé les prétentions d'omniexplication et d'insfalsifiabilité pour caractériser l'idéologie. Elle souligne par là sa différence d'avec la représentation qui, même si elle est co-reconstruction du réel ne cherche pas à prendre pouvoir sur l'autre. L'idéologie serait un système de représentations figé en abolu, resserré sur un noyau dur de dogmes. A terme elle correspond au refus de voir les choses telles qu'elles sont pour les accorder à ses intérêts. C'est l'inverse de l'adage stoïcien.

Aujourd'hui la Science et la croyance sont deux formes de connaissance qui s'assument. Elles essaient d'échapper ou du moins de prendre conscience du processus représentationnel dans lequel elles s'inscrivent. Pour éviter de tomber dans l'idéologie, on se réfère donc au contrat pour déployer des relations justes et s'incliner devant le raisonnable qui n'écrase personne. Il faut accepter de rentrer dans le théâtre du monde pour découvrir qu'il n'est pas que cela.

Le questionnement cosmologique suscite toujours autant de questions ouvertes que Paul S.Wesson a recensé en vingt problèmes ouverts qui vont de la supersymétrie à l'hypothèse de l'expansion universelle en passant par la hiérarchie des particules... Les connaissances s'affinent mais s'ouvrent par là aussi à de nouveaux paradoxes. Ce qui est en jeu c'est donc de viser une connaissance objective sachant que l'expérimentation conditionne la réalité à ne lui révéler que ce qui lui est utile. Il faut donc recevoir sa propre culture, ce qui n'est pas un acte passif en soi, pour ouvrir ensuite le concept d'appartenance à l'influence d'autres savoirs. On pourrait parler avec Michel Serres de "navigation"¹⁰²⁹ pour valoriser cette capacité de transformation qui forme l'essentielle plasticité d'une représentation efficace. "L'enterrement de la culture dans un lieu l'aigrit, l'étouffe et la tue tout aussi sûrement que la mondialisation marchande (...) Revenir aux choses elles-mêmes exige de jeter au feu sa chemise et ses chaussures et de partir vers elles dans ce simple appareil. De cette misère naîtra la philosophie"¹⁰³⁰.

Si la représentation trouve sa place dans l'articulation de la perception à la pensée, il faut donc l'interroger dans cette capacité médiatrice qui résonne entre le dégagement d'entraves immatures et l'émancipation vers la conscience critique. Comment une telle connexion entre sensible-intelligible

1029 M.Serres, *L'Incandescent*, op.cit., p.126

1030 M.Serres, *L'Incandescent*, op.cit., p.262

s'est-elle approfondie dans l'histoire de la philosophie ?

3) *Des métamorphoses aux analogies*

La conception de l'univers comme être vivant incite à repenser la correspondance microcosme-macrocosme. On pourrait citer les principes médicaux pythagoriciens selon lesquels la bonne santé ne tient ni dans la consonance du semblable avec le semblable ni dans la lutte du contraire par le contraire mais plutôt dans une harmonie des contraires entre eux ; un équilibre des puissances dans le corps. Comme la Vie tient dans une bonne proportion des propriétés des Corps, la santé se définit par le respect des tendances opposées du corps... On retrouve aussi de façon centrale la notion de « catharsis ». Les spectateurs se libèrent de leurs vices ou de leurs tentations s'ils les voient ridiculisés sur scène. Ainsi le théâtre purge l'esprit comme la médecine le corps.

Hippocrate (460-370) puis Claude Galien (131-201) vont, pour leur part, intégrer la théorie des éléments à celle des humeurs. Ainsi la bile jaune est chaude et sèche comme le feu, la bile noire est froide et sèche comme la terre, le flegme est froid et humide comme l'eau et le sang est chaud et humide comme l'air. La maladie n'est qu'un état chaotique du corps qu'il s'agira de réorienter, notamment par la diététique. Encore aujourd'hui, on parle de personne « sèche » ou « chaleureuse ». On peut paraître de « bonne ou mauvaise humeur ». Ainsi âme, corps et éléments subissent des influences réciproques.

Dans les textes ésotériques d'Hermès Trismégiste, on retrouve diverses sources d'inspirations. Pour Louis Ménéard, on peut dire que « les livres hermétiques appartiennent à l'Égypte, mais à l'Égypte fortement hellénisée et à la veille de devenir chrétienne »¹⁰³¹. Ces écrits apocryphes, sous forme de dialogues, semblent avoir été rédigés d'abord sur des colonnes avant l'invention du papyrus. Alors, les prêtres-scribes n'indiquaient pas de noms d'auteur. « Hermès, qui préside à la parole, dit Jamblique, est, selon l'ancienne tradition, commun à tous les prêtres ; c'est lui qui conduit à la science vraie ; il est un dans tous »¹⁰³². Lourds de multiples ascendances, notamment celle des néo-platoniciens, nous pouvons regarder ces écrits comme des créations-mixtes évoquant la force du passage d'un monde (antique) à un autre (chrétien).

Le début du livre premier *Poimandrès* commence par une longue rêverie qui n'est pas sans évoquer le songe de Descartes ou les promenades de Rousseau : « Je réfléchissais un jour sur les êtres ; ma pensée planait dans les hauteurs, et toutes mes sensations corporelles étaient engourdis

1031 *Hermès Trismégiste, étude sur l'origine des livres hermétiques*, traduction de L. Ménéard, Paris, Editions de la Maisnie, 1977, p.XXV

1032 *Hermès Trismégiste, étude sur l'origine des livres hermétiques*, op. cit., p.XXXVI

comme dans le lourd sommeil qui suit la satiété, les excès ou la fatigue ». La contemplation qui fait suite à l'action semble épurée. Le texte se poursuit: « Il me sembla qu'un être immense, sans limites déterminées, m'appelait par mon nom et me disait : que veux-tu entendre et voir, que veux-tu apprendre et connaître ? » Ici le recours à Poimandrès qui sera appelé pasteur de l'homme, évoque la nécessité d'un maître. Les révélations ontologiques ne proviennent pas de la rêverie en elle-même qui n'est qu'une mise en condition de l'esprit. Maître, prophète, intelligence souveraine... Une tierce personne apporte l'enseignement. Insistons aussi sur l'expression « sans limites déterminées », il n'est pas nécessaire que le maître soit matériellement présent, il suffit qu'on puisse le concevoir. Ceci donne évidemment à Poimandrès une valeur prophétique. Notons aussi que ce maître idéal ne rejette pas pour autant la connaissance par les sens. Entendre et regarder, c'est ce qu'il propose d'abord au narrateur. C'est dire que l'homme, même en songe, a besoin de recourir à ses sens pour co-naître. L'apprentissage, s'il s'élève au savoir intellectuel a recours aux images du monde sensible en premier lieu. Quelques lignes plus loin, le narrateur assiste à « un spectacle indéfinissable ». Nous retrouvons l'idée d'indétermination qui décontextualise le songe en lui donnant une valeur universelle et extraordinaire. Et puis, nous sommes en plein cœur de la « représentation ». Le spectacle, qui renvoie au monde du théâtre, se réfère au regard en tant qu'il s'agit de « réfléchir sur ce qu'on voit »¹⁰³³. Un miroir est tendu et un basculement s'opère. Le narrateur ne subira pas une vision mais passera de la rêverie à l'état de méditation active puisque le regard est « une modalité de l'esprit par laquelle il institue un libre rapport aux chose »¹⁰³⁴. Ce spectacle est la liaison opérée par et dans le sujet entre une réalité que nous pouvons qualifier d'essentielle (le sujet s'interroge sur l'être) et sa représentation particulière.

Nous entrons dans la scène : « Tout devenait une douce et agréable lumière qui charmaient ma vue. Bientôt après descendirent des ténèbres effrayantes et horribles, de forme sinieuse ; il me sembla voir ces ténèbres se changer en je ne sais quelle nature humide et trouble, exhalant une fumée comme le feu et une sorte de bruit lugubre. Puis il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière. Une parole sainte descendit de la lumière sur la nature et un feu pur s'élança de la nature humide vers les hauteurs ; il était subtil, pénétrant et en même temps actif. Et l'air, par sa légèreté, suivait le fluide ; de la terre et de l'eau il s'élevait jusqu'au feu, d'où il paraissait suspendu. La terre et l'eau demeuraient mêlées, sans qu'on pût voir l'une à travers l'autre, et recevaient l'impulsion de la parole qu'on entendait sortir du fluide supérieur ».

Les contrastes sont marqués par le jeu des lumières. La douce lueur s'oppose aux ténèbres effrayantes qui semblent alors étendre un espace incertain et chaotique. C'est, sous-jacente, l'idée de

1033 Pierre Guenancia, *Le regard de la pensée*, Paris, PUF, 2009, p.176

1034 Pierre Guenancia, *Le regard de la pensée*, op. cit., p.181

la création et la cosmogonie. L'horizontalité se double d'emblée d'une verticalité par les verbes « descendirent, exhalant, il en sortit, descendit, s'élança, s'élevait ». Les ténèbres se transforment et vient la métamorphose, le « cri » premier symbole d'une naissance. Ce cri « inarticulé » est la « voix de la lumière ». Autrement dit, le passage au cosmos passe d'abord par l'émission du son et, réciproquement, par l'écoute. Du cri au langage, c'est l'humanité dans sa vulnérabilité qui est visée. Il faut que l'homme capte la parole sainte qui descend tandis que le feu et l'air montent. Alors, le mouvement métaphysique vertical est tracé. Le langage a un sens qu'on peut décrire et ce sens renvoie aux manifestations élémentaires. La Nature paraît donc comme le reflet d'une intelligence pure (« sainte ») qui reste accessible aux hommes parce qu'elle est audible et visible (mouvement des éléments).

On pense aux cosmologies d'Empédocle et du *Timée*. La terre et l'eau, restant à la fois emmêlées et séparées, en bas. L'air se forme par exhalaison (terme aristotélicien) grâce au feu. La chaleur produit le mouvement. La forme sinueuse n'est pas sans évoquer la spirale, mouvement circulaire sortant d'un point originel, mouvement ouvert du devenir. C'est l'émanation, la continuité cyclique mais en progrès. La spirale peut rendre compte d'une unité d'ordre qui évoque aussi la permanence de l'être sous la mobilité. L'importance du feu est capitale puisqu'il est le seul élément actif. L'air ne fait que le suivre. Notons qu'il n'est pas besoin de l'éther pour introduire une liaison entre les éléments et la lumière.

Cette liaison est assurée par la « parole ». De même que le feu monte au Ciel, en un mouvement inverse, la parole descend sur la Nature. Tous les deux ont donc le même statut de médiateurs. Et ici, on pense que le Verbe se fait Chair. La figure du Christ est donc sous-entendue. L'intelligence supérieure divine est ainsi liée au monde par le concept de filiation. Le Christ est à la fois le Verbe (expression, entendement) et une émanation de Dieu. On voit comment vont s'articuler la pensée chrétienne et les théories de la Participation platonicienne.

La représentation de la création du monde prend une valeur à la fois symbolique et religieuse. A partir de là, le texte introduit les notions de volonté et de désir pour rendre compte des relations entre l'Intelligence divine supérieure et la Nature. Dieu veut le monde et la Nature « désire ce souverain qui, à travers l'harmonie et la puissante barrière des cercles, lui fit voir sa belle image ». Sont évoqués la Beauté du cosmos platonicien et l'image dont le statut interrogera tant l'exégèse chrétienne, notamment dans les théories de la Signature des choses au XVI^e siècle. On pense aussi à la philosophie de Schopenhauer qui, sans référence religieuse, associe de même dans une tension réciproque la représentation et la volonté.

Se tisse une interdépendance entre Dieu, l'homme et le monde. « Les rayons de Dieu sont les énergies (volonté), les rayons du monde sont les créations, les rayons de l'homme sont les arts et les

sciences. Les énergies agissent sur l'homme à travers le monde et par ses rayons créateurs ; les créations agissent par les éléments, l'homme par les arts et les sciences »¹⁰³⁵. Dieu est le véritable sujet, le metteur en scène du spectacle. Ici, on retrouve la thématique du grand théâtre du monde cher au Baroque du XVII^e siècle. On retrouve aussi l'art défini comme le propre de l'homme depuis le mythe de Prométhée. Cette part de Dieu en l'homme fait de lui un sujet libre et responsable mais « le tissu des choses » est tellement serré que cette liberté est toute empreinte de destinée et de nécessité. Elle est bien faible eu égard à la volonté de Dieu liée aux forces de vie et de génération.

De plus, la notion de « rayons » nous paraît particulièrement originale et évocatrice. D'abord, le rayon symbolise une émanation lumineuse qui se répand à partir d'un centre. (Nous retrouvons la même thématique que celle attachée à la spirale). Ensuite, le rayon a une influence fécondante. C'est dire qu'un être rayonnant est de nature ignée et qu'il peut ainsi réchauffer, stimuler ou au contraire brûler, sécher selon les dispositions de l'étant qui recevra ses rayons. Ainsi la justice divine est implacable : la génération implique la corruption dans les corps. Les éléments portent aussi en eux cette ambivalence essentielle déjà évoquée avec le feu aussi bien brûlant ténébreux que douce lumière et chaleur. De même, il faudrait concevoir les arts et les sciences tout à la fois comme des secours et des menaces. Beaucoup de facteurs entrent en jeu quant à l'effet des rayons. On privilégie donc ici une pensée de la relation et du rapport entre les choses qui ébrèche les principes de causalité et d'identité. Si l'on se réfère au centre rayonnant, on pourra parler de l' « intentionnalité première du sujet », thématique éminemment moderne.

Dans le troisième livre intitulé la vierge du monde. Un passage concerne plus précisément le statut de l'homme. Jusque-là, quand Hermès évoquait la question du mal, il mettait en garde ses disciples afin qu'ils cachent la part de liberté divine en l'homme au commun des mortels. L'ignorance impliquait une mauvaise utilisation de cette liberté tandis que la connaissance impliquait une longue initiation. Mais dans ce passage, Hermès évoque directement la création des âmes. Dieu « prenant en lui-même ce qu'il fallait d'esprit et le mêlant d'un feu intellectuel, il y combina d'autres matières par des voies inconnues. Et, ayant opéré l'union des principes par des formules secrètes, il mit ainsi en mouvement la combinaison universelle. Peu à peu, du sein du mélange sourit une matière plus subtile, plus pure, plus limpide que les éléments dont elle était née. Elle était transparente et l'ouvrier seul la voyait. Bientôt elle atteignit sa perfection, n'étant ni liquéfiée par le feu, ni refroidie par le souffle, mais possédant la stabilité d'une combinaison particulière ayant son type et sa constitution propre. Il lui donna un nom heureux, et d'après la similitude de ses énergies, il l'appela Animation. De ce produit il forma des myriades d'âme [...]

¹⁰³⁵Hermès Trismégiste, *étude sur l'origine des livres hermétiques*, op. cit., p.66

dans ces magnifiques régions de l'éther. [...] Il mêla le reste des éléments congénères, la terre et l'eau, et prononçant quelques paroles mystiques et puissantes, quoique différentes des premières, souffla dans le mélange liquide le mouvement et la vie, le rendit plus épais et plus plastique, et en forma des êtres vivants de forme humaine »¹⁰³⁶. Il faut remonter à la Mésopotamie pour retrouver un mythe aussi intéressant de la création de l'homme. En effet, « l'Egypte antique ne réserve pas, dans ces diverses cosmogonies, une place de choix à la création de l'homme »¹⁰³⁷. *L'Enouma elish* des sumériens raconte le combat opposant Tiamat (l'immensité des eaux salées) à Mardouk (son descendant divin). Au départ, Tiamat et Apsou, lassés de l'Agitation causée par leurs descendants envisagent de les anéantir. Ea, dieu des eaux doté de l'omniscience tue Apsou et prend sa place. Tiamat ayant prôné la patience à Apsou, il la laisse en vie pour un temps. De ce nouvel Ea, va naître Mardouk qui tuera Tiamat afin de mettre fin à l'instabilité de l'univers en l'ordonnant. C'est aussi Mardouk qui propose à Ea de créer les hommes à partir d'argile et du sang de Kingou, dieu inférieur sacrifié. Les hommes doivent au départ servir les dieux qui ne veulent plus travailler.

L'homme est ici aussi composé de terre et d'eau mêlées d'un élément divin. Sa nature est donc duelle. Cependant, sa création ne répond pas à un désir divin. Elle est au contraire besoin de s'assurer un serviteur. Dans une telle conception, l'homme est voué à la finitude et à la mort sans aucun accès à l'Infini. Plus tard même, Mardouk excédé par la « rumeur » des hommes voudra les anéantir comme autrefois Apsou et Tiamat voulurent la mort des dieux. Il n'y parviendra pas, Ea sauvant Oum-Napishtim, souvent comparé au Noé biblique. L'argile et le sang divin, l'argile et le souffle divin... voilà l'homme lui-même devenu médiation à part entière.

C'est ici qu'apparaît le thème de la transgression bien marqué par les termes « animation » ou « agitation ». Cette part divine bouillonne en l'homme et bien vite pour lui, « le repos semble la mort »¹⁰³⁸. Etre enfermée dans un corps est en soi une souffrance et un déchirement pour une âme d'origine divine. Pour empêcher qu'ils ne se révoltent ou n'étendent leur pouvoir sur les éléments, Dieu donne aux hommes la crainte comme contrepoids à leur curiosité.

Ce qui est intéressant, c'est que les reproches à propos du mauvais comportement des hommes proviennent des éléments eux-mêmes. Chacun à leur tour, le feu, l'air puis la terre déposent leurs plaintes. Pour les calmer, Dieu leur dit : « Je vous enverrai une effluve de moi-même » et aux hommes il donne « l'initiation prophétique, [...] afin que la philosophie et la magie servissent à la nourriture de l'âme, et que la médecine guérisse les souffrances du corps ». A l'origine du dérèglement de la Nature, se trouve donc une part sacrée non assumée en l'homme et, sans introduire la notion de faute ou de péché, le texte évoque le mal-être de l'homme, son décalage et son écart fondamental au

1036Hermès Trismégiste, *étude sur l'origine des livres hermétiques*, op. cit., p.182

1037Les grands mythes fondateurs, F. Braunstein, J.-F. Pépin, Paris, Ellipses, 1995, p.39

1038Hermès Trismégiste, *étude sur l'origine des livres hermétiques*, op. cit., p.185

monde. Pourtant, par l' « effluve » divine dans les éléments, Dieu se montre présent dans la Nature ce qui entraînera le sentiment du Beau, de l'Harmonie et forcera le respect de l'homme. De plus, il va « nourrir » l'âme humaine et offrir des possibilités de « guérison » autrement dit d'apaisement psycho-somatique. Il va réduire l'écart entre l'Intelligible et le Sensible. Il va atténuer la dualité des deux tendances qui paraissaient inconciliables et entraînaient au départ, chez l'homme, le dégoût et le rejet du monde.

Introduire du charnel dans l'âme et soulager le corps par l'esprit, voilà la solution présentée. Ce qu'il s'agit de combattre au point de vue hermétique, c'est l'impiété. De là une démultiplication des sentiments qui relie l'intelligence humaine à ses sensations cachées. De là aussi, la possibilité herméneutique comme rapport ouvert entre la Nature et la Subjectivité.

Si le Sensible et l'Intelligible étaient séparés ontologiquement au départ, toute l'œuvre de Dieu dans la créature humaine consiste dans l'effort à les mélanger le mieux possible, à les concilier et les adapter l'une à l'autre. Le prophète et le médecin sont chargés de montrer cette conciliation qui sous-entend la présence divine. Tous deux établissent des miracles. Ils peuvent jouer sur le fil tendu de la vie à la mort et opère de petites opérations d'immortalité. Le prophète voyage dans l'au-delà des dieux par exemple, et le médecin lutte contre les dérèglements. Ils veillent tous deux à l'Harmonie du monde par leur possibilité de communiquer avec Dieu.

Dès lors, philosophes et magiciens deviennent médiateurs suprêmes entre l'immanence et la transcendance du point de vue de l'esprit au même titre que les éléments le sont du point de vue de la nature. La notion de manifestation ou de représentation définit leur fonction impulsive vers ces zones de passage entre les deux ordres. On entrevoit aussi l'action divine déployée dans le temps. Le développement de la vie implique la possibilité de métamorphose et de transformation, notions qui permettent de penser le réajustement incessant entre la décomposition matérielle et la permanence du germe de vie « car la permanence d'un corps est toujours une transformation »¹⁰³⁹.

Cette notion de métamorphose dont Maryvonne Perrot dit qu'« elle se présente comme ce qui plonge l'homme dans l'espoir de découvrir une perspective salvatrice et dans la terreur de voir advenir une catastrophe »¹⁰⁴⁰ s'inscrit au cœur d'une réflexion sur les rapports entre la conscience et le corps. La métamorphose est bien l'entre-deux parfait, la suspension au cœur même du devenir. Elle est une attente entre promesse et déception, entre réussite ou échec. Elle représente donc l'exact temps de la médiation, le suspens. Elle est une fabrique imaginaire mais à même la vie.

D'un point de vue psychique, elle « est l'expérience dont l'homme attend certes un progrès lié

1039Hermès Trismégiste, *étude sur l'origine des livres hermétiques*, op. cit., p.288

1040M. Perrot, *L'homme et la métamorphose*, Paris, les Belles lettres, 1979, p.15

à l'enrichissement de ses possibilités et de son champ d'action, mais peut-être aussi une satisfaction de pulsions agressives contre une « humanité » à laquelle il participe et dont il est las »¹⁰⁴¹. On sent très bien que l'ultime passage vers la mort de l'homme est présent, comme sous-entendu dans les métamorphoses. Qu'elles soient d'ordre mythique (Narcisse) ou concret (de la larve à la nymphe et au papillon) c'est le devenir de l'être qui est interrogé. Qu'est-ce que le sujet d'une métamorphose va conserver de lui-même, qu'est-ce qu'il va perdre ? C'est un moment de crise, au sens grec de décision. C'est une prise de risque ontologique. Et cette notion, comme celle de représentation se trouve « au carrefour des mythes, des philosophies de la nature ou de l'histoire, elle a été et continue d'être la place centrale où l'homme a cru pouvoir découvrir le noeud des relations et l'unité des êtres et des choses »¹⁰⁴².

Nous retrouvons la problématique de l'alliance entre matière-forme. Maryvonne Perrot écrit : « La vie des formes entretient en l'homme le désir de se libérer de sa forme en devenant le créateur d'un univers qu'il modèle et qui doit le remodeler à son tour »¹⁰⁴³. Le pouvoir de transformer est une image du pouvoir d'engendrer. Jouer avec les matières et leur donner une forme nouvelle c'est être Dieu, c'est pousser sa nature mixte du côté de l'Intelligence dont elle vient. Toute *La Métamorphose* de Kafka tient dans ce mystère de la croissance qui s'organise entre déchéances et conversions. L'œuvre montre à quel point l'âme a le pouvoir de faire retentir en elle ce qui n'est pas elle.

Du côté des éléments, c'est le sens du toucher qui est prolongé en artisanat dès lors que la résistance de la matière est éprouvée comme un appel à mieux la connaître. Remodeler la terre, se confronter aux tempêtes, plonger, nager, fondre et tailler le fer par le feu... sont tout autant d'expériences qui testent la part de Dieu en l'homme, qui interrogent sa puissance créatrice à travers ses perceptions matérielles. Les éléments invitent au jeu du démiurge. Les éléments sont des initiateurs de transformations du monde. L'homme tâtonne ; par essais et erreurs répétés, il se demande ce que vont produire ses jeux matériels, et surtout, par le mélange, s'il va trouver du nouveau. Lui est-il possible d'égaliser Dieu ? Il est une envie de se comprendre soi-même en profondeur, d'exprimer pleinement sa nature essentielle qui semble présider à toute tentative de transformation du monde.

C'est ici que nous pouvons évoquer le projet alchimique dans sa tentative de transmutation. L'alchimiste en effet, doit séparer l'impur de la substance pure. Il joue de toutes « les métamorphoses de la matière »¹⁰⁴⁴. Au départ du projet égyptien, il est question de techniques relatives à la teinture des étoffes, à l'orfèvrerie ou aux alliages de métaux pour réaliser armes et

1041M. Perrot, *L'homme et la métamorphose*, op. cit., p.17

1042M. Perrot, *L'homme et la métamorphose*, op. cit., p.19

1043M. Perrot, *L'homme et la métamorphose*, op. cit., p.23

1044M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938, introduction

outils efficaces. Nous sommes donc chez les artisans et dans les secrets du métier. On peut concevoir qu'ici la physique est confidentielle, intime et mystique. Un tel art est à rapprocher des enseignements oraux orphiques et pythagoriciens.

On peut également penser au *Timée* de Platon, malgré son refus d'accorder une place active aux artisans en politique. Stephanus d'Alexandrie, alchimiste du VII^{ème} après Jésus-Christ, revendiquait d'ailleurs cette filiation en écrivant : « L'Air, le Feu, la Terre et l'Eau, étant contraires entre eux, ne peuvent se réunir, si ce n'est par l'interposition d'un corps qui possède les qualités des deux extrêmes. Ainsi, le Feu du vif-argent se joint à l'Eau par l'intermédiaire de la Terre, c'est-à-dire de la scorie... L'eau est jointe avec le feu du vif-argent par l'intermédiaire de l'Air du cuivre. Le Feu, étant chaud et sec, engendre la chaleur de l'Air et la sécheresse de la terre. L'Eau, humide et froide, engendre l'humidité de l'Air et le froid de la Terre. La Terre, froide et sèche, engendre le froid de l'eau et la sécheresse du Feu. Réciproquement, l'Air chaud et humide engendre la chaleur du Feu et l'humidité de l'Eau ». On voit comment les éléments en tant qu'immuables naturels allient aussi le pouvoir de transmettre des qualités sensibles. Leur statut est semblable à celui du démiurge qui intercède entre Dieu et la création. Chez Zosime de Panopolis, on retrouve aussi ce jeu des combinaisons à l'intérieur des éléments. Elle préside à la théorie des sympathies (notamment microcosme-macrocosme, mais également correspondances naturelles au sens large) qui renvoie elle-même à la fois au Cosmos grec (combinaison et décomposition) et à la fois au *Theatrum Chemicum* (transmutation) de la Renaissance.

Encore une fois, c'est une théorie d'un entre-deux historique qui met en valeur les éléments dans leur potentialité relationnelle. Il y aurait donc, de façon récurrente dans l'histoire de la pensée, cette perception d'un monde de l'ambivalence comme unique possibilité de percevoir pour l'homme. Il ne serait possible de s'élever dans l'ordre de la connaissance que par ce jeu dialectique au sein de la matière; Les éléments, seuls représentants d'une alliance des contraires sans contradiction, fonderaient donc la possibilité d'une « verticalisation » (au sens bachelardien) de l'âme humaine.

Nombre de thèmes alchimiques renvoient à cette élévation par le jeu des ambivalences qui s'entraînent mutuellement. La transmutation conjointe de la conscience et de la matière s'opère notamment par les mélanges retravaillés des deux principes fondamentaux soufre (actif, chaud, masculin) et mercure (passif, froid, féminin). L'alchimie est une « théologie de la Nature »¹⁰⁴⁵. Il s'agit d'introduire dans nos perceptions même des valeurs spirituelles. Ce principe nous semble à l'origine de la théorie des signatures à laquelle Paracelse puis Boehme adhéreront entièrement. Bachelard plus tard parlera d'une « métaphysique de la liberté »¹⁰⁴⁶. En laissant de côté le caractère

1045M. Berthelot, *op. cit.*, introduction

1046G. Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p.341

religieux des transmutations spirituelles de l'Alchimie, on trouve encore un engagement à la fois intime et profond en faveur d'une union retrouvée de l'homme avec la Nature, union bienfaisante qui se fait par-delà les illusions sensibles et par-delà les débordements de la matière. La psyché est alliée à la physis en son essence même.

Rien ne meurt, tout se transforme. C'est le perpétuel devenir de la matière première symbolisé par l'ouroboros, c'est aussi un signe d'allègement spirituel qui rend l'homme acteur et juge-interprète de ses perceptions. L'alchimiste, entre le chimiste et le cuisinier, teste, proportionne et « goûte » le fruit de ses recherches. Il ne se donne pas pour un scientifique au sens moderne puisque, comme l'explique Maryvonne Perrot¹⁰⁴⁷, il présente sa pensée « pour achevée », il croit en un art de la transmutation mais, il ne joue pas pour autant avec des « étants » superficiels et clos sur eux-mêmes...

Jung a montré que « l'alchimie avait une très grande portée aux yeux d'un Albert le Grand, d'un Roger Bacon et aussi d'un Thomas d'Aquin »¹⁰⁴⁸. Sinon en tant que science, du moins en tant que représentation de l'homme et du monde, l'alchimie a eu une importance capitale dans l'histoire de la pensée. C'est bien en cela qu'elle intéresse particulièrement notre sujet, en tant qu'elle « valorise » des matières. Elle injecte du sujet dans l'objet et réciproquement, elle part de l'objet pour observer le sujet.

Jung a longuement analysé la place des opposés et de la quaternité (on ne peut s'empêcher de penser aux deux principes et aux quatre éléments d'Empédocle) dans la recherche du Grand œuvre : « l'alchimiste voit l'essentiel de son art dans la séparation et la dissolution d'une part, la réunion et la coagulation d'autre part. Il est tout d'abord en présence d'un état initial dans lequel les tendances et les forces opposées sont en lutte les unes avec les autres, et doit ensuite affronter le grand problème d'un processus capable de ramener à l'unité les éléments et les qualités séparés et ennemis. Dans cette affaire, l'état initial ou chaos n'était pas fourni d'emblée, mais il fallait le découvrir en recherchant la *materia prima*. Et si le début de l'œuvre n'était pas aisé à comprendre, son terme l'était bien moins encore. Il existe sur la nature de l'état final des spéculations infinies qui se reflètent dans ses désignations. Les idées communes à la plupart des auteurs sont la faculté de durer (longévité, immortalité, incorruptibilité), l'androgynie, la spiritualité, la corporéité, l'état d'humanité, la divinité »¹⁰⁴⁹.

Cette présentation donne à voir comment l'alchimiste peut procéder à la manière du philosophe en posant des hypothèses conceptuelles qu'il intègre à l'épreuve de la vie. Il manifeste dans les mélanges matériels toute la complexité de ses propres structures psychologiques. Jung

1047M. Perrot, *L'homme et la métamorphose*, op. cit., p.231

1048C. G; Jung, *Mysterium conjunctionis*, Paris, A. Michel, 1982, p.23

1049C. G; Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., p.21

explique, en étudiant le mystère de la conjonction, que ce dernier correspond à « la réalisation du second Adam hermaphrodite, c'est-à-dire du Christ et de son corps mystique, l'Eglise »¹⁰⁵⁰. Autrement dit, l'alchimie est une œuvre de transmutations horizontales entre des matières qui ont toutes des valeurs spirituelles. Non seulement la matière est première comme chez Platon, mais ici il n'y a plus besoin d'un démiurge qui agencerait formellement cette *materia prima* car le monde des essences est à trouver de façon immanente. Par le travail des corps et en particulier leur mélange, on trouvera l'union finale, la pierre philosophale. De ce point de vue, « dans la nature l'équilibre entre les contraires est toujours un processus, c'est-à-dire un phénomène énergétique : c'est une production symbolique au sens propre du terme. On réalise en effet ce qui exprime les deux côtés à la fois, de même qu'une chute d'eau représente simultanément le haut et le bas et sert de médiateur entre eux »¹⁰⁵¹.

Une telle simultanéité des forces marque la rupture avec l'ordre logique du *logos*. On passe au monde des énergies, autrement dit au bouillonnement des forces en mouvement sans pourtant transiger sur le sens du monde. L'alchimie assigne donc une valeur symbolique à chaque élément matériel. On ne peut quitter l'observance religieuse qui rend compte de « l'obscurité douloureuse de l'âme humaine »¹⁰⁵². Ainsi donc, il faut partir des substances les plus viles et méprisables pour rencontrer dans leurs conflits multipliés des possibilités d'union, de sympathie ou de mixité.

D'où l'importance des sources matérielles et des combinatoires artisanales (dissolution, bain, fusion...) Les quatre éléments primordiaux ne vont plus être exprimés seulement en termes de qualités (comme chez Aristote qui leur donnait une efficacité scientifique) mais en termes symboliques. Ils vont prendre leur statut d' « image ». L'alchimiste intègre l'inconscient par le conscient en formulant des représentations d'une richesse symbolique qui n'a d'égale que la complexité des relations chimiques entre les substances naturelles. L'univers psychique est fondamentalement approfondi. Le but c'est « que la conscience cesse d'être troublée par l'opposition de l'inconscient »¹⁰⁵³. Les expériences se multipliant, la conscience s'élargit et l'inconscient s'explique, c'est l'être psychique tout entier qui s'en trouve amélioré.

Dans la pensée alchimiste, le sacré tient dans le fait que l'union des opposés ne les assimile pas seulement tels qu'ils sont mais les révèle aussi dans une nature plus profonde qui les exprime bien mieux et qui ne tient qu'à la force, à l'énergie déployée dans l'opération du mélange.

Pour l'alchimie de la Renaissance, il s'agissait surtout d'expliquer la divinité du Christ charnel et de sauver l'homme « microcosme » c'est-à-dire l'homme intérieur ou total. Jung explique que

1050C. G; Jung, *Mysterium conjunctionis*, op.cit., II, p.226

1051C. G; Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., II, p.292

1052C. G; Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., II, p.360

1053C. G; Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., II, p.352

« les alchimistes à tendance philosophique étaient des gens qui ne se sentaient pas à leur aise dans l'univers psychique de leur époque, c'est-à-dire la foi chrétienne, bien qu'ils fussent convaincus de la vérité de celle-ci »¹⁰⁵⁴. On a, avec l'alchimie, la tentative d'une guérison des souffrances organiques et psychologiques par le biais d'une union mystique. La pierre philosophale vivante est un élixir de vie qui rajeunit l'être. Le *vivus lapis* du Nouveau Testament¹⁰⁵⁵ est immobile et vivant, autrement dit incorruptible. L'homme intérieur a transformé l'impur en pur et l'éphémère en permanent. D'où le plomb en or. D'où aussi le concept d'homme total, nouvel Adam, hermaphrodite ou Christ. En sublimant la matière, on concrétise l'esprit.

C'est bien « l'imagination active » comme méthode d'approfondissement psychologique qui apparaît alors en contrefond. Chez Paracelse et Boehme un tel principe a de nombreuses applications cosmologiques. Si l'âme est guidée par les signes divins, le devenir lui-même porte un message déchiffrable. Il ne s'agit jamais de transformer le monde même si on s'y heurte violemment parfois ; il s'agit simplement de provoquer des transformations qui se font d'elles-mêmes. Tout est donné, l'homme n'est qu'un interprète. On pressent les principes de la psychanalyse selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage qu'il s'agit de déchiffrer.

Il est intéressant de voir que, pour partir à la conquête de la pierre philosophale, les alchimistes s'appuient sur la lutte entre les quatre éléments. On trouve chez Dorn l'allégorie du serpent à quatre cornes qui ont pour noms « l'ambition, la brutalité, la calomnie et la dissension »¹⁰⁵⁶. Cette thématique de la guerre intérieure, de la dissociation psychique met au jour les conflits, « le corbeau noir ». L'œuvre au noir, première étape du rituel alchimique fait ressortir un premier état d'altération de soi, de dépression dans la conscience. L'homme est d'abord au centre d'une quaternité obscure, mauvaise et belliqueuse. On peut comparer cette première incursion dans le psychisme à l'état originel du chaos (*materia prima*).

Mais si l'on se concentre sur le creuset de la croix, la jonction des quatre éléments, on atteindra ce que Jung appelle « l'apothéose du roi », c'est-à-dire qu'on verra le lever du soleil comme renouvellement au cœur des ténèbres. Alors les éléments prennent des valeurs approfondies. L'eau, comme *aqua permanens*, symbole du chaos et du féminin, rencontre le feu, tout un monde masculin et spirituel. C'est le mariage incestueux de la Lune et du Soleil. La phase du combat des opposés a été représentée maintes fois (Voir les symboles de Lambsprinck dans le *Museum hermeticum* de 1678). Et toujours, les opposés se rapprochent à la faveur du combat lui-même. La grossesse donne naissance au lapis-Christ.

Le roi s'apprête à mourir et se dissout dans l'eau. Transmuer c'est ainsi accepter de mourir

1054C. G. Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., p.345

1055La Bible, Paris, Le Cerf, 1973, Première Epître de Pierre, II, 5

1056G. Dorn, in *Theatrum chemicum*, 1659, I, p.531

pour parfaire. De façon plus générale, on peut dire que les alchimistes procèdent selon trois principes dans lesquels les éléments symbolisent les états de l'être qui se libère. Si l'on est parti de la *materia prima* comme chaos (*ouroboros* symbole du perpétuel devenir), les alchimistes ont développé les étapes de purification en passant d'abord par le soufre (Terre visible, solide et Feu occulte, subtil), puis par le sel (Ether comme première Sagesse) et enfin par le mercure (Eau visible, liquide plus Air occulte, gazeux).

Il existe bien une dialectique pour Jung mais elle est tout à fait différente de celle de Platon qui donne une existence aux Idées ou encore de celle de Hegel qui identifie l'intellect philosophique à l'Esprit absolu. Si pour Jung il y a dialectique c'est par l'union des contraires. La conquête de l'Individuation¹⁰⁵⁷ ou du Soi se fait, sous le mode de la mystique chrétienne, par l'image du Vieux Dieu (animus) entrant dans le sein de la Vierge (anima) pour renaître sous la forme de l'Enfant Jésus ; elle se fait aussi sous le mode alchimique comme nous l'avons vu précédemment d'après l'image du Roi malade. On peut dire qu'il y a davantage transmutation de l'être que synthèse dans la dialectique de Jung.

Ce qui fait progresser le psychisme c'est une énergie de vie. Le Soi est une conquête basée sur la connaissance des archétypes (comme symboles d'une couche très profonde de l'inconscient collectif) tout autant que sur la conscience de son profil psychologique personnel. C'est le processus en lui-même qui est intéressant et, l'idée de totalité n'est jamais donnée. Le Soi, en ce qu'il s'apparente au centre de la quadrature du cercle (mandala), ne peut exprimer consciemment la réalité à laquelle il se réfère.

La quaternité est symboliquement aussi, une recherche d'harmonie qui correspond à un besoin spirituel profond. Quatre éléments, quatre saisons, quatre points cardinaux, croix comme identité dans une différenciation paradoxale... Ce mouvement que Jung trouve dans l'alchimie fait de celle-ci « l'unique précédent historique de la psychanalyse »¹⁰⁵⁸. Elle conte à la fois le drame cosmique et le théâtre psychique. En particulier, l'âme du monde est une expression de l'archétype de l'âme humaine. Quand Jung étudie Zosime de Panopolis c'est pour rappeler comment cette âme, « eau », « humide radicale » est captive dans la matière « oeuf » et comment l'alchimiste s'efforce de la libérer par la « cuisson » ou « la séparation en quatre éléments premiers ». Cette séparation est souvent figurée par le démembrement d'un corps humain.

On retrouve donc l'alternance rythmique de la naissance et de la mort comme fondement de l'équilibre. Ici les éléments jouent bien le rôle de révélateurs énergétiques. Ils représentent aussi « la structure intégrale de l'homme. Cette dernière exprime d'une part, la structure de l'individu, c'est-à-

1057L'Individuation comme « singularité universelle » est un processus d'intégration intime qui permet l'ouverture à l'autre et s'oppose en cela à l'Individualisme.

1058Jung, A. Nataf, MA Editions, 1985, p.17

dire d'un moi (masculin ou féminin) en relation avec l'inconscient présentant les traits du sexe opposé, et d'autre part, la relation du moi avec l'autre sexe, sans laquelle l'individu est psychologiquement incomplet »¹⁰⁵⁹

L'analyse des recouvrements entre macrocosme et microcosme permet de comprendre la manière dont l'homme projette sa psyché sur la matière ainsi que, réciproquement, la façon dont la matière peut être inductrice d'images mentales qui déploient un questionnement humain tant affectif que rationnel.

Nous partons du « cosmos », donc d'un premier présupposé selon lequel l'univers est organisé et nous l'observons tel par opposition à un univers chaotique auquel il n'y aurait aucun sens à trouver. C'est le cosmos qui élève l'homme au-dessus des autres créations puisqu'il le met en position de récepteur de sens, de lecteur ou de traducteur. Toute une hiérarchie va se dessiner du fait qu'on entre dans l'ordre de l'interprétation. Du signe au symbole en passant par la trace, l'indice ou la preuve... l'homme entre dans une distance d'avec la nature qui lui permet de se représenter les choses. Il est un acteur conscient.

L'étymologie permet de mettre en valeur les concepts : « micros » et « macros », le petit et le grand. Ces deux notions renvoient à ce que Pascal a pu appeler « l'infiniment petit et l'infiniment grand », à cette nuance près que Pascal plaçait l'homme entre les deux infinis donc, au cœur de la tourmente. Or, par l'expression « microcosme », l'homme est désigné comme un univers à lui seul. Il est donc sous-entendu qu'il peut faire lui-même l'objet de représentations et que ses actions portent toutes un sens plus ou moins caché. Cette confiance dans un « ordonnancement » de la personne humaine est le second présupposé des théories de l'Analogie.

Ces deux présupposés qui sont liés par la notion de rationalité nous paraissent particulièrement riches puisqu'ils asseoient les possibilités d'un côté d'une science de la Nature, d'une Physique (mot qui dérive du latin « physica » comme connaissance de la nature, plus directement que du grec « phusis » qui désigne la Nature dans diverses valeurs) et d'un autre côté d'une science de l'homme, donc d'une Psychologie (ici aussi rattachons ce mot à la science de l'âme que Dionis emploie en 1690 par opposition à l'anatomie, science du corps. Le mot psychologie a d'ailleurs été créé par Mélancthon par l'association à titre égal des mots grecs « psuckhê » et « logos »).

Ainsi, après avoir donné à la théorie des éléments une origine plutôt orphique et pythagoricienne qui plaçait notre analyse du côté du « muthos », il paraît légitime de reprendre en compte la base tout aussi originelle d'une théorie des Sympathies. Démocrite écrit : « De même que dans l'univers nous voyons d'une part des êtres qui ne font que gouverner, d'autre part des êtres qui

1059C.G.Jung, *Mysterium conjunctionis*, op. cit., p.211

à la fois gouvernent et sont gouvernés, [...], de la même façon nous observons dans l'homme cette même répartition »¹⁰⁶⁰.

Ainsi lorsqu'un penseur utilisait les correspondances homme-univers ce pouvait être pour promouvoir « une chaîne d'or » tout autant que pour ajuster une vision physique de l'infiniment petit. L'intérêt de ces théories tenait dans le questionnement sur le devenir et donc sur les métamorphoses.

C'était bien la vision de Platon qui dans *Le Timée*, prêtait des fonctions motrices et cognitives à l'âme de l'homme comme à l'âme du monde¹⁰⁶¹. Platon considérait à la fois le mouvement physique du monde et sa rationalité mathématique. Chez les Stoïciens, la théorie des analogies permettait vraiment d'inscrire l'unité dans le mouvement tout comme la liberté dans la nécessité. Marc-Aurèle écrit : « Je suis une partie du tout qui est administré par la nature universelle ; ensuite il existe une sorte d'affinité entre moi et les parties qui sont de mon espèce »¹⁰⁶². Ainsi, vivre selon la Nature c'est savoir se soumettre à son ordre et être libre c'est acquérir la pleine conscience de la nécessité.

Cette possibilité de jouer sur les deux tableaux du logos et du mythos à la fois va être exploitée par les penseurs des religions monothéistes. En effet, l'idée d'un Dieu unique, éternel et infini qui est une idée abstraite doit trouver son efficience dans la Création. Ce ne sont pas des faits naturels ou sociologiques dont on rend compte et dont on part (comme le faisaient très bien les cosmogonies, les mythologies et les tragédies), c'est l'Acte créateur en lui-même comme signataire du passage de l'Intelligible au Sensible qui interroge.

La théorie des Analogies est reprise dans la mystique juive par le *Sefer Yezira* (Livre de la Création) de même que dans la pensée alchimique depuis Syrianus, Bolos de Mendès et Olympiodore d'Alexandrie jusqu'à Paracelse et Boehme. On la retrouve aussi chez Papus, grand maître de l'occultisme... Mais elle permet également à Newton de penser des correspondances entre les couleurs et les notes de la gamme musicale. Cette théorie va être utilisée scientifiquement du fait de l'intense besoin rationnel d'unité et d'harmonie. Si la théorie des Analogies nous paraît aujourd'hui surtout poétique grâce au sonnet des *Correspondances* de Baudelaire, on comprend néanmoins qu'elle ait permis à la pensée de progresser.

D'un point de vue conceptuel, elle donne à l'image du monde une forme extrêmement dynamique qui est par exemple à la base de la philosophie de Plotin selon Moutsopoulos¹⁰⁶³. En effet, que ce soit par le biais de la réminiscence pour les êtres purs ou par celui de la perception

1060 Fragment B 34 : David, philosophe arménien du V^e s., *Prolégomènes à Aristote*, 38 ; trad. : *Les présocratiques*, Gallimard, 1988, p. 862

1061 Platon, *Timée*, Paris, Flammarion, 1969, 43-47

1062 Pascal, *Pensées*, Paris, Librairie générale française, 1972, X, 11

1063 E. Moutsopoulos, *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Paris, Vrin, 2000

pour les êtres sensibles, c'est bien l'image qui impose sa structure à la conscience.

Ainsi, Moutsopoulos explique-t-il que l'imagination maintient l'unité de l'âme et que, réciproquement, l'Un déborde vers le monde sensible. Avec Plotin, on a une véritable procession de l'être qui correspond à une émanation du divin fondée logiquement. Le problème de l'articulation de l'Un au multiple sera repris par Jamblique, Porphyre et Proclus. Ce dernier donnera notamment un *Commentaire sur le Timée* dans lequel il se démarque de Porphyre et Plotin plus philosophes que lui qui se veut « théurge », mais on y retrouvera bien l'idée de « procession ». Proclus décrit notamment neuf niveaux de réalité (Un, être, vie, esprit, raison, animaux, plantes, êtres inanimés, matière première) et neuf degrés dans la hiérarchie des dieux (Un, hénades, dieux intelligibles, dieux intelligibles-intellectifs, dieux intellectifs, dieux encosmiques, âmes universelles, anges, démons, héros).

L'analogie permet de penser l'ordonnement et la hiérarchie dans l'ordre de l'être. On peut en tirer deux conséquences. D'abord, l'analogie articule l'Intelligible et le Sensible par le biais de l'image, donc de la représentation. D'où elle prend une réelle valeur puisqu'elle donne à l'imagination un pouvoir de compréhension. Ensuite, l'analogie dont la résonance a été si prégnante pendant la Renaissance articule aussi la notion d'image à celle de force. C'est le foisonnement d'images qu'elle implique qui fait de la nature un livre et qui met en avant la possibilité d'une surdétermination, donc d'un dynamisme de la raison. C'est en ce sens que Nicolas de Cues verra la nature humaine comme privilégiée. Il écrit dans *la docte ignorance* : « C'est elle qui, à condition d'être élevée jusqu'à l'union avec la maximité, pourrait constituer la plénitude de toutes les perfections de l'univers ». Ce qui est mis en avant, c'est bien sûr l'aspect créateur de l'individu.

Alain de Libera dans son article sur l'analogie de l'*Encyclopedia universalis* décortique justement son mécanisme au niveau ontologique. Selon lui, ce « discours ante ou pae » permet à lui seul d'expliquer la participation des « étants » à l'« esse ». Le problème des néo-platoniciens était moins celui de la pluralité des sens de l'être que celui de l'applicabilité des catégories ontologiques dans la théologie. Chez Maître Eckart, la créature sera « être-signé » du divin tandis que pour les thomistes il y a une séparation ontologique entre Dieu et l'étant. Ainsi Dieu est connu par ses seuls effets. Chez Pic de la Mirandole, l'homme se hissera au seuil de la divinité en vertu du principe d'émanation.

L'analogie pose donc à terme le problème des correspondances. Elle est extrêmement riche d'un point de vue théologique puisqu'elle fonde la querelle des Universaux et se développe intensément chez les mystiques. Elle a une résonance évidente dans la psychologie en ce qu'elle place l'homme en position d'interprète ou créateur de sens. Enfin, elle interroge philosophiquement

les rapports entre signifiant et signifié. Cependant, elle a engendré d'énormes erreurs du fait de son basculement rapide loin de l'observation et de la déduction rigoureuse. Elle garde une part originelle de rêve qui signe l'incapacité humaine à s'assumer. Il nous faudrait donc repenser la notion de représentation du monde à partir d'autres types de raisonnements ; est-il possible de donner à ce "redoublement de présence" un fondement pratique qui lui éviterait l'écueil de l'illusion ?

4) L'union de l'âme et du corps

C'est bien sur ce problème que Descartes s'est concentré en opposant l'ordre du langage à l'ordre mécanique. « L'homme parle parce qu'il pense, et non parce qu'il en éprouve le besoin » écrit Pierre Guenancia¹⁰⁶⁴ en faisant de Descartes le maître spirituel de Chomsky. Ce dernier s'est engagé notamment en faveur de mécanismes innés d'acquisition du langage. Pour Descartes, le monde est une fable et l'expérience sensible est associée au sable donc à une terre mouvante. Le philosophe cherche, lui, à trouver un roc. La certitude aura la consistance de la pierre. La « révolution » cartésienne c'est de proposer une rupture dans un ordre de la ressemblance qui fonctionnait par jugements confus. Il ne s'agit pas de durcir le sable ou de colmater une substance dont l'essence même est variété. Il s'agit de trouver une autre substance. Le langage est bien une institution volontaire qui fait correspondre arbitrairement un mot à une chose. Ce mot ne ressemble pas à la chose et le langage n'est pas un prolongement du monde corporel.

S'il faut se détourner des connaissances sensibles comme de tout autre préjugé pour concentrer sa pensée vers la recherche d'une certitude, Descartes ne rejette pas pour autant la notion de présence et d'immédiateté mais il les rattache uniquement à l'ordre de l'entendement conçu comme « intuition eidétique »¹⁰⁶⁵. L'idée devient ainsi « perception de l'esprit ». L'ordre de la métaphysique et des mathématiques n'est pas un monde supérieur mais différent, parallèle. « Seuls les objets mathématiques font voir cette transparence entre l'esprit et la chose »¹⁰⁶⁶. Descartes déplace la question de la dualité entre l'être et le paraître vers celle d'une séparation entre conscience et machine.

Ainsi l'esprit, pour accéder à la certitude, doit se dépouiller non seulement des jugements déduits de façon sensitive mais aussi des catégories et concepts constitués abstraitement et reçus par enseignement ou tradition. Descartes s'oppose ainsi aux opinions et aux logiques classificatoires des Scolastiques, les premières n'étant que mouvance tandis que les secondes ne seraient que fixité. Il va donc proposer une réduction absolue qui lui permettra, à partir d'un point simple et solide, de

1064 P.Guenancia, *Lire Descartes*, p.118 (Note sur Chomsky : *La linguistique cartésienne*)

1065 Husserl cité par P.Guenancia, *Lire Descartes, op. cit.*, p.153

1066 P.Guenancia, *Lire Descartes, op. cit.*, p.40

déployer un mouvement de pensée lumineux.

Le « mouvement » cartésien explicité par Pierre Guenancia qui reprend une expression de Mallarmé ne sera lumineux qu'à ces deux conditions : - d'abord, que le sujet trouve une évidence qui ne fasse plus l'objet d'un doute (ce sera le cogito, le roc) - ensuite, qu'à partir de cette évidence une ligne directive soit tirée (ce sera la méthode, en tant que garante de l'autonomie spirituelle, qui guidera la métaphysique). Aux rapports de proportions qui s'enchaînent dans le monde sensible, Descartes va opposer une « relation verticale »¹⁰⁶⁷ aux choses qui sera le propre de l'esprit humain.

Le concept de vérité change. Il n'est plus question d'une conformité avec la réalité mais d'une adéquation de l'esprit avec lui-même. Le critère d'évidence sera la « clarté », la « lumière naturelle » opposées aux constructions artificielles (qu'elles proviennent de la rhétorique ou de la logique). Il s'agit donc de faire retour sur soi. Ce « je pense, je suis » sous-entend que la seule vérité accessible à l'homme est dans une intention spirituelle. C'est la représentation en tant que telle qui est pour nous la chose. Descartes respecte l'homme pour ce qu'il est : conscient et limité. Le “je” c'est ainsi l'homme impliqué, responsable et qui ne se dissimule pas derrière le “il” du maître ni derrière le “nous” de la société. La prise de conscience est assumée et on entre vraiment dans la subjectivité.

La re-présentation fonctionne à la fois comme base du mouvement spirituel délivré de tout préjugé et à la fois comme gaine pour un entendement enclin à séparer les idées du sujet. Elle offre une figure ou une image à l'idée qui - la rend visible - lui donne une véritable autonomie et la protège de la question ontologique d'une correspondance être-paraître, intérieur-extérieur puisqu'elle ne tire son efficace que d'elle-même. Elle est le « biais » trouvé pour « démêler le chaos »¹⁰⁶⁸. « Chaque chose est à tout moment une nouvelle chose »¹⁰⁶⁹, cela engendre l'impression confuse d'une continuité de l'être, or connaître, c'est distinguer. La représentation va introduire les bonnes ruptures dans ce courant.

La raison peut se porter sur une multitude de connaissances sans perdre sa cohérence contrairement à la technique qui relève d'un savoir spécifique. Pour guider la première, il faut donc lui adjoindre une méthode. D'où les règles logiques de l'évidence, de l'analyse, de la synthèse et de l'énumération comme les règles pratiques de l'obéissance, de la fermeté dans les actions et de la sagesse stoïcienne qui commande que l'on change nos désirs plutôt que l'ordre du monde.

Quant au corps, rendu visible, il est expliqué corporellement. C'est une libération pour la science : considérer « l'anatomie comme la géométrie du vivant » rend la connaissance du corps accessible. Le mécanisme se présente alors comme une méthode. La perspective technique s'ouvre. L'âme, quant à elle, n'est plus l'objet que de la métaphysique. Pour se penser, elle doit se dédoubler.

1067F. Alquié, *la Découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*, Paris PUF, 1950

1068 R. Descartes, *Lettre à Mersenne du 23 Décembre 1630*

1069 P. Guenancia, *Lire Descartes*, Paris, Gallimard, 2000, p.86

On sort de l'ordre des matières et de l'espace pour s'isoler dans l'ordre des raisons ; on s'oppose à l'historicité de la vie humaine.

La valeur du doute tient de fait à sa radicalité. Les Sceptiques ne sont pas allés assez loin. Descartes part du chaos et de l'obscurité. Pour en sortir, il lui faut trouver un biais, on pourrait dire aussi un rayon ou une couture. Un seul point lumineux lui suffit pour rendre visible l'obscurité même. L'expérience métaphysique consiste, en laissant librement s'écouler le fleuve des pensées, à remonter jusqu'à sa source. C'est la clarté qui indiquera le chemin à l'esprit car elle permet de distinguer :

- les corps par leurs contours. Ces surfaces ouvrent sur un ordre de l'étendue qui s'avère divisible et décomposable. C'est l'ordre de l'architecture et de la machine. La voie est grande ouverte alors pour que la technique, appuyée sur la *mathesis universalis* puisse se développer. Mais c'est un ordre horizontal. Ce n'est pas un cosmos mais un monde spatio-temporel.

- une présence immédiate de l'esprit à lui-même. Cette présence n'est plus de l'ordre des contours à distinguer. Elle ne se déploie pas à l'horizontale en procédant par divisions et ruptures, par reconnaissances solides du plus simple au plus compliqué. Cette clarté recherche sa source : la lumière. La quête métaphysique n'est pas un rapport au monde mais à soi-même. Elle procède donc par redoublement et reprise. Ce qu'on cherche c'est une certitude de la certitude. Il s'agit d'une plongée, d'un mouvement vertical. Une telle connaissance procède de l'intuition et non plus de la déduction. « C'est l'âme qui voit et non pas l'œil »¹⁰⁷⁰. Le signe de la vérité sera l'évidence. Plus rien de commun avec la décomposition des corps dans leurs structures. La clarté s'ouvre sur la lumière et l'esprit devient « transparent » à lui-même. Cette transparence, c'est la volonté de « voir à travers », c'est l'arrachement au monde des corps. Et, de cette mise à nu des corps, naît l'idée ou plutôt la représentation. On retrouve évidemment le monde parce qu'on l'a quitté. Mais cette retrouvaille n'est pas un retour au point d'origine. Nous avons avancé sur le rayon lumineux. L'idée est une vision d'un point de vue élevé. On peut embrasser l'ensemble du monde avec une idée. Elle signe donc la vérité. Avec l'idée de l'idée, on s'élève encore d'un cran jusqu'à l'absolu et la perfection, lumière qui est la véritable limite de l'esprit humain.

De même que Descartes avait voulu le doute radical afin d'être assuré qu'on ne peut douter de tout, de même il propose une élévation radicale afin d'assurer le fait que l'homme ne pourra jamais être Dieu. Il y a à nouveau rupture et ce troisième ordre du divin est celui de l'ineffable. On peut seulement le concevoir. Pour Descartes il est donc supérieur d'un cran sur l'échelle de l'existence. On aurait :

- Corps (mouvances et variétés d'apparat) - Homme (union corps-âme, re-présentation comme

1070 R. Descartes, *Dioptrique*, IV

conception illimitée des choses mais limitée du divin) - Dieu (absolu).

Dieu est l'infini positif (« surabondance d'être »¹⁰⁷¹), l'homme se conçoit comme imparfait de façon négative par rapport à cet infini. La certitude est donc dans la connaissance de ce que nous ne sommes pas. Et pour nous, la seule chance de trouver un extérieur véritable, c'est paradoxalement de plonger en notre intérieur. Seule la métaphysique peut établir une telle hiérarchie de l'être parce qu'elle a une base et un point d'horizon considéré comme le point de vue total. L'homme est donc mis en tension verticale par la métaphysique et, sur l'échelle ontologique il peut, par la distance spirituelle qu'il est capable de prendre, accéder à une vue panoramique sur le monde. Le monde devient son paysage, ni chaos ni cosmos.

Dans ces trois ordres d'altérité (matière, homme, Dieu), l'homme tient la place médiane sans être médiateur car Descartes maintient sans cesse la séparation des trois ordres. Pourtant, nous sommes tirés vers l'apparence par notre corps et vers le plus-d'être par notre âme. Tiré vers... là est l'unité humaine. Notre spécificité est dans la tension ; ni déchirement entre l'infini et le néant (comme chez Pascal) ni confusion (comme dans les passions). Il ne s'agira pas de connaître le Bien ni d'agir instinctivement (deux choses impossibles) mais de comprendre le meilleur.

La représentation du monde qui en découle n'est pas celle d'un cosmos hiérarchisé et tournant comme une machine mais celle d'un monde-matière dans lequel toute action est reconnue. Des forces physiques sont engagées. Dès lors, une place nouvelle est accordée à la volonté en tant que pouvoir conscient. La volonté dirige la liberté non pas vers le hasard (il est possible de lui accorder une place mais seulement dans l'ordre des corps par rapport à la notion de nécessité) ni vers la toute-puissance mais vers la responsabilité. Si l'âme ne peut changer le cours des choses ni les mouvements du corps elle peut néanmoins travailler sur ses représentations. L'exercice de la réflexion pourra procurer une certaine maîtrise de soi.

En écrivant son livre du *Monde*, Descartes « participe d'une culture du doute, de la défiance et de la représentation, tout en se donnant comme le surmontement de cette crise sceptique qui déchire la pensée baroque »¹⁰⁷². Il défend l'idée d'un monde trompeur mais il montre comment la technique peut le manipuler. C'est la quête du curieux et de l'insolite qui prédomine alors et coupe court à un idéal harmonieux d'analogies chères à la Renaissance. Ici pas de clôtures et « l'anatomie accomplit le meurtre symbolique du microcosme »¹⁰⁷³.

Lorsque Descartes étudie la lumière par exemple, il le fait donc pour asseoir une cosmologie du clair-obscur qui renvoie à une analyse physiologique de la perception et aux propriétés réfléchissantes des corps. De même, si l'on trouve encore très présente la notion de vision, elle n'est

1071 P. Guenancia, *Lire Descartes, op. cit.*, p.193

1072 Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes, la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991, p.10

1073 Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes, la fable du monde, op.cit.*, p.28

plus qu'artisanale et s'oppose à “la vision d'ensemble, indifférenciée, celle de la mer, jugée confuse”¹⁰⁷⁴. Il y a séparation de fait entre le dedans et le dehors.

Ainsi lorsque le feu est décrit dès le début du *Monde* c'est pour mettre en avant “le mouvement des parties du bois”, autrement dit le phénomène de la combustion. C'est l'esprit qui lit et sa technique tient tout entière dans une représentation instituée. Les chapitres IX et X comparent quant à eux le mouvement des corps célestes à ceux emportés par l'eau des rivières. Cette comparaison revêt le statut d'une hypothèse qui, même incertaine, relève d'une expérience consensuelle. Ainsi, dans l'étude de la nature, pour être admise comme connaissance, une représentation doit passer par l'intégration d'un imaginaire communautaire. Quant à “l'essence des choses du monde, elle ne se donne pas du tout dans le phénomène lui-même, mais dans la représentation que s'en fait l'entendement par le biais de l'imagination”¹⁰⁷⁵ écrit Jean-Pierre Cavaillé. La nature n'est plus mère nourricière mais matière. L'image distincte efface toute confusion symbolique.

Si Descartes part de l'imaginaire baroque et de la fluidité universelle d'Héraclite, c'est pour en arrêter des principes dans la seule observation du mouvement local. Les éléments n'ont dès lors plus aucune fonction archétypique et se réduisent à une seule et même matière agencée selon diverses particules. Reste que les corps composés sont complexes par le fait que leurs qualités se contrarient.

Descartes a donc engagé une pensée de l'homme responsable qui tend vers ce que Ricœur a appelé, le Soi. Nous sommes bornés par les finitudes de notre corps et de notre âme mais, en analysant ces finitudes nous retrouvons deux positivités : celle de la technique qui parcourt horizontalement la matière (corps, entendement déductif) et celle de l'émotion qui verticalise sensations et passions (corps, intuition). Dans les deux cas Descartes valorise la conscience qui est partagée par tous et permet la communication des découvertes scientifiques et artistiques, mais également le corps humain qui, en tant que corps propre, possède une unité de composition. Si l'intérieur s'expose dans des œuvres, l'extérieur peut aussi s'imposer comme indicateur (corps du Christ, équilibre organique dans la santé). Jamais le corps n'a de pensées ni les pensées de corps, mais en l'homme, de façon exceptionnelle, s'organise un passage où les deux natures dialoguent ensemble. Le principe de cette union reste d'ordre métaphysique.

Ce passage va être approfondi dans ses tenants et aboutissants par Spinoza avec la notion d'expression où les vécus entre corps et âme sont concordants. Il va également ouvrir la voie aux harmoniques de Leibnitz. Mais de façon plus large, on pourrait dire que Descartes a non seulement

1074 Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes, la fable du monde*, op.cit., p.66

1075 Jean-Pierre Cavaillé, *Descartes, la fable du monde*, op.cit., p.161

libéré la Science en étudiant le corps pour lui-même mais également l'Art, notamment la littérature en imposant la méditation comme exigence de transparence envers soi-même : « livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec son âme » écrira plus tard Rousseau¹⁰⁷⁶, goût qui relève bien d'un fondement essentiel du « je pense donc je suis ». Selon Malebranche, l'âme n'a pas d'idée qui puisse la représenter (comme l'idée du triangle représente l'essence du triangle). Il n'y aurait pas de conscience dans l'obscurité du sentiment. Or Descartes nous a montré qu'il n'y avait pas d'obscurité sans clarté. Les thématiques de la surcharge baroque et du sentiment romantique doivent beaucoup à ce premier mouvement cartésien de la rupture (matière, homme, Dieu) et de l'union (Soi comme dialogue âme-corps).

Descartes a établi une verticalisation du mouvement de pensée qui rompt avec la vision horizontale et hiérarchique de l'Antiquité dont les néo-platoniciens avaient exploré toutes les franges grâce à la notion d'analogie. Le “bien juger” dépend ainsi d'une connaissance de la vérité mais aussi d'une habitude¹⁰⁷⁷. Les sentiments d'irrésolution (désir, regret, repentir) sont ceux qui empêchent d'accéder à la sérénité. Ils sont liés à une imagination des choses funestes qui entraîne l'esprit vers la pesanteur et la peur tandis que la santé de l'âme consiste au contraire à observer ces tendances et à les détourner par une ferme persuasion.

Le recours aux éléments lui sert à illustrer l'avancée de ses méditations. Le doute est en effet comparé à “un profond trou d'eau”¹⁰⁷⁸. On ne peut y prendre pied. Pour rechercher un point de certitude, Descartes recourt à l'énoncé “je suis, j'existe, moi”¹⁰⁷⁹ et s'il compare son corps à une “machine d'organes”, il compare son âme à un “vent, un feu ou de l'éther”¹⁰⁸⁰. Cette première approche est liée à la puissance d'imaginer. Il faudra faire appel au songe pour découvrir derrière celle-ci, la faculté de l'entendement et les idées. Se retourner sur soi-même c'est se voir incomplet et dépendant d'autrui¹⁰⁸¹, c'est se détourner des choses imaginables pour contempler avec attention ce dont on a “parfaite intellection”¹⁰⁸². L'intellection est donc tournée sur l'esprit tandis que l'imagination est tournée sur le corps. D'où le lien de cette dernière avec les enseignements de la nature car “je ne suis pas là dans mon corps comme un pilote dans un bateau, mais je lui suis très étroitement conjoint et comme mêlé”¹⁰⁸³. On retrouve l'image du feu : “bien qu'en m'approchant du

1076 J.J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Générale Française, Paris, 1983, p.25

1077 Voir R. Descartes, *Correspondance avec Elisabeth*, Paris, Flammarion, 1989, Lettre du 15 septembre 1645, p.131

1078 R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Librairie générale française, Livre de poche, 1990, p;49

1079 R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p.55

1080 Ibidem

1081 R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p.137

1082 R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p.173

1083 R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p.231

feu je sente de la chaleur, de même aussi qu'en m'approchant trop près de ce même feu je sente de la douleur, il n'y a vraiment aucune raison pour me persuader qu'il y a dans le feu quelque chose de semblable à cette chaleur, pas plus qu'à cette douleur¹⁰⁸⁴. L'imagination et les éléments signifient des sensations à l'esprit mais pas de vérité absolue.

De Platon, dont il reprenait le concept de participation, Plotin a traduit un premier mouvement rayonnant en transformant la participation en émanation. La source divine restait une et transcendante mais la Nature reflétait l'essence même de Dieu. Ce statut du reflet a hanté les alchimistes pour qui il doit y avoir une clé d'accession naturelle à l'éternité ou « pierre philosophale » d'où, la métamorphose et le mélange comme *outils d'expérimentation* dans l'observation d'un passage du paraître à l'être. C'est ici que Descartes a introduit la rupture. Exploiter, prolonger ou décomposer les analogies ne permet d'accéder à aucun ordre différent de celui de l'étendue. Pour s'élever à la connaissance de l'idée d'Infini, il faut partir d'un point fixe accessible (seul le cogito peut en faire office) et se tendre vers l'idée innée qui s'impose comme une évidence intuitive. Or, nous n'avons de cette idée qu'une connaissance négative : elle n'est pas finie, elle n'est pas limitée, elle n'est pas composée... Elle n'est pas d'une nature supérieure mais d'une autre nature. La séparation s'impose à nouveau. Il s'agit d'accepter la finitude de notre entendement puisque nous ne nous élevons dans l'ordre des raisons que par représentations. Le mouvement de la pensée est bien vertical mais il procède par fractures. Le monde peut devenir une réalité subjective et n'est plus assujéti à la conception d'un cosmos fixe. Cependant cette nouvelle hiérarchie a obligé Descartes à souligner des écarts entre trois ordres de l'être (matière, homme, Dieu). C'est ce fait que lui reproche Spinoza et Leibnitz.

Le premier philosophe repart donc de la notion d'analogie dont il veut conserver les possibilités ontologiques (trouver l'essence dans le réel concret). Il va la relier au mouvement de pensée vertical de Descartes. Dans un premier temps, il substitue donc la Nature au cogito. Il élargit le mouvement à la base. Il remplace ainsi la notion de distinction qui caractérise la vérité cartésienne par la notion d'adéquation. On part donc de la multiplicité pour s'élever à l'idée d'Absolu unique. Le mouvement vertical devient donc rayonnant. On échappe aux ruptures grâce à la notion d'expression qui implique une certaine réciprocité. Dans l'ordre du multiple, les substances s'expriment et n'existent pas en dehors de cette expression. Leur mouvement est naturellement ascendant puisqu'elles expriment l'essence qui leur convient. Il existe donc une convenance ontologique entre l'être des substances et l'être divin. « Les attributs sont directement atteints comme des formes d'être communes aux créatures et à dieu, communes aux modes et à la

1084 R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p.239

substance »¹⁰⁸⁵. Il n'existe ni séparation absolue comme dans le cartésianisme ni équivocité quant au statut ontologique des substances lorsqu'on les pensait de façon analogique (le problème était de fixer des proportions de l'être). Ici, les expressions de Dieu sont univoques et constitue sa Nature naturante. Elles sont comme enveloppées dans la nature même des choses qui ne fait que les refléter en s'exprimant à son tour. Le mouvement vertical devient dynamique. C'est la nature de Dieu qui est rendue accessible puisque toutes les substances (pas seulement la pensée) ont une puissance d'agir.

Il est certain que les idées représentent quelque chose, mais la réalité de la représentation n'est fondée que parce que les idées « expriment leur propre cause et expriment l'essence de Dieu qui détermine cette cause »¹⁰⁸⁶. L'idée expressive n'est pas seulement claire et distincte, elle est adéquate. Il y a une immanence du divin. La représentation ne serait ainsi que le mode apparent de l'expression. Le mouvement vertical ne serait pas linéaire mais cône, ce qui introduit une égalité d'être entre les substances (qui n'est pas identité d'essence) mais aussi la possibilité d'un voilage du fait de l'infini expressive. Le point fondateur du cogito s'est totalement dissous.

“La sagesse de Spinoza (...) est l'accès à la sérénité sans le secours d'un Dieu personnel”¹⁰⁸⁷ écrit Robert Misrahi. Il s'oppose en effet aux dogmes des monothéistes comme à ceux des créationnistes pour chercher une béatitude terrestre. On ne trouve donc ni dualisme ni mysticisme dans ses raisonnements mais “l'exigence d'une autonomie extrême”¹⁰⁸⁸ qui passe par une reconnaissance intuitive de l'unité du monde.

L'esprit et le corps ne sont que deux aspects d'une même nature : le désir dynamique de l'homme. Ce désir actif s'oppose aux affects passifs des passions qui ne correspondent qu'à des illusions imaginaires. Le désir actif possède la capacité de renverser les affects passifs. Ceux-ci ne fonctionnent que grâce au ressort du conflit et de la compétition qui révèlent un fond d'humanité ambivalent et hésitant.

Lorsque l'homme prend conscience que les valeurs n'ont rien d'objectif et que ses passions sont issues de l'imagination, il peut libérer son Désir pour la connaissance et la conscience d'un sens des choses. Il se produit alors comme une “seconde naissance”¹⁰⁸⁹ qui consiste à exister selon nos réflexions critiques. Cette seconde naissance correspond à une définition de notre concept de représentation comme distance respectueuse vis-à-vis de soi dans un aller-retour de confrontation à l'altérité.

L'expression ne cessant d'émaner, on rencontre un certain vertige philosophique que Leibnitz va revendiquer mais pour prouver une harmonie (et non une hiérarchie) du monde. Si Spinoza a

1085 G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Editions de Minuit, 1968, p.37

1086 G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, op. cit., p.124

1087 R.Misrahi, *Spinoza, une philosophie de la joie*, Paris, Médicis-Entrelacs, 2005, p.11

1088 R.Misrahi, *Spinoza, une philosophie de la joie*, op.cit., p.22

1089 R.Misrahi, *Spinoza, une philosophie de la joie*, op.cit., p.136

amplifié le mouvement vers la nature, Leibnitz lui cherche un écho métaphysique. Comme chez Spinoza¹⁰⁹⁰, les substances agissent. Chaque monade exprime le tout du monde, comme un miroir vivant, mais de son propre point de vue. Ce point de vue sous-tend tout un monde de petites perceptions qui vont se développer jusqu'à l'expression. Le mouvement se tend vers Dieu dans un parcours sinueux où l'espace et le temps ont un rôle à jouer. De telles sinuosités vont permettre des rencontres et des jonctions telles que l'inter-subjectivité va aussi jouer un rôle actif dans le développement des sujets. Il semble qu'un premier réseau soit tissé. Du coup, la verticalisation est moins nette. Elle existe mais, il y a un tel foisonnement de points de vue que le plan horizontal est forcément remis en valeur. Il est plus visible. On comprend comment Gilles Deleuze a pu allier « les replis » infinis de l'expression chez Leibnitz avec les surcharges du style baroque.

A l'harmonie préétablie de Leibnitz correspondrait l'équilibre baroque retrouvé dans le contraste même des phrases en Musique. De même, au respect d'une variété existentielle correspondrait la « meraviglia » littéraire où les artifices finissent par faire du monde une gigantesque scène théâtrale. Le mouvement s'organise ainsi selon les plis et replis des colonnades ou des vêtements de *Sainte Thérèse en extase* peinte par Le Bernin. L'ovale remplace le cercle et les lignes se courbent. Jean Wahl parle à ce propos d'un « Beau tout sans dépendances et (d')un milieu sans milieu »¹⁰⁹¹.

Effectivement les points de vue des monades tendent à relativiser la radicalité du cogito. Les rencontres deviennent possibles, ce qui donne une réelle dynamique au mouvement vertical. Il n'est plus question de paliers d'être mais d'ondes prolongées par ressort. En ce sens Deleuze écrit : « les plissements solides d'une géographie naturelle renvoient d'abord à l'action du feu, puis des eaux et des vents sur la terre, dans un système d'interactions complexes »¹⁰⁹². La matière est remise à l'honneur en tant que force plastique. Elle permet notamment au mécanisme de se lier à l'organique par le biais de la machine¹⁰⁹³. La notion de représentation prend ici son plein sens d'entre-deux. Se représenter c'est, en acceptant d'entrer dans le jeu et les replis de la matière, en ressentir l'unité profonde. C'est aussi associer une image à l'expression substantielle en la laissant se développer de façon manifeste. Sont écartés à la fois les risques d'immanence et de séparation. « Il faut mettre le

1090 Dans l'article : *Spinoza et les trois Ethiques* tiré de *Critique et Clinique*, Deleuze utilise les éléments pour expliquer les passerelles possibles entre différentes conceptions de l'œuvre philosophique : *L'Ethique* est « un livre-fleuve qui développe son cours » dans les définitions, axiomes et postulats. Elle est « un livre de feu, souterrain » dans les scolies et « un livre aérien de lumière » dans le Livre V. Ici les éléments permettent d'évoquer la spécificité d'un style qui est à la fois unifié et tendu entre diverses expressions possibles. Spinoza, comme Leibnitz développeront à leur façon le tissu cartésien.

1091 J. Wahl, *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, Armand Colin, T.70, p.129

1092 G. Deleuze, *Le Pli, Leibnitz et le Baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p.9

1093 C'est Léonard de Vinci qui invente des machines de machines et met aussi dans ses toiles l'accent sur le contour valorisé par le clair-obscur.

monde dans le sujet, afin que le sujet soit pour le monde »¹⁰⁹⁴. Une telle représentation s'ouvre sur le perspectivisme. Dieu est seul à avoir une perspective absolue, il est donc LE metteur en scène et ne participe pas à la pièce en tant qu'acteur.

C'est la vision d'ensemble qui reste transcendante et les parties qui la constituent ne la représentent pas en tant que telle à un moindre degré. La problématique d'une correspondance microcosme-macrocosme s'est ainsi complètement déplacée. Les substances sont respectées pour leur nature propre. La monade est bien la représentation d'une multiplicité mais dans l'unité. En tant qu' « automate spirituel », elle ne peut être réduite à l'étendue. L'exemple de la machine illustre très bien ce fait. Elle est en effet composée d'une pluralité de petits objets qui sont différents d'elle. L'unité tient dans l'assemblage et l'activité dans une combinaison synthétique. La machine est efficace parce que structurée.

Pour l'homme, il en résulte que « l'âme est inclinée sans être nécessaire »¹⁰⁹⁵. Comme un engrenage, elle prend sa place dans le système de façon naturelle. Elle est spontanément attirée vers cette place qui est sa seule voie de manifestation. L'homme est libre et découvre (au sens propre) cette liberté quand il parvient à s'exprimer dans sa plus profonde intimité. Chaque conscience tend vers ce désir d'expression totale de soi, or une telle expression est parfaite du point de vue de notre nature sans pour autant être absolue. Si Leibnitz met l'accent sur chaque degré ontologique dans sa particularité, la hiérarchie reste présente.

D'ailleurs c'est parce que le fond de l'esprit est naturellement obscur qu'il exige un corps. L'esprit tend vers son corps parce qu'il n'exprime rien de lui-même sans lui. L'acte imbrique l'âme et le corps. La liberté n'est donc plus accomplie dans la pleine lumière de la raison mais dans ce clair-obscur qui correspond à la situation de l'homme. C'est un grand pas vers cette logique binaire chère à Bachelard qui veut que l'obscurité et la clarté s'affirment l'une l'autre comme différentes au sein même de leur rencontre conflictuelle.

L'extériorité devient décisive pour la conscience parce qu'elle l'engage, par cette résistance de l'objet, dans un travail approfondi sur elle-même. La liberté se définit alors comme « intimité exprimée ».

Si Leibnitz insiste sur l'harmonie d'ensemble c'est que la tension entre les substances n'a rien de destructeur. Les contrastes sont du côté de la vie et non de la mort. Cette dernière s'oppose moins à l'existence qu'à l'énergie. Une âme seule est un fantôme. Un corps seul est un objet. L'union âme-corps rend au contraire compte des divers degrés d'être matériel. Les éléments peuvent figurer cet entre-deux où se situe la vie. Et le mouvement peut devenir dynamique.

1094 G. Deleuze, *Le Pli, Leibnitz et le Baroque*, op. cit., p.37

1095 R. Descartes, *Discours de métaphysique*, Paris, Vrin, 1990, 30

Jean-Jacques Rousseau est un des écrivains qui a exprimé concrètement ce conflit entre intérieur et extérieur. Il redécouvre l'intersubjectivité et la complexification des rapports qu'elle engendre entre la conscience et son monde. Jean Starobinski écrit que « le domaine propre de la vie intérieure ne se délimite (même) que par l'échec de toute relation satisfaisante avec la réalité externe »¹⁰⁹⁶. Dans son écriture, Rousseau ne découvre pas le conflit, il part du conflit.

L'illusion sentimentale coïncide à l'état d'enfance de l'homme. Elle correspond alors à une unité heureuse. La conscience apparaît ainsi à la fois comme une rupture et comme une blessure. La prise de conscience philosophique de la représentation s'accompagne du sentiment d'une perte d'innocence. Ainsi Rousseau travaille son œuvre philosophique tout autant que son œuvre littéraire. La représentation, comme distance à soi-même et aux autres, devient une clé dans l'analyse.

En ce sens l'état de Nature n'est pas posé comme un état d'origine par rapport à un point de vue anthropologique, mais il est posé comme un état d'enfance de l'humanité, état où règne l'unité sentimentale et où l'être correspond au paraître. Le « contrat social » correspond alors à une prise de conscience de la séparation de ces deux ordres.

Rousseau s'avance en nostalgique et, de ce fait, il va peu à peu modifier le concept de représentation comme rupture pour le tourner à son avantage comme re-présentation. Il va même chercher à réduire au maximum la distance découverte pour rejoindre une nouvelle présence à soi. Il dialectise ainsi la notion en lui faisant jouer un rôle d'abord négatif : elle s'oppose par le spectacle et ses débordements à une véritable présence à soi ; mais la représentation se révèle aussi positive en posant par exemple l'état hypothétique du bon sauvage. Ce ne sera pas l'état d'enfance premier à jamais perdu, ce sera un état d'enfance reconquis par une volonté d'approfondissement intime. A coups de ruptures dans l'ordre de la conscience, Rousseau pense retrouver la « souveraineté de l'immédiat »¹⁰⁹⁷. La représentation (distanciation) devient l'outil qui portera sa propre fin (présence retrouvée) en lui-même. A force de travailler les images qu'il a de lui-même, Rousseau pense pouvoir oublier les images que les autres ont de lui afin de restituer sa vérité. L'enjeu de son écriture est de savoir s'il est ainsi possible de travailler en miroir subjectivité et objectivité.

Le statut de la médiation apparaît d'abord de façon négative. La société renie l'opacité du monde grâce à l'hypocrisie (faire semblant de ne pas la voir) ou au mensonge (la réduire dans un mot). Cette réduction est la même qui s'est opérée par l'utilisation de l'outil. Cet objet technique est utile, il doit faciliter, simplifier le rapport à la Nature or, il le déforme. En cherchant à se rendre la Nature plus présente, l'homme l'utilise. Il se trompe. Au lieu d'accompagner la Nature dans son

1096 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op.cit., p.10

1097 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op.cit., p.35

mouvement, il introduit une rupture d'ordre artificiel qui change la Nature. La médiation n'est jamais neutre. Cette triangulation homme-outil-Nature aboutit à un accroissement de la distance entre l'homme et son monde et, plus profondément à une déformation de leur être. L'outil remplace la main, la jambe devient et n'est plus que la béquille. La médiation est donc ici une erreur. En amplifiant les désirs on ne fait qu'amplifier le sentiment d'insatisfaction. La notion aristotélicienne de catharsis est donc réfutable. Le théâtre n'apaise pas les passions mais, au contraire, en les valorisant, il les exacerbe. Rousseau lui oppose la fête comme présence solidaire du peuple entier. De même, la démocratie dès lors qu'elle est "représentative" implique une trahison.

Cependant la conscience est en marche, la médiation est vue comme une donnée de l'âme. Il n'est pas possible de réaliser concrètement un ordre du « bon sauvage » placé comme idéal immédiat. La seule possibilité pour l'homme c'est de réorienter ses vues médiates. Il va falloir substituer le regard à l'outil et la volonté au sentiment pour aplanir la triangulation et retrouver une horizontalité qui permette à l'homme de se contenter au sein de la Nature. Si la triangulation est apparue c'est que la médiation a pris trop de hauteur. L'homme, par orgueil, a assimilé l'outil à un absolu. Comment penser que l'instrument puisse nous donner la compréhension de la Nature? C'est une utopie. L'instrument n'est qu'un relais. De même, le sens de l'œuvre n'est pas dans le pinceau. Rousseau redonne sa valeur à la dimension horizontale en installant l'espace dans l'îlot¹⁰⁹⁸ ou le refuge et « la durée dans la ponctualité »¹⁰⁹⁹.

La création technique tout comme la création artistique semblent illimitées. On pourrait en dire tout autant de la matière considérée comme un processus qui se régénère pour se conserver. La densité spirituelle ressemble à la densité matérielle. Par contre, la matière déterminée de même qu'une conscience particulière, est fragilisable. Toutes deux sont faites de multiplicités et de formes mouvantes mais elles connaissent une histoire concrète. Cette « marche de la raison dans l'histoire (et) le tragique d'une recherche du salut individuel »¹¹⁰⁰ annonce à la fois Hegel et Kierkegaard. Elles font la modernité de Rousseau mais mettent aussi l'accent sur la rencontre de contradictions inévitables que Rousseau assume par ailleurs. Il existe en effet dans son œuvre un « écart perpétuellement renaissant entre sa vie et ses principes »¹¹⁰¹.

Il y a donc quelque chose d'illogique¹¹⁰² dans la tentative d'appliquer un savoir objectif à une expérience subjective, mais si Rousseau l'assume c'est parce qu'il croit en une « raison intuitive ». Il

1098 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p.79 : « de toutes les habitations où j'ai demeuré, aucune ne m'a rendu si véritablement heureux que (...) l'île de Saint-Pierre au milieu du lac de Bièvre »

1099 B.Gagnebin, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op.cit., préface

1100 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.51

1101 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.53

1102 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.25 : « Ces feuilles ne seront proprement qu'un informe journal »

garde de Descartes, la définition de la vérité comme « illumination immédiate ». Le moi peut avoir accès à l'universalité. Fort de ce parti-pris, Rousseau peut affirmer de façon radicale : « tout ce qui m'est extérieur m'est étranger »¹¹⁰³. La persécution est même une voie de salut puisqu'elle lui permet de ne converser qu'avec son âme. Pour autant le mouvement ne s'arrête pas car le moi change. Il s'agit même d'aller de l'avant plus vite parce que les ruptures entre l'homme et le monde introduites par des prises de conscience ponctuelles sont tout de même beaucoup moins fortes que celles introduites par les médiations artificielles. « Une conscience qui subit le changement sans lui résister reste en parfait accord avec soi-même »¹¹⁰⁴. La présence à soi porte donc en elle une expansion essentielle qui lui permet de se dédoubler sans perdre son identité. Rousseau découvre la re-présentation comme possibilité de dynamisation de l'intimité et de l'immanence.

Une telle dynamisation s'apparente à une régénération perpétuelle. Si l'extérieur reste étranger, la conquête du moi par lui-même permet cependant une dilatation du moi jusque dans la Nature ; simplement cette dilatation ne sera jamais altérité. Il est significatif de voir que Rousseau emploie indifféremment les expressions « délices internes » et « extase »¹¹⁰⁵. Cette analogie avec l'état divin ne résulte pas d'un contact avec Dieu, elle est en fait un état de suffisance à soi-même. On retrouve l'autonomie dans l'harmonie de la monade leibnizienne. Si le « contrat social » risque d'échouer du fait de la complexité à saisir un Bien général au travers des volontés individuelles, par contre, le « pacte avec soi-même » doit aboutir à l'apaisement de la conscience. Cet apaisement, Rousseau le place dans la résignation, dans ce moment où on ne pourra plus lui faire ni bien ni mal »¹¹⁰⁶. Moindre résistance entraîne moindre action. L'effort de sincérité avec soi-même sera guidé par ce point à l'horizon : la légèreté.

La légèreté est une conquête de la représentation. Au niveau collectif, on peut dire que le spectacle est lourd d'artifices. Il est une représentation trop fictive pour n'avoir pas trait à la facticité. Il est lié à l'utile (vertu cathartique d'une tragédie, distrayante d'une comédie), à l'argent (la représentation est payante) et à l'ordre du paraître. Il n'est donc qu'une altération de la représentation. Le sujet n'y est pas libre. Il s'oppose à la fête légère où « un peuple entier s'offre la représentation de son bonheur »¹¹⁰⁷. La fête est danse, égalité sociale et « ouverture des cœurs ». Elle va d'un mouvement unique se déployant par émulation et sincérité. Chacun y est à la fois acteur et spectateur. La représentation y est une expression de la liberté. C'est un moment d'une incroyable intensité mais forcément ponctuel dans l'ordre social qui implique une hiérarchie.

La légèreté c'est aussi, sur le plan individuel, une conquête du moi dans sa pureté. Non pas

1103 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.24

1104 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.72

1105 Voir notamment *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., deuxième promenade

1106 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.25

1107 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.119

retour à l'état d'enfance mais, calme retour à l'essentiel. Elle exige qu'on épouse sans heurt les mouvances du chemin et qu'on délaisse le poids des mots. La légèreté est la conquête aussi d'un nouveau style. C'est toute la différence entre *Les Confessions* et *Les Rêveries*. Dans son dernier ouvrage, Rousseau ne cherche plus à se disculper. Il est beaucoup moins obsédé par la question de la culpabilité parce qu'elle était un poids trop lourd à porter. Entre autres, « Le refus de la paternité, chez Rousseau, semble n'être que l'expression, en une circonstance particulière, de la crainte plus générale de vivre dans un monde où les actes ont des suites involontaires »¹¹⁰⁸. Cette analyse pourrait s'appliquer aussi au mensonge si bien que la légèreté serait un effort pour réduire la distance intérieure imposée par les cas de conscience. Il faut retirer le poids de l'action à toute réflexion dont on ne peut délimiter le sens.

Ainsi « il n'y a de repos que dans la résignation »¹¹⁰⁹. Cette représentation-là ne donne plus de marge au regret. Sans être tout à fait positive - elle n'est pas sans peser un peu - la légèreté de la rêverie ouvre sur « une suspension des peines de la vie »¹¹¹⁰. Ainsi Rousseau écrit : « m'abstenir est devenu mon unique devoir »¹¹¹¹. C'est la distance d'avec une émotion première qui apporte le calme. Ne plus vouloir, laisser être le flux d'énergie élémentaire sans chercher à s'imposer au monde charge la représentation d'une aura de sagesse. La méditation devient contemplation. « L'interprétation fait partie de la perception »¹¹¹². Nous avons affaire à une représentation en continu où les mouvances des états d'âme vont pouvoir se marier (et non pas se confondre) à celle des paysages naturels. Les rives du lac de Bièvre où Rousseau a trouvé son refuge privilégié sont dites « sauvages et romantiques »¹¹¹³. On connaît la référence du premier adjectif à l'état de nature idéal selon Rousseau, mais le second adjectif (qui est employé pour une des premières fois dans la langue française) fait référence à une émotion particulière dans laquelle l'homme et son monde se reflètent l'un l'autre. On sait la fécondité que prendra par la suite une telle analyse dans la littérature.

Le moi s'allège parce qu'il partage son existence avec la Nature extérieure. On retrouve ici une thématique bachelardienne. La rêverie est « conscience de rêve »¹¹¹⁴. Elle libère de toute contrainte réelle (obligation de rationalité pour la pensée ou d'engagement pour l'action) mais elle maintient dans le même temps le sujet en éveil. Bachelard cite Victor Hugo à ce sujet : « On sent en soi quelque chose qui s'endort et quelque chose qui s'éveille »¹¹¹⁵. La psychologie s'est simplifiée. Elle s'est resserrée sur l'instant présent et évasée dans les matières du paysage. Pour Rousseau c'est un

1108 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.275

1109 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit, *Cartes à jouer*, n°15

1110 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit, *Cartes à jouer*, n°17

1111 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.26

1112 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.194

1113 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.79

1114 G.Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p.11

1115 V. Hugo, *L'Homme qui rit*, Nelson, Edimbourg, p.148

intervalle, un moment léger où l'intériorité et l'extériorité s'effleurent en surface. L'attention est là mais sans qu'on en sente l'effort. « Il y a entre le continu et le discontinu une parfaite interdépendance »¹¹¹⁶. C'est un abandon à la fois des catégories spatio-temporelles dans ce qu'elles représentent de segmenté et à la fois des principes d'identité et de non-contradiction : « il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent je ne me souvenais de rien ; je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais ; je ne sentais ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartînt en aucune sorte »¹¹¹⁷.

Un tel état de retour à la matière primaire (sang) n'est pas une apogée ni l'atteinte d'une quelconque éternité. Voir couler son sang c'est bien accepter de mourir. Mais cette mort¹¹¹⁸ n'a rien de douloureux parce qu'elle ne correspond à aucun déchirement. Pour autant un tel état de confusion pourrait au moins troubler l'esprit, mais non : l'écrivain se distancie de l'angoisse. C'est que la confusion, toute éphémère et fugace qu'elle soit a été longuement et méthodiquement préparée. Rousseau a « soumis » son intérieur à un « examen sévère » qui doit le « régler pour le reste de (sa) vie tel qu'(il veut) le trouver à (sa) mort »¹¹¹⁹. On trouve tout un vocabulaire de la recherche laborieuse dans *Les rêveries* qui contraste avec les rares moments extatiques que nous avons déjà cités (fixer, effort, labyrinthe d'embarras, de difficultés, d'objections, de tortuosités, délibération, règle de la prudence, ballotter, ordre, épreuves, après des années d'agitation, étroite sphère de mes anciennes connaissances, nouvelles lumières...). Rousseau « s'épluche »¹¹²⁰. Le fruit est mûr. Il faut encore se défaire des obstacles (soucis, préjugés) comme d'une première peau. Pour goûter pleinement du fruit de son labeur, l'écrivain met à vif sa chair. La re-présentation apparaît comme cet effort (médiat) infini même s'il ne vaut que par sa manifestation (immédiate) en tant que présence à soi. On pressent Kant selon qui l'art achevé devient à nouveau nature. La médiation s'accomplit en s'effaçant. On ne sent plus l'effort dans l'œuvre achevée.

Rousseau écrit : « mes idées ne sont presque plus que des sensations »¹¹²¹. Tout est dans le « presque ». Il faut réduire cette distance à soi qui est et doit rester intrinsèquement irréductible. La figure des éléments apparaît de la même façon dans le texte des *Rêveries* comme une liaison idée-

1116 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit., p.231

1117 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.33

1118 Pour le rapport entre légèreté, simplicité et mort, on peut se référer à Jankélévitch : *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p.22 Selon lui, La Rochefoucault, Fénelon et Kant ont cherché à arracher les arrière-intentions suspectes, en un mot l'épaisseur du vécu pour retrouver une exigence morale qu'il définit comme « impalpable ».

1119 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.48

1120 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.59

1121 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.113

sensation qui respecte leurs séparations. L'eau, très présente, illustre d'abord le flux continu : « Tout change autour de nous, nous changeons nous-mêmes »¹¹²². C'est la rêverie au bord du ruisseau qui illustre la nécessaire présence des discontinuités (vagues) dans la continuité. On trouve aussi le complexe île-eau avec l'image du lac et de ses cercles concentriques. L'eau devient l'outil de figuration de cette réduction protectrice opérée par le moi.

Le feu bien moins présent n'est convoqué que par le verbe « s'enflammer »¹¹²³. Il illustre le mouvement particulier d'une « agitation sans emportement, sans colère ». L'atteinte matérielle ne monte pas jusqu'au cœur. La matière ne fait que révéler les possibilités de résistance intérieure. C'est en filigrane le thème de la légèreté qui apparaît aussi.

L'élément terre apporte des valeurs plus ambiguës. Rousseau ouvre son ouvrage sur cette phrase : « Me voici donc seul sur la terre ». Ici c'est moins la matière qui compte que la position de l'homme. Il arrive à la fin de sa vie. On comprend que ce début, cette naissance annoncée est aussi une mort (« donc » indique la conclusion). Toute sa vie se condense dans cette ligne. Il se présente logiquement (« donc » indique la conséquence) et volontairement. « Me voici » suggère l'ici et maintenant, une certaine urgence à se livrer tandis que « seul sur terre » suggère l'image du désert, une étendue infinie pour une durée indéterminée. Rousseau se place ainsi en état d'ouverture, de réceptivité. Cette phrase signifie que l'ouvrage sera le condensé représentatif de toute une vie, non pas dans ses actes ou même ses pensées, mais plutôt dans la mise au monde d'un moi sauvage et voulu tel par l'auteur.

La terre, tantôt refuge (« anfractuosités de la montagne », « réduit », « île ») tantôt prison (puisque ceux qui la peuplent « fixent » le moi de façon erronée) est aussi la matière des sentiers que Rousseau « s'amuse à parcourir ». Ce parcours vers soi laisse aussi sa place au hasard du sillon qui fait de la représentation un libre jeu et des éléments un lieu de projections sensuelles.

On pense au statut privilégié de la liberté de jugement kantienne qui fait de l'homme un être engagé. L'expérience du sublime témoigne d'une aspiration humaine à l'infini et, en même temps, le jugement de goût est absolument singulier. Il s'éprouve. Que devient le statut d'une vérité contenue dans les apparences ?

5) Les contextes de représentation

L'acte de représentation correspond d'abord à une schématisation pertinente du réel. La représentation est une traduction première qui relie une perception à une image mentale. C'est Kant qui l'a ainsi mise en valeur en la posant comme réponse au problème de la liaison entre l'étant et la

1122 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.138

1123 J.J.Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, op. cit., p.130

raison. Il résout la question cosmogonique en la renvoyant au transcendantal et se concentre sur le monde comme Nature plutôt que comme Création. On retrouve le fond d'analyse aristotélicienne d'une articulation entre rationalité et causalité.

Puisque la logique et les mathématiques sont fondées a priori, il s'agit de savoir comment le réel peut se conformer à leurs concepts. Les phénomènes se règlent sur nos modes de représentation. La perspective est résolument anthropocentrique et la culture devient référente.

Les catégories de « l'inconditionné » sont trop équivoques et il faut se contenter de creuser notre rapport subjectif au monde afin qu'y soit maintenue la notion de liberté pratique propre à l'homme. « Le déficit en objectivité du monde tient au mode temporel de donation du phénomène »¹¹²⁴ écrit Michel Foessel. C'est dire que le monde n'est donné que dans une synthèse de son appréhension. C'est déjà l'idée qu'il n'y aurait pas de « monde » en tant que tel mais seulement par concept pratique. Il y a une irréductibilité du vivant à la matière mais aussi un ajustage de l'homme moral à la constitution empirique de son monde. Le propre de l'homme est donc la liberté avec un horizon moral.

De Hume, Kant a repris le fait que les représentations disent quelque chose de nous mais pas des choses elles-mêmes. La raison progresse par associations d'idées qui se font de façon inconsciente. Ainsi la causalité ne correspond-elle qu'à une expérience de la répétition ou de l'habitude. A terme, la raison logique ne peut fonder nos certitudes morales. Le criticisme est la base de la pensée moderne en ce qu'il rend caduque la prétention de la métaphysique à s'ériger en savoir absolu. Pour autant, la raison reste "architectonique", c'est-à-dire qu'une union des connaissances doit être rendue possible au détriment de toute spécialisation sclérosante. L'homme reste au centre du système.

Le sujet ne se perçoit qu'à travers le divers de l'expérience temporelle à l'image d'une mouvance caractéristique des éléments. Il prend alors la mesure de son destin dans une épreuve sensible de la finitude ouverte portant sur la perspective d'un « changement continu et imprévisible »¹¹²⁵. Ici apparaît la valence de l'Esthétique transcendantale. Elle rabaisse la théologie à la culture et le rapport de l'homme au réel s'en trouve renversé. C'est à travers son jugement réfléchissant, un sens commun universel, que l'homme peut donner une forme objective à ses actes. Il vit alors par devoir.

Il y a donc deux étapes clés de la représentation. La première est sensible et réceptive. Elle met en jeu les conditions *a priori* de l'espace et du temps. Ce dernier est semblable à une ligne qu'on tire et suppose donc que toute représentation ait un caractère visible, ce qui engage dans un second

1124 M. Foessel, *Kant et l'équivoque du monde*, Paris, CNRS Editions, 2008, p.114

1125 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.34

temps une construction de l'entendement. Il faut recourir à l'imagination pour comprendre comment naît une représentation. L'imagination produit un schème qui n'est ni une image sensible ni une idée. Le schème est un intermédiaire qui fournit une détermination particulière de l'espace et du temps. Il peut en effet, à partir d'une mémoire confuse réorganiser les parties de l'espace pour leur donner une forme et un nom ; ou bien, figurer de multiples façons cette forme à peine nommée. L'esprit modifie donc le donné en y greffant son interprétation.

Pour Kant, l'esprit s'approprie le monde, il est maître et souverain face à un objet soumis. Nous avons vu avec les philosophes du soupçon Freud, Nietzsche et Marx à quel point notre représentation du monde s'enracine en fait dans une culture particulière. Les schèmes intermédiaires entre images et idées sont acquis par une longue pratique scientifique qui véhicule des préjugés et des coupures artificielles du réel. Pour autant, aucune connaissance n'est possible sans la représentation. Il s'agit donc de prendre acte des énergies matérielles qui créent en intensifiant les élans vitaux ou qui se contentent de répéter en conservant des équilibres. La représentation met l'objet à distance pour l'examiner à loisir, elle ne le modifie pas pour autant.

L'expérience esthétique est déjà une représentation à part et singulière en ce qu'elle est désintéressée. En cela, elle n'est plus seulement médiatrice entre raison et sensibilité mais véritable possibilité d'union. Elle permet de s'affranchir des contraintes de la Nature et de l'entendement. L'art est un jeu purement subjectif et n'apporte donc aucune connaissance ni aucune valeur morale. Il est en cela symbolique de l'édification de la raison pratique à partir de la notion de liberté.

Le beau permet d'accéder à une représentation universellement communicable sans concept. C'est ce qui permet au sentiment esthétique de correspondre à un jugement de goût. La faculté de juger du beau est intermédiaire entre la raison et la sensibilité. Ce jugement réconcilie la nature et la liberté. Il a donc un fondement suprasensible. L'art apprend à l'homme à purifier ses sens, à se donner à lui-même ses propres lois. Jeu qui va à la rencontre des images élémentaires en s'en emparant symboliquement.

Selon Kant l'expérience du sublime reste peut-être la seule à provoquer l'imagination dans sa possibilité d'une rencontre avec l'informe. Cette expérience serait ainsi un affranchissement possible par rapport à l'objet mais elle en resterait au constat d'une inadéquation fondamentale entre la démesure de l'infini et l'impuissance des catégories représentatives. Dès lors, il la renvoie à cette « illusion qui consiste à vouloir voir quelque chose au-delà de toutes les limites de la sensibilité »¹¹²⁶. Le sublime pousse l'imagination à l'extrême et entraîne un sentiment à la fois de domination et d'impuissance. Il correspond à un acte du sujet et non à la qualité d'un objet. Plus le sublime est intense, plus le sujet éprouve son autonomie dans la forme d'une idéalité

1126 E. Kant, *Critique de la faculté de juger, Analytique du sublime*, V, 275, 220

inconditionnelle. Il diffère en cela de l'épanouissement naïf de l'esthète. Il correspond à une extase sans limite, une « finalité infinie »¹¹²⁷. Il repose donc sur la faculté humaine de se représenter ce qui dépasserait toute représentation. D'où le sentiment d'abîme intérieur qui correspond à un moment de transcendance, à une surévaluation esthétique des phénomènes. Restent alors « deux gouffres : un univers phénoménal effrayant par l'uniforme contingence de sa mécanique et une pensée qui procède d'une instance inconcevable »¹¹²⁸.

Cette angoisse primitive réunirait les hommes entre eux en ce qu'elle est structurellement liée à la subjectivité. Elle n'est pas de l'ordre de la superstition qui se rapporte à un objet. Ce serait à partir d'elle que s'érigerait la faculté de sublimation comme forme de résistance à la peur. Ainsi pour Kant le sublime a-t-il un destin moral qui s'accomplit dans la culture. Celle-ci correspondrait en effet à « une synthèse entre un plaisir objectif et une peine sublime, entre une forme esthétique et une idée violente, entre une sensation de liberté et un sentiment de devoir »¹¹²⁹. C'est pourquoi la notion de Beau reste liée à celle de Bien. L'homme libre réprime le plaisir parce qu'il lui préfère un sentiment plus profond et plus essentiel. Ce qui revient à relier la pensée à la vie en l'homme. Aussi la valeur d'une œuvre d'art se mesurera à l'autonomie de l'artiste et non à la reconnaissance dont ses travaux bénéficieront. Le jugement de goût est celui qui affirme qu'un sentiment subjectif singulier porte pourtant un universel.

Le projet esthétique transgresse donc toujours l'objectivité. Il se rapporte à la notion de finalité inconditionnée et se rapproche par là de la métaphysique. L'artiste travaille comme si son travail semblait naturel. Accomplir un tel artifice est pour Kant le propre du génie. Il s'agit d'assumer l'ambiguïté irréductible selon laquelle l'homme, immergé dans son corps et son monde, le transcende pourtant. L'œuvre d'Art correspond à un plaisir en tant que nécessaire. Elle ne donne pas à connaître mais à penser et elle déborde l'entendement parce que l'Idée, l'intention qui y règne sont d'ordre suggestif. Elle tend à dépasser les limites de l'expérience pour présenter un ordre symbolique neuf et qui donne « l'apparence d'une réalité objective »¹¹³⁰.

L'artiste de génie représente l'imagination dans sa liberté par rapport à toute tutelle des règles »¹¹³¹. Il correspond à une expression singulière qui ne s'apprend pas et ne s'imité pas. Il n'y a plus de conventions mais la pureté d'un mouvement de l'âme qui s'appuierait sur « le concept d'un substrat suprasensible des phénomènes »¹¹³². Kant en vient à formuler la définition de l'Idée

1127 B. Dejardin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.134

1128 B. Dejardin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.153

1129 B. Dejardin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.166

1130 E.Kant, *Critique de la faculté de juger, op.cit.*, p.273

1131 E.Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, p.274

1132 E.Kant, *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, p.301

esthétique comme « représentation inexonible de l'imagination »¹¹³³. Elle est loin de la sensation individuelle et instantanée et se rapporte au sentiment respectueux de soi. D'où sa logique dialectique qui s'élève du plaisir universel à la notion de finalité sans fin. L'art, parce que voué à l'indétermination, garantit la transcendance du sujet.

L'authentique se sépare du réel. C'est le jugement qui décrète la beauté et élève le sujet dans ses capacités à entretenir le mystère et le questionnement symbolique. A partir de l'objet, l'artiste creuse les allusions, entraîné lui-même par ses propres suggestions. Il affine de plus en plus sa technique originale pour exprimer intuitivement un plaisir transcendant auquel le moraliste n'avait pas accès. Les deux figures ne se rejoignent que sur le respect de l'humanité, le primat de la culture et de l'estime de soi.

La représentation correspondait au schème au niveau de l'entendement, ici elle réside dans le symbole qui manifeste sa base occulte et sa « disponibilité pour l'idéal »¹¹³⁴. D'où pour Kant la liaison logique entre le Beau et le Bien moral. La manifestation artistique serait celle d'un surmoi culturel. Les symboles s'élèveraient des idées empiriques aux analogies rendant « possible le passage du charme sensible à l'intérêt moral habituel, sans un saut trop violent, en représentant l'imagination dans sa liberté comme déterminable de façon finale pour l'entendement, et enseigne à trouver une libre satisfaction, même dans les objets des sens sans charme sensible »¹¹³⁵.

L'autonomie et transcendance du jugement esthétique reconnue est ce qui fait la modernité de Kant, pour autant le philosophe soumet encore cette liberté neuve à un déterminisme culturel. Il ne pense pas que l'art puisse être une réaction existentielle contre l'oppression des dogmes que véhiculent toute forme de culture. Il ne reconnaît pas non plus de statut à l'éphémère en tant que tel ou aux errances de la rêverie. Pour autant, le sublime est une expérience devant les forces de la Nature d'un dépassement de nos facultés de connaissance. Il entraîne un vertige qui nous exalte. Et le génie artistique utilisant la faculté de son âme à communiquer un universel ne soumet pas sa création à une quelconque prescription. C'est comme s'il donnait à la culture la possibilité de manifester « une nature libre ressentant sa propre valeur »¹¹³⁶.

Schelling essaiera de dépasser la philosophie transcendantale en refusant l'opposition Nature-Esprit. D'après lui, le monde tel qu'il est n'était pas inévitable et il n'y avait pas de plan préconçu au processus de création pourtant, sa vérité est incontournable. D'où la nécessité de concevoir la Nature comme une « belle erreur » et de se pencher sur son observation de façon dynamique. La Nature se présente comme une résistance qui provoque la pensée. Ici le sujet égale l'objet. « Le

1133 E.Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p.303

1134 B. De Jardin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant*, op. cit., p.244

1135 E.Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p.317

1136 E.Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p.319

subjectif (le représentant, le conscient) présuppose la Nature, mais celle-ci (l'objectif, le représenté, l'inconscient) est autoposition¹¹³⁷.

Philosopher sur la nature, ce sera créer, rendre son esprit visible. Les valeurs mises en avant sont celles du Poème du monde et d'une liberté à éprouver entre le désir et le sens. Schelling réoriente les philosophies de Spinoza dans laquelle la Nature engloutissait le moi et de Fichte où ce dernier ne passait alliance qu'avec lui-même. On comprend alors comment va pouvoir se développer parallèlement à l'évolution de la Biologie une conception du monde comme ouvert, partiellement indéterminé et où chaque possible participe d'un jeu combinatoire permanent.

Nous avons vu que la théorie des Elements et ses extensions quant à une médiation nécessaire entre le sujet et l'objet permettait d'envisager et même de conceptualiser les relations entre le psychisme et la matière sous les modes variables du sensible et de l'intelligible. Les Éléments, dans leur mode d'être et sans les différencier quant à leurs réalités phénoménale ou symbolique, se présentent comme des interfaces (c'est-à-dire des lieux de jonction sans mélanges) entre le psychisme et la matière. Une telle position de passage, d'entre-deux voire, de « chiasme » pour emprunter un concept de Merleau-Ponty implique de concevoir la perception en terme de représentation. Seule cette notion allie effectivement le concret à la pensée. Elle est ce qui fait voir le contenu concret d'un acte de pensée. Ici s'organise le jeu qui place l'homme en position d'expérimentateur.

Deux conséquences sont sous-entendues. D'abord le sujet est acteur de sa perception. Représenter c'est faire voir, tester. Il y a la notion d'effort, de tension vers et de regard vers. La représentation implique un retour au présent qui n'est pas un présent pur mais un présent d'engagement du sujet. Seront sollicités dès lors, la mémoire et l'Autre (dans son statut d'acteur et spectateur en miroir au moi). C'est une marche, une recherche vers et en fonction de... La connaissance apportée sera donc incomplète par essence. Elle se fonde sur une hypothèse. Le philosophe Arthur Schopenhauer a en ce sens limité la Perception du monde à la notion de Représentation. C'est dire qu'il n'y a pas de sujet sans objet ni d'objet sans sujet. *Le Monde comme volonté et comme représentation* s'ouvre sur cette phrase : « Le monde est ma représentation. Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant bien que, chez l'homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie.

Schopenhauer commence par rendre hommage à Descartes et Berkeley pour avoir formulé ce principe. Paradoxalement, il ne se réclame pas de leur pensée mais uniquement de celle de Kant à

1137 P.David, *Schelling, la Philosophie de la Nature, in La Nature*, ouvrage collectif dirigé par R.Quilliot, Ellipses, 2000

qui il reprochera justement d'avoir méconnu la représentation comme principe. Pourtant, Kant a su séparer les phénomènes (connaissables par les conditions a priori de la raison et l'entendement) des noumènes; Or c'est bien cette différence d'ordre ontologique que Schopenhauer cherche à saisir en employant la notion de représentation. Il rattache cette dernière à la Causalité qui est « la forme du principe de raison dans la matière »¹¹³⁸, de même que la Succession sera la forme de ce même principe dans le temps tandis que la Situation le sera dans l'espace.

C'est bien l'entendement qui saisit « les rapports de causalité entre les objets »¹¹³⁹ et cette forme de connaissance s'applique à la fois dans les sciences expérimentales (Physique, Biologie mais également Psychologie d'après Schopenhauer) et à la fois dans la vie pratique sous forme de prudence. Ce que nous avons appelé nous-mêmes, une recherche de l'acte adapté dans les pratiques environnementales telle que la conçoit l'Écologie.

La raison, quant à elle, « n'a qu'une fonction essentielle : la formation des concepts »¹¹⁴⁰ qui deviennent des « représentations de représentations ». Nous passons ici au degré de l'abstraction et, comme nous l'avons souligné plus haut, une telle connaissance fondée en raison est donc incomplètement déterminée. Elle possède « une extension ou sphère d'application »¹¹⁴¹. La représentation est au sens fort une médiation, le sens reste ouvert et la raison tient dans cette possibilité de « surdétermination ». Si pour Kant, la représentation était une synthétisation du réel, pour Schopenhauer, elle en est une modification.

Toute intuition est intellectuelle car chez l'homme penser et parler relève du même acte. Si sujet et objet sont interdépendants c'est que le cerveau est dans l'espace mais l'espace, paradoxalement, dans le cerveau. Toute action est donc un engagement. Cela est significatif dans le fait que Schopenhauer privilégie le terme « terre » au terme « nature ». La représentation engage donc plus que nos concepts, elle renvoie à cette intuition d'une intimité particulière avec le monde.

Par le biais de cette nouvelle définition de la représentation, la notion de corps prend un autre statut. Le corps se rattache à la Volonté (l'autre versant, le noumène) mais à « une volonté devenue concrète ». Ici vont s'articuler matière et sujet par la notion d'excitation qui n'est ni instinct ni conscience ; Schopenhauer écrit : « L'excitation tient le milieu , sert de passage entre le motif, qui est causalité devenue conscience et la cause à proprement parler »¹¹⁴². On retrouve ici la statut que nous avons accordé aux Éléments du point de vue de la Nature. La volonté contient des forces antagonistes toujours actives qui fondent une temporalité tragique. Ce stade de la douleur où le temps est suspendu entre mort répétée de notre vie et attente de notre vraie mort, pose l'homme

1138 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.31 et 71

1139 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.47

1140 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.68

1141 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.73

1142 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.158

comme esclave du Désir. Continuer à vouloir, c'est donc se faire souffrir. Mais à force d'être exposé au cogito « je souffre donc je suis » l'homme peut accéder au stade du renoncement. Ce n'est pas le suicide qui est proposé comme issue mais l'acte de non-volonté.

Les relations entre Représentation et Volonté exaltent cette lutte possible contre la mélancolie qui correspond à une perte de soi dans l'objet pour Schopenhauer. Plus encore que la notion de corps, les notions de « visibilité » ou d' « objectité » force le moi à se dépasser dans la conscience. Cette dernière serait donc une Représentation à un stade second, une Représentation qui, étant parvenue à traverser l'angoisse, préfère ne pas se rendre maîtresse de la nature. La définition du bonheur n'est donc que négative. Il est une simple suspension de la souffrance. Cet esprit de résignation ou d'amor fati utilise les éléments comme images d'un monde qui ne devrait pas être. Tout pourrait s'écouler vers le néant si le moi se laisse aller à lui-même, mais le regard est retenu si nous prenons conscience d'appartenir à un monde cyclique.

Schopenhauer écrit : « L'eau reste l'eau avec les propriétés qui lui sont inhérentes ; mais lorsque, mer paisible, elle réfléchit ses bords, lorsqu'elle s'élançe écumante sur les rochers, lorsqu'elle jaillit artificiellement dans les airs comme un rayon délié, elle est soumise à des causes extérieures ; un état lui est aussi naturel que l'autre ; mais, suivant les circonstances, elle est ceci ou cela, également prête à toutes les métamorphoses et pourtant, dans tous les cas, fidèle à son caractère et ne manifestant que lui. De même, tout caractère humain se manifeste suivant les circonstances ; mais les manifestations qui en résultent seront ce que les circonstances les auront faites »¹¹⁴³.

L'eau, en tant que telle, est inductrice de poésie. Ensuite, l'eau est un symbole clé des métamorphoses et plus généralement, du devenir des choses. Elle déploie donc le sens profond de toute représentation du réel. Une réalité en révèle toujours une autre. Enfin, l'eau se prête merveilleusement bien à la comparaison (voire, l'analogie¹¹⁴⁴ - et c'est un clin d'œil à la problématique microcosme-macrocosme -) avec le caractère humain. On sait que, pour Schopenhauer, « le caractère est une des objectivations du vouloir-vivre éternel »¹¹⁴⁵. Ainsi, l'eau est parfaitement médiante entre Représentation et Volonté, elle induit le passage de l'un à l'autre de façon sensible et intelligible.

Il y a donc un lieu de passage et de rencontre entre les deux instances, une « lutte » (au sens d'Empédocle) entre les formes et la matière tout comme un « désir » au sens de Boehme qui ne concerne ni la Représentation directement ni la Volonté même, « mais plutôt la manière dont celle-

1143 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.184

1144 Schopenhauer se réfère directement à cette théorie p.191 en citant les Pythagoriciens, le Yi-king, la Cabale, Boehme et Schelling et p.213

1145 C.Rosset, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, préface

ci s'objective »¹¹⁴⁶. On renoue par ce biais avec l'expérience extatique. Et on voit par contrecoup comment l'histoire ne peut en aucun cas épuiser le sens. Ici, Schopenhauer se sépare de Hegel. L'oubli ou le choix spirituel confère une forme de contingence à l'histoire qui ne peut dès lors s'intégrer dans un progrès idéologique.

Chez Schopenhauer, il y a un principe inconscient intuitif reconnu en l'homme. A l'opposition traditionnelle de l'âme et du corps, il substitue celle de l'Intellect et de la Volonté. En ce sens il propose un renouveau de l'anthropologie qui inspirera Freud (Désir comme manque et souffrance, refoulement, sexualité, mort du moi individuel au profit de l'espèce...). De plus, l'homme reste un corps-animal au sens d'Aristote (« animal doué de raison »). On pense également à l'arbre de Porphyre et à la référence plus récente de René Girard qui met la question de la violence au cœur du rapport Nature-Culture.

Le problème entre les relations signifiant-signifié s'est ainsi considérablement élargi, il place à l'horizon l'ordre de la Grâce comme un troisième terme de référence possible. On aurait alors la Culture prise entre la Nature et la Grâce. L'humanité correspond-elle à une subversion de l'instinct, à une faille radicale ou reste-t-elle redevable à une logique de développement de la Vie qui correspondrait à ce que Schopenhauer a appelé la Volonté ?

Avec Schopenhauer, la Représentation n'est plus une apparence, elle est le cadre même de la réalité. Pour autant, le philosophe n'est pas matérialiste puisqu'il suppose une face interne de la représentation à partir de la notion de Volonté. Chaque chose en ce monde est en fait une expression de la volonté de vivre du sujet. Cette volonté est une, immuable, hors du principe de causalité et donc de l'espace-temps. Elle est une force naturelle qui se manifeste simplement. On pourrait se demander alors si Schopenhauer n'opère pas un basculement dans le solipsisme puisque le principe de raison, lui, est redevable au seul sujet, et pourtant, il n'a cessé de se démarquer de Fichte quant à ce point de vue. Ce dernier a poussé en effet Kant et sa raison pure (a priori) jusqu'à former un véritable système de l'esprit. Le moi a une spontanéité infinie. La sensation a beau être une activité du moi contrariée, une sorte de choc imposé par les substances, celles-ci ne seraient pas ce qu'elles sont sans une unité primitive. L'objet est mais l'homme le conçoit. Ce moment fondateur, on peut l'appréhender par la philosophie qui se donne comme prise de conscience et peut aider l'homme à se libérer du vouloir-vivre pulsionnel ; on peut aussi le ressentir par la médiation des éléments qui offre une base contemplative au regard, un retrait vis-à-vis de l'effort et de la souffrance de l'ego. De même, « l'œil qui voit tout est incapable de se voir lui-même »¹¹⁴⁷.

Une telle prise de conscience ne doit pas pousser l'homme à se chercher une quelconque

1146 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.202

1147 A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p.1237

valeur dans l'opinion d'autrui mais bien plutôt à relativiser sa place au sein d'un monde auquel il appartient mais qu'il ne domine pas. S'élever à un ordre de la représentation, c'est comprendre que le devenir est une apparence. L'homme est confronté aux mêmes phénomènes, seule changerait la manière dont ceux-ci lui apparaissent. Ici ne peuvent se développer qu'une ascèse d'ordre moral (conscience d'une identité essentielle des êtres) ou artistique (la musique donne accès à l'essence intime du monde, elle libère des mots) afin de progresser vers une connaissance sans représentation qu'on pourrait qualifier d'idéal.

Les théories de l'analogie ont aidé à penser une Nature en développement, mais « une correspondance de rapports ne fait pas un devenir »¹¹⁴⁸. Kant en permettant le déploiement du sujet transcendantal affirmait que la dignité de l'homme était une valeur inaliénable. Or, la représentation restait alors liée à un travail de la connaissance comme une conquête qui dépend de notre faculté de juger. Schopenhauer met au contraire en avant l'absurdité de l'existence humaine entre un bonheur inconscient dont on ne se rend compte qu'après l'avoir perdu et un malheur qui oppresse toujours. Ici la représentation première n'est plus qu'une illusion au service de la perpétuation de l'espèce. La Nature est première. Le besoin de se réchauffer rapproche les hommes jusqu'à ce que leurs défauts les éloignent les uns des autres. Les éléments se côtoient mais ne se fondent jamais les uns dans les autres. Ils se repoussent bien davantage pour maintenir intact leur nature propre dans une distance moyenne les uns à l'égard des autres. De façon plus emblématique encore, la sexualité apparaît comme cette force oscillant entre ce qu'on pourrait appeler par anticipation « refoulement » et « sublimation ». Le monde n'est plus un cosmos en progrès mais le lieu d'un éternel retour dans lequel l'homme ne ferait que s'inventer une éternité pour supporter la répétition.

La représentation du monde sert alors d'enveloppe superficielle et multiforme à une réalité irrationnelle, celle de la volonté. La représentation n'est qu'une condition parmi d'autres pour développer un enchaînement de type causal. Le moi peut donc être tantôt pris dans son élan vital et participer au flux de désirs qui traverse la dynamique naturelle tantôt arrêté par un acte conscient qui appréhende avec recul la succession des tensions et détentes qui le relie au monde. Au niveau perceptif, les commandes de la représentation auraient tendance à rejeter l'intérieur au profit de l'extérieur. Mais elles sont aussi confrontées aux regards de l'autre qui soulèvent une force de compassion et réintègrent le lien d'alter ego entre les autres et moi, entre dehors et dedans.

Schopenhauer combat l'idéalisme de Berkeley selon lequel il n'y aurait pas de réalité hors du sujet. La représentation fonde donc l'individualisation de chaque être et offre une lecture logique de la réalité en traduisant le réel par les lois d'identité et de causalité propres à la chimie du cerveau. La représentation pose des espaces et des temps relatifs les uns aux autres et superposables mais la

1148 G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, op. cit., p.172

réalité ultime des choses reste inaccessible. Il a fallu mélancoliser la conscience pour déplacer la hiérarchie entre sujet et objet et accepter que, si tout se passe dans l'esprit, néanmoins l'histoire n'est pas continue ni le sujet fondateur.

La volonté humaine devient l'occasion de prises de conscience qu'on pourrait appréhender comme autant de crises, moments de rupture sensibles ou de désorganisations qui montrent à quel point la vie se fonde sur la répétition. La métaphysique de l'amour, sans contester l'altruisme ou la tendresse, révèle pourtant la ruse de l'espèce et humilie toute idée de nécessité. La palingénésie renvoie chez Schopenhauer à une imperfection fondamentale qui fonde la vie et la mort sur des illusions si bien que la Volonté est bien absurde en son principe.

Dans la vie humaine les forces de refoulement sont sans cesse à l'œuvre. Les seules libérations accessibles passeraient par le regard esthétique comme distance par rapport au donné, par la pitié qui agirait comme une reconnaissance d'identité entre toutes les volontés phénoménales et par l'engagement dans une négation radicale que Schopenhauer nomme nirvâna en renvoyant au mysticisme hindouïste. On retrouve les mythes de la roue d'Ixion, du rocher de Sisyphe ; la thématique pessimiste de l'Ecclésiaste ou les doutes de Macbeth qui signent que l'essentiel de l'action humaine consiste à faire baisser la souffrance. On voit aussi comment Freud, Proust ou Beckett ont pu tirer parti de cette déliaison entre une matière de conditionnements et la naissance d'un plaisir transfigurant qui consiste à ne plus se sentir affecté par ses propres affects.

Le mérite de Schopenhauer est d'avoir donné un statut épistémologique à la notion de représentation. En la définissant d'abord comme opposée à la volonté, il la cantonne dans une relation d'objet à sujet conçue comme close sur elle-même. Elle devient utilitaire. En l'élevant ensuite à la conscience du désir d'être, il lui accorde la possibilité de surmonter le pessimisme en se posant dans une certaine distance au monde. Clément Rosset décrit en ce sens la conception paradoxale du tragique chez Schopenhauer. La vie n'est qu'une aptitude de la volonté à la répétition mécanique¹¹⁴⁹. Si on pousse le raisonnement jusqu'au bout, la mort n'est que l'état naturel des choses. Ce qui revient à anticiper sur la pensée psychanalytique selon laquelle le plus familier se dérobe à toute reconnaissance. Schopenhauer occulte peut-être le statut positif d'une relation sujet-objet qui conférerait au voile posé sur le réel, non pas un statut de relativité absolue, mais la possibilité de transcrire de façon indirecte et détournée une dynamique vivante. Nietzsche creusera le travail du négatif pour mettre à jour les mécanismes idéologiques en montrant comment l'affectif se cache sous l'intellection.

Ici on pourrait aussi évoquer la notion d'ambiguïté comme possibilité d'explorer la plasticité du langage. La notion de représentation, loin de s'opposer à celle de présence, pourrait l'englober

1149 C. Rosset, *Logique du pire*, Paris, PUF, 2008, p.102

comme un noyau autour duquel graviterait les relations entre termes premiers comme autant de possibilités de développer des phrases différentes ou d'actualiser des points de vue différents sur le monde. C'est ce jeu qui est convoqué dans les approches de communication systémiques inaugurées par Bateson. Il s'agit de creuser dans l'allusif afin d'amener le sujet à renoncer à des tentatives de solutions infructueuses même si elles se sont révélées efficaces par le passé. Ici on prend conscience de la dimension construite du vécu en mettant en évidence les changements possibles de comportement. La représentation du monde d'un sujet nous apprend que le souvenir n'est qu'une occasion pour construire une action.

Personne ne peut donc revendiquer une meilleure vision de la réalité qu'un autre au nom de quelque critère objectif que ce soit. Ce fait réduit toute valence à l'idéologie mais il ne coupe en rien la communication entre l'homme et son environnement. Ici le modèle énergétique de Freud qui puisera beaucoup chez Schopenhauer est remplacé par le modèle cybernétique qui met en avant la communication et la structuration de l'information.

La sensibilité qui déborde la sensation se trouve pourtant en-deça de la représentation. De Hume on retient cette connivence première avec les choses qui fait agir le concept de fusion et place la sensorialité dans le domaine de la connaissance, pourtant vivre c'est abstraire, distinguer et ordonner. L'accordage affectif se règle sur les sensations et indique la capacité de communiquer par le partage d'états internes mais il se double très vite d'une autre capacité : celle de pouvoir rester seul et d'entrer en relation par le décryptage des émotions de l'autre. Ici s'engage la représentation en tant que prise en compte de toutes les distances possibles par rapport à l'altérité.

La théorie de l'esprit qui désigne la capacité à comprendre les intentions d'autrui a fait l'objet de nombreuses études. En 2005, Kristine H.Gnisski et Renée Baillargeon ont publié les résultats d'une expérience montrant que cette théorie apparaîtrait dès 15 mois chez l'enfant, donc avant ou pendant l'apparition du langage. Ce qui tendrait à montrer que la sensibilité aux relations humaines s'organise aussi dans la distance et dans la capacité à lire sur le visage d'autrui. Le voir et le dire se développeraient en parallèle pour tisser une sensibilité accentuant le recours à la médiation pour se constituer.

L'emploi métaphorique des éléments définirait ce lien plus global entre l'individu et son environnement spatio-temporel. La dualité établit par Kant entre l'immanence affective et l'extase de la représentation serait assouplie. L'eau, milieu amniotique originaire, renvoie à la dialectique de la pureté et du reflet. En elle, nous sommes bercés, transportés, reçus. Face à elle, nous nous contemplons ; apparaît une première doublure du réel. Le feu, milieu de conquête, valorise à la fois le foyer, la chaleur profonde et une énergie dynamique ; il engage alors la dialectique actif-passif, brûlé-brûlant. La terre, sein maternel règle ainsi les distances : elle fournit un giron-refuge et les

possibilités d'avalement ou de frustration qui vont avec. Elle est racine mais mort aussi, force d'appui ou arrêt. Enfin l'air est soufflé, alternance par excellence d'une inspiration intime et d'une expiration qui rend. La passivité s'y exprime en attention au monde tandis que l'activité y correspond à une sublimation consciente (le mouvement se décline en chute et ascension, profondeur et libération).

Nous construisons donc notre réalité mais il s'agit de se demander de quelle manière la représentation implique une pensée de l'altérité (traduction sensible) conjointe au sentiment d'appartenance à un monde (correspondances). La congruence psychologique prévaudrait sur la cohérence logique mais l'affectif se développerait avec le cognitif avant toute appréhension scientifique du monde.

Les représentations sont efficaces dès qu'elles s'inscrivent dans un contexte relationnel. Elles confèrent ainsi à la fonction sujet plusieurs variables qui renvoient aux divers groupes d'appartenance de ce dernier. On pourrait dire que les pensées se développent en réseaux autour de thèmes à forte teneur affective.

Nous retrouvons les intuitions de la Psychologie sociale. Sheriff, par exemple, en 1965 explicitait la formation des normes en montrant comment les individus les acceptent en fonction du permis ou du défendu. Newcomb parlait de prescription et proscription pour expliquer la façon dont l'uniformisation des catégories apparaît. Asch désignait la propension au conformisme dans tout fonctionnement groupal et Moscovici montrait que l'influence d'une minorité active ne devenait efficace que par une très forte consistance.

Les travaux des anthropologues ne se sont pas restreints à l'étude des mentalités primitives mais ils ont proposé de nombreuses analyses quant à l'histoire des représentations sociales : Foucault sur la folie, Ariès sur la mort, Delumeau sur la peur, Roche sur le corps et le vêtement... Autant d'études qui montrent le resserrement du point de vue individuel sur un idéal collectif déterminant. Stoezel a bien mis en évidence l'évolution récente du regard social porté sur le handicap. Les infirmes ont ainsi été catégorisés tantôt parias, tantôt charges économiques, tantôt employés avec indulgence, tantôt admis à une participation sociale limitée avant d'être traités sans discrimination. Et encore, il existe tout un discours qualifié de "politiquement correct" qui trahit d'anciennes peurs archaïques de l'anormalité. La personne sourde est dite non-entendante, ce qui la discrimine en la définissant dans un manque par rapport aux personnes entendantes.

En 1998, Watts et Stogatz proposaient de définir les réseaux des mondes naturels et artificiels comme des réseaux neuronaux ou des réseaux électriques en leur donnant les caractéristiques des "petits mondes" proposés par Milgram. Il s'agit de montrer comment une information peut circuler rapidement sur Internet tout en se rendant compte des effets de perte au niveau du contenu en

fonction de la multiplication des intermédiaires.

Aujourd'hui les relations sociales sont pensées en termes de nœuds et de liens. Un réseau ouvert avec plusieurs liens faibles est plus susceptible de donner accès à une quantité élevée d'informations. Et il est plus rentable pour le succès individuel d'être connecté à une variété de réseaux que d'avoir plusieurs connexions avec un seul réseau social.

La structure d'un réseau est dynamique et peut évoluer à tout moment. On assiste donc à l'essor d'un univers virtuel où les relations s'organisent sur le mode d'une communication horizontale. L'individu en connexion permanente voit son espace d'intimité se réduire tandis qu'un "extime"¹¹⁵⁰ de plus en plus exigeant s'impose. Il en résulte une fractalisation du monde doublée d'une uniformisation généralisée.

La posture d'autonomie est rendu précoce et le débat se place alors sur l'ordre de l'émotion et non plus sur celui de l'idée. Les connexions et séparations se succèdent en donnant le sentiment d'une désappartenance paradoxale. Le risque est là : si un espace mythique se trouve découplé d'espaces normiques, il peut dériver vers la folie et la délinquance. La représentation se rigidifie en une posture mégalomane : "j'accède à tout, je peux tout" et en une posture mélancolique : "je ne suis rien" explique Jean-Pierre Gaillard quand il analyse les conduites actuelles des adolescents.

Or, si les représentations changent, il existe toujours le besoin d'un discours référent. Toute réception du regard groupal quant à un objet quotidien est révélateur de structurations plus ou moins schématiques mais qui toujours engage le désir humain de contrôler son environnement. Si le rapport sujet-objet n'est plus médiatisé par le désir, il opère d'emblée sur le mode de la jouissance et rend le présent compact. Il n'existe plus qu'un rapport de continuité organique dans lequel la représentation s'est entièrement dissoute. Plus de manque, plus de mots ni de contextes intersubjectifs... Juste un désarroi désaffecté. Au contraire, si le rapport sujet-objet est dicté par un discours autoritaire sous forme d'injonctions répétitives, il ne se réfère plus qu'à un rapport de soumission-domination dans lequel la représentation est évitée. Il n'y a plus que frustration et hébétude. Dans les deux cas, le sujet est fragilisé.

Qu'est-ce qui a disparu ? La valeur tierce d'une nature extérieure à la relation individu-groupe. Jacques Lévine, en reprenant les principes de communication dans les groupes Balint, propose de porter un regard tripolaire sur l'enfant. Si le "moi de la cave" est accidenté, l'image de soi est pulsionnelle, le "moi social" s'en trouve affecté, l'enfant exhibe sa souffrance, les relations ne sont guidées que par un sentiment de vengeance où les difficultés ne peuvent être affrontées et sont prises de plein fouet sans représentation. Le détour par le "moi du grenier" devient plus que jamais nécessaire. Il ouvre aux univers du conte et aux rêveries bachelardiennes qui mettent en scène des

1150 J.P.Gaillard, *L'Enfant et l'adolescent en mutation*, Issy-les-Moulineaux, EST, 2012

processus de désymbiotisation et de réparation imaginaire.

“Un moi sain est un moi qui circule bien entre les différents étages de son moi-maison et qui sait où il se trouve à un moment donné : s'il est dans son moi ludique, il se prend au jeu, mais il sait qu'il joue ; s'il satisfait mythiquement ses pulsions de meurtre en pourfendant des adversaires imaginaires, en soumettant ses parents à d'horribles tortures punitives, il est capable de revenir dans le réel sans confusion ni passage à l'acte. Nous posons qu'il existe un moi sain malgré sa complexité, ou plutôt sain parce que complexe”¹¹⁵¹. Une écoute tripolaire permet de comprendre un sujet dans sa globalité en remettant au centre de son évolution les processus de représentation qui lui permettent d'appartenir au monde. La question est de savoir s'il est possible de tenir ensemble des affects viscéraux et des distances conscientes dans une même représentation du monde. Nos représentations normées intégrées ne rentrent-elles pas au bout du compte en conflit avec la nécessité d'un engagement de soi dans le monde ?

6) *Le poème philosophique*

Pour Nietzsche, il n'y a pas de phénomène moral mais juste une interprétation morale de certains faits. Il récuse nettement la distinction entre sensibilité et volonté. S'il se revendique de Schopenhauer dans *La Naissance de la tragédie* c'est pour placer côte-à-côte l'art apollinien de la Représentation et l'art dionysiaque de la Volonté.

Le rêve et l'ivresse sont donc deux forces qui « jaillissent du sein de la nature elle-même ». Elles ne se préoccupent en rien de l'individu en tant que tel. La première correspond à un « monde d'images » parfait, le cosmos où chacun est à sa place. La seconde propose un « anéantissement de l'individu et sa libération par un sentiment mystique ». Dans les deux cas, le vouloir-vivre et le pessimisme semblent balayés. L'art, représentation d'ordre naturel ou volonté transgressive, dans tous les cas insuffle une énergie de vie que Nietzsche opposera aux valeurs mortifiantes de la « bonne » conscience comme au pessimisme. La volonté de vérité n'est expressive que d'une crainte devant la vie. Et « aucune perfection culturelle ne confère à l'homme la maîtrise du monde »¹¹⁵².

Il va donc falloir placer l'art tout entier dans un désir de vie. On pourrait proposer, à la

1151 J.Lévine, J.Moll, *Je est un autre*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2001, p.121

1152 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant*, op. cit., p.10

manière de René Girard, une relation triangulaire entre la Représentation et la Volonté en tant qu'elles s'opposent en une rivalité mimétique pour un même désir de Vie (ou d'Art). Nous avons donc deux adversaires : le rêve-l'ivresse, le cosmos-le chaos, la majesté dédaigneuse-le mélange de jouissance et de cruauté. D'un côté, l'appel pour des formes d'équilibre, de l'autre un déchaînement d'émotions qui « excite l'homme jusqu'au paroxysme de ses facultés symboliques »¹¹⁵³. Mais Nietzsche insiste sur le fait que les deux styles surmontent la « méfiance envers les puissances titaniques » vus à travers les exemples mythiques de Prométhée, Œdipe, Oreste... Leur rivalité dans le désir d'Art et de Vie aurait donc une efficacité des deux côtés quant à l'expression esthétisante de la condition humaine.

Nietzsche exprime d'ailleurs une sorte d'alliance des « forces-ennemies » au bénéfice de l'Art : « Chez les Grecs, la Volonté voulait se contempler elle-même, dans la transfiguration du génie »¹¹⁵⁴. Autrement dit, la Tragédie (ou Art, ou Vie) correspond à une volonté représentée, à une chose en soi devenue phénomène. Il y a dans et pour l'Art, une alliance des deux ordres. L'Art devient donc l'intermédiaire idéal, ou plus précisément l'interface de la Représentation et de la Volonté ; pour nous, de la Matière et de la Psyché. L'art, comme tension, « reflet de l'éternel différend qui est le père de toute chose »¹¹⁵⁵ dira Nietzsche en paraphrasant Héraclite, occupe un statut intermédiaire équivalent à celui que nous avons accordé aux quatre éléments primordiaux. Il devient alors « de manière merveilleuse (...) à la fois sujet et objet, à la fois acteur et spectateur »¹¹⁵⁶.

Par le sublime « où l'Art dompte et assujettit l'horrible », par le comique, « où l'Art nous délivre du dégoût et de l'absurde »¹¹⁵⁷ l'homme peut jouir de la vie. C'est une réconciliation transfiguratrice entre Représentation et Volonté. Nietzsche prend partie pour le « soubassement dionysiaque du monde »¹¹⁵⁸ en lui conférant les vertus du *pharmakon*, qui est à la fois le poison et le remède. Par son statut d'exalté, Dionysos incarne le combat à lui tout seul. Il incarne la « nécessité du sacrilège »¹¹⁵⁹, fondement religieux de la culture d'après René Girard. Ainsi, il semble que Nietzsche rattache aussi ses analyses au Dionysos Zagreus des Mystères orphiques. Selon lui, la « mutilation, le morcellement, la véritable souffrance dionysienne, peut être assimilée à une métamorphose en air, eau, terre et feu »¹¹⁶⁰.

Ici, dans l'ordre des analyses girardiennes, le texte met bien en avant la nécessité d'un être sacrifié à l'origine du Culturel pour les hommes. De même il met en avant la nature

1153 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.41
 1154 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.44
 1155 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.45
 1156 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.52
 1157 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.59
 1158 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.130
 1159 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.68
 1160 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.70

fondamentalement ambiguë de cet être : Dionysos est à la fois cruel et doux. De son sourire naissent les dieux olympiens et de ses larmes les hommes. Il faut, pour que le meurtre de la victime justifie l'existence humaine, il faut que cette victime soit à la fois sacrée et maudite (on retrouve le *pharmakon*), bonne et mauvaise. Remarquons que les dieux naissent du sourire de Dionysos... faut-il y voir une marque de l'ironie chez Nietzsche ? On sait que les dieux n'existent pas, on en sourit ; tandis que les hommes, nés des larmes, reçoivent en partage une souffrance réelle de la vie.

On relève aussi une mise en relation directe du sacrifice avec la métamorphose en quatre éléments. Si Nietzsche a déjà, à plusieurs reprises comparé l'art dionysiaque à une « marée »¹¹⁶¹, il ne cite qu'ici les quatre éléments en tant que tels. Aucun privilège n'est à accorder à l'un d'entre eux, ils sont pris dans leur ensemble, non comme une exaltation ou un déferlement d'ivresse, mais plutôt comme seule visibilité dionysiaque possible. Ils incarnent la variété du devenir naturel. Nietzsche tire d'ailleurs comme conclusion à cette métamorphose qu'il faut « considérer l'état d'individuation comme la source et l'origine primordiale de tous les maux »¹¹⁶².

Ainsi, la compréhension de l'Art mais aussi du Sacré, de la Religion pour l'homme et même, du sens de l'existence est à trouver, non pas dans le langage, mais dans la vie des éléments en perpétuelle métamorphose. Va pouvoir se greffer à cette analyse le thème de l'éternel retour symbolisé par la roue et surtout, « l'hymne de joie frénétique à l'adresse (du) troisième Dionysos à venir »¹¹⁶³ en tant que force intuitive.

Nietzsche conservera toute la psychologie du désir découverte par Schopenhauer. Il écrira sa *Généalogie de la morale* dans le but d'étudier les formes de dominations premières. Pour Nietzsche l'âme comme les sociétés cachent toute une « psychologie des profondeurs » qui témoigne des structures pulsionnelles et affectives de l'humanité. Cependant, il se sépare de Schopenhauer quant aux conclusions à tirer de ces lois du désir. Pour Nietzsche, le nihilisme de l'ascète, pour logique qu'il soit, ne correspond pourtant qu'à la mort de l'homme. Il n'exprime plus rien de créateur. Le nihilisme de Nietzsche s'inscrit au contraire au cœur même de la « roue » de l'existence. Il n'est en rien une fuite dans un « arrière-monde » quelconque mais il correspond au contraire à un *amor fati* qui rend chaque chose précieuse.

La représentation ne trouve aucune valeur dans une quelconque adéquation au réel parce qu'il n'y a tout simplement pas de réel en soi. La représentation ne vaut que dans sa capacité à développer de la puissance en tant que vie. Wagner est un génie par exemple dans la mesure où il propose une représentation vivante de la musique. Il exprime en images (« de façon mythique » dira Nietzsche) toute sa pensée. Il pose la valeur d'un langage sonore qui correspond au pathos et à la psychologie

1161 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant*, op. cit. p.64, p.68

1162 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant*, op. cit., p.70

1163 *Ibid.*

des profondeurs humaines.

Les textes les plus métaphoriques de Nietzsche cherchent à ré-concilier l'art avec la vie et expriment au fond sa propre représentation du monde, à savoir, la mise en avant d'une ivresse dionysiaque qui pousse à une sur-humanité (conscience de la nécessité des oppositions mais sans rapport moral au monde et sans nausée) ainsi qu'à la conception de l'éternel-retour qui implique que l'unité interprétée du monde est toujours à réinventer. Plutôt que de représenter des formes, il s'agirait de présenter des forces pour rendre compte d'une énergie immédiate.

Deleuze, dans son essai sur *Nietzsche*¹¹⁶⁴ parle d'une « transmutation », d'une conversion radicale de l'essence de l'homme en surhomme. Une telle essence ne doit correspondre ni à l'ascétisme de Schopenhauer (retrait hors du monde, nirvana) ni à l'amour chrétien (donner sa vie pour s'opposer définitivement à la violence). Le surhomme désigne, en l'homme, ce qui peut porter, par-delà toute contradiction ou tout esprit de vengeance, des affirmations ascendantes. Nietzsche ne propose donc aucun absolu mais le retour à une innocence sans naïveté, une agilité à savoir rire, danser, jouer sur le fil de la vie qui n'a rien à voir avec les excitations violentes (érotisme, travail abrutissant, complaisance dans les conflits psychiques...). De telles excitations relèvent en effet d'un rapport moral au monde qui ne pousse l'homme qu'à voir le côté morbide de la vie, autrement dit qui l'amène au néant.

L'œuvre du renversement des valeurs et de la transmutation, *Ainsi parlait Zarathoustra*, est écrite en 1883 dans une revendication poétique très personnelle avant de trouver forme dans un cadre plus théorique (*Le crépuscule des idoles, L'Antéchrist, Nietzsche contre Wagner* de 1888). Toutes les intuitions du philosophe s'y retrouvent. Il expliquera lui-même que les ouvrages à venir ne seront que des versions plus claires et plus conceptuelles de son Zarathoustra. L'œuvre met véritablement en scène la pensée du devenir. Nietzsche s'y fait poète et, même si certains aphorismes prennent un tour prophétique, ce sont toujours les apparences qui sont mises à l'honneur et creusées de façon psychologique et esthétique. C'est dire que Nietzsche se démarque bien sûr d'une certaine tradition philosophique qui privilégie le cheminement méthodologique par l'analyse conceptuelle ; mais il ne tombe pas pour autant dans un récit obscur qui serait fait de paraboles.

La notion qui conviendrait le mieux pour définir le livre de Zarathoustra est peut-être celle de métamorphose au sens où Maryvonne Perrot écrit que « la vision nietzschéenne de la métamorphose va de pair avec un refus de la théorie classique qui s'attache avant tout à l'unité et à l'unicité du sujet, de l'individu »¹¹⁶⁵. Cette notion mythique et poétique au départ, Nietzsche va lui donner en effet toute une ampleur philosophique. Ce que Nietzsche rejette c'est, entre autres, le principe

1164 B. Dejudin, *L'Art et le sentiment, Ethique et esthétique chez Kant, op. cit.*, p.40

1165 M. Perrot, *L'Homme et la métamorphose, op.cit.*, p.130

d'identité sur lequel la philosophie classique s'appuyait. Il dira même que, si la science se sert de ce principe ce n'est qu'à courte vue et de façon relative. Ce que Nietzsche rejette aussi, c'est bien sûr le rapport moral de l'homme au monde qui opprime l'être humain.

D'un point de vue spiritualiste, Nietzsche attaque Dieu en le renvoyant notamment, comme simple concept, à une pensée fixiste. Ce sera la critique bien connue des arrières-mondes avec notamment, celle des valeurs chrétiennes de sacrifice de soi, mais aussi celle des valeurs bouddhistes comme le rejet du Samsâra. D'un point de vue politique, ce sera la critique de l'État qui, « sous forme de police, de caste, de commerce, ou de famille »¹¹⁶⁶ ne fait qu'asseoir sa propre volonté de puissance pour s'assujettir les personnes. D'ailleurs, « toute puissance qui interdit, qui sait inspirer la crainte engendre la mauvaise conscience » et « toute prohibition rend le caractère plus mauvais chez ceux qui ne s'y soumettent pas volontairement mais seulement par force »¹¹⁶⁷. Enfin, d'un point de vue psychologique, Nietzsche ne cessera d'expliquer que, « dans son existence un seul homme parcourt plusieurs individualités »¹¹⁶⁸ et qu' « il faut se garder de juger de la valeur d'un homme d'après un acte particulier »¹¹⁶⁹.

La philosophie nietzschéenne est donc une a-moralité (et non une im-moralité) qui cherche à redonner à l'homme une ivresse créatrice, une expression personnelle et un sens de la démesure qui aille de pair avec celui de l'apparaître. D'après Charles Andler, pour Nietzsche « tout est sacré »¹¹⁷⁰ Et, si ce sacré implique l'allégresse de la fête, l'ouverture au désir, il ne sous-entend pas pour autant la spirale de la violence à laquelle René Girard le rallie notamment. L'Éternel retour et l'*amor fati* permettent de penser que, contrairement au Christ qui propose de se délivrer de la souffrance, Dionysos incarne la possibilité de surmonter sa souffrance et de revenir de sa destruction. Ainsi la violence n'est pas du côté de la mort comme voudrait nous le faire croire le « sacré religieux », mais du côté de la réalisation de l'homme par l'homme, du côté de la création et de la vie.

Les éléments vont alors prendre une place prépondérante dans le texte. Ils sont garants du monde réel (les apparences, le devenir, « tout se fait à tort et à travers »...) et ils servent en même temps de matière au regard artistique. Pour Nietzsche, c'est notre relation au monde extérieur qui a développé la conscience. De fait, les quatre éléments sont explicitement utilisés dans Zarathoustra et nous pouvons d'ores et déjà évoquer la « verticalisation » bachelardienne comme principe de cheminement stylistique. On s'attachera ainsi au « complexe nietzschéen de la hauteur »¹¹⁷¹ qui joue

1166 F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard, trad. G. Bianquis, 1995, p.372

1167 F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, op. cit., p.374

1168 F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, op. cit., p.273

1169 F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, op. cit., p.376

1170 C. Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Paris, Gallimard, 1979, introduction

1171 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op.cit., p.24

des essors à partir du gouffre pour s'arracher vers « tout ce qui est bon et léger »¹¹⁷². Il est clair que Nietzsche puise son inspiration et sa volonté d'exploration philosophique dans une dynamique de l'ascension. *Zarathoustra* s'ouvre sur ces mots : « Ainsi me faut descendre dans les fonds comme le soir tu fais lorsque derrière la mer tu descends (...) Me faut comme toi décliner »¹¹⁷³ A plusieurs reprises, le héros sera comparé au Soleil. Il est bien l'Astre qui nourrit la Terre, qui l'éclaire. La mer, l'eau reçoit plutôt des valeurs négatives. Elle est le bas-fond, le « monde abyssal »¹¹⁷⁴ mais elle est aussi par là même seule capable de recevoir un « aussi sale fleuve que l'homme »¹¹⁷⁵. Elle est donnée comme l'image du « Surhomme »¹¹⁷⁶ ou encore comme « le paon des paons »¹¹⁷⁷ capable de faire la roue (symbole de l'éternel retour) devant le plus hideux de tous les buffles (symbole de l'asservissement personnel). On trouve donc d'emblée chez Nietzsche l'ambivalence de chaque élément comme un signe de richesse dans l'ordre des représentations.

D'après Bachelard, « tous les éléments ont leur gouffre »¹¹⁷⁸. En ce sens, on retrouve chez Nietzsche l'abîme de la mer et la critique d'une certaine sophistique : « Chez eux tout est discours et c'est à l'eau que tout tombe, mais en des puits profonds plus ne descend aucune chose »¹¹⁷⁹. Le gouffre aqueux correspond à la dissolution des réalités, les choses fondent, pourrissent et perdent alors leur consistance réelle.

On trouve également le feu comme élément dévorateur : « Un feu d'amour brûle dans les noms de chaque vertu, et un feu de colère »¹¹⁸⁰. Ici, il s'agit de supprimer l'échelle morale conçue par l'homme d'après ses émotions de crainte et d'envie. La peur et l'envie sont des sentiments qui déguisent un ordre moral à des fins de protection personnelle. Mais Nietzsche ne peut que placer ces sentiments illusoire du côté de la mort. Les discours vertueux et même, n'importe quelle échelle de valeur doivent être analysés dans leurs fondements afin qu'on arrive à l'étape de la désillusion et qu'on puisse reconstruire à partir d'une étude saine et sage. « A ta propre flamme nécessairement tu voudras brûler ; comment te voudrais-tu faire neuf si d'abord tu ne t'es fait cendre? »¹¹⁸¹. La sagesse consiste donc dans une introspection ou une auto-analyse mais celle-ci n'est conçue que comme étape. Si Nietzsche reconnaît la valeur du « connais-toi toi-même », il conçoit la mort de Socrate comme un échec. Ce gouffre, cette réduction à la cendre ne peut être que celle du phénix. D'ailleurs Nietzsche plaçait la musique, l'art qui le touchait le plus, sous le signe du

1172 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.14

1173 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, Paris, Gallimard, trad. M.de Gandillac, 1985, p.19

1174 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.289

1175 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.23

1176 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.23

1177 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.165

1178 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p.329

1179 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit. p.231

1180 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit. p. cit., p.80

1181 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit. p. cit., p.86

phénix¹¹⁸². Nous sommes toujours dans une **dynamique** résolument verticale.

Et puis, il existe un abîme plus terrible puisqu'il est trompeur, c'est celui de l'air qui tend pourtant naturellement vers un ciel élevé. Ici, le renversement des valeurs jouent à plein. La crevasse est au ciel et là est le plus grand danger, la plus grande catastrophe et une forme de déchéance de l'humanité. L'esprit de pesanteur est tout entier dans l'enfant pieux qui contemple le ciel. Trompeur bien sûr, puisque l'enfant reste la troisième métamorphose de l'esprit¹¹⁸³. Là encore, c'est une étape obligatoire mais dont le sage ne pourra se contenter. Et Nietzsche oppose les hommes virils qui ont su surmonter leurs faiblesses aux enfants pieux qui entretiennent un besoin de Dieu¹¹⁸⁴.

Enfin, il y a le volcan et le gouffre au sein de la Terre. Il est particulièrement significatif de voir combien Zarathoustra peut injurier le volcan : il est « le ventriloque de la Terre »¹¹⁸⁵, c'est dire qu'il ne parle pas pour elle, encore une fois il masque la vraie parole, il parodie le message de la Terre. On voit combien Nietzsche attache à la Terre de valeur positive. Elle est l'élément qui représente à elle seule l'univers de l'homme. Elle est l'unique lieu de vie à la fois prodigue et à protéger, trahie de multiples fois par les arrière-mondes conceptuels de la pensée. Bachelard le souligne : « les images nietzschéennes ne sont là que pour agrandir l'homme à la mesure du monde »¹¹⁸⁶. La Terre n'est donc pas le précipice offert par les premières apparences. La Terre a une peau et c'est cette peau qu'il faut préserver des maladies. Le volcan est une maladie, il représente « l'art de faire bouillir la vase »¹¹⁸⁷. La vase c'est pour Nietzsche l'Église, l'État et l'Or, toutes valeurs qui dépossèdent l'homme de son état sauvage profondément lié au devenir de la Terre. Il n'y a plus de caverne platonicienne et « le surhomme est le sens de la Terre »¹¹⁸⁸. Gilles Deleuze a critiqué l'approche bachelardienne en lui reprochant de ne pas mettre l'accent sur cet élément terre. Nietzsche serait en effet un penseur du poids et des profondeurs comme mises en garde contre les envolées mystiques.

Reste qu'il existe bien une ligne dynamique verticale en lien avec laquelle on peut évoquer les bêtes de Zarathoustra, à savoir, l'aigle et le serpent. Ce dernier représente les forces telluriques

1182 Voir à ce propos le feuillet d'Août 1881 cité par Bachelard dans *La psychanalyse du feu*, p.88 :

« A six mille pieds par-delà l'homme et le temps. Je parcourais ce jour-là les bois au bord du lac Silvaplana ; non loin de je fis halte au pied d'un gigantesque roc dressé en forme de pyramide. Ce fut alors que l'idée me vint.[...] Peut-être mon Zarathoustra ne relève-t-il que de la musique ; ce qu'il y a de certain c'est qu'il présuppose une régénération de l'ouïe (...) Je découvris avec Peter Gast, un régénéré lui aussi, que le phénix miusique volait à nos yeux dans l'éclat d'un plumage plus léger et plus brillant que jamais ». On notera que la genèse de l'idée se fait dans la sensation du sublime au sein d'une nature grandiose.

1183 F. Nietzsche, *Zarathoustra, op. cit.*, p.35

1184 F. Nietzsche, *Zarathoustra, op. cit.*, p.380

1185 F. Nietzsche, *Zarathoustra, op. cit.*, p.167

1186 G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu, op.cit.*, 1938, p.169

1187 F. Nietzsche, *Zarathoustra, op. cit.*, p.167

1188 F. Nietzsche, *Zarathoustra, op. cit.*, p.22

associées à la prudence et à la simplicité. Il est la racine archaïque du monde, flèche encore mais tortueuse. Il porte tous les ancêtres, il participe de cette ambivalence si féconde « en donnant la vie et la mort, (à la fois) souple et dur, droit et rond, immobile et rapide »¹¹⁸⁹. Image rampante, il entraîne forcément, mais sans quitter la Terre. Plus tard, en tant qu' *ouroboros* il symbolisera la roue de l'éternel retour, le devenir fait roi.

Quant au serpent tellurique, il ne va pas sans l'aigle, son frère au ciel. Celui-ci serait davantage associé à l'enthousiasme du mouvement. Il fend l'air et épouse les mouvements du vent. Il est la puissance dans la volonté. Il est aussi proche du Soleil, si présent dans *Zarathoustra* de par sa brillance, sa luminosité et son feu intérieur. A ce propos, il renvoie directement à la quête du Surhomme : « Car vient déjà l'ardent – vient à la Terre son amour ! Il n'est solaire amour qui ne soit innocence et créateur désir ! De son amour ne sentez-vous la soif et le souffle brûlant ? Aux mamelles de la mer il veut boire et jusqu'à sa hauteur faire monter les fonds marins ; lors de la mer aux mille poitrines se lève le désir. Elle veut que de sa soif la baise le soleil et qu'il s'abreuve à sa mamelle ; air elle veut devenir et altitude et lumineuse sente, et la lumière même ! ¹¹⁹⁰ » Ce texte exprime l'aspiration au savoir par la sensation de soif. On y trouve évoqués les quatre éléments : l'eau (mer) et l'air prennent corps dans une métamorphose du mouvement même qui participe de la multiplicité des formes que peut prendre le désir. Leur mariage ascensionnel participe d'ailleurs d'une exigence saine (par opposition au tourbillon consommateur ou à la spirale de la violence): il est appétit, « soif ». Il est aussi « souffle brûlant ». Le feu prête sa qualité ardente à l'air pour qu'il incarne une lumière considérée comme fruit de l'union quasi androgyne eau-air. Cette lumière est pure parce que portant les natures essentielles mélangées de chacun des éléments. Enfin, la « sente » évoque le chemin vers la Terre ; le fruit (lumière) de cet amour (eau-air) n'est là que pour éclairer la Terre, la mettre en valeur, voire, la refléter.

L'aigle et le serpent vont toujours par deux mais ne sont plus ennemis comme dans les traditions religieuses (opposition chrétienne Ciel-ange et Terre-démon, ou encore, hindoue Garouda-Vishnou, l'aigle solaire étant destructeur de serpents...) Chez Nietzsche, l'aigle porte le serpent. Il respecte le côté sombre et archaïque des choses, il assume aussi le poids des traditions humaines même s'il s'agit de les dépasser. L'aigle, c'est enfin l'antique éclair de Zeus oiseau-tonnerre qui, symbole mythologique, est devenu seigneur de la Fertilité, et donc de la Terre.

Concluons sur une métaphore directement végétale et toujours dynamique : celle de l'homme comme arbre, fruit de la terre : « Plus il aspire vers l'altitude et la lumière, plus puissamment ses racines s'efforcent vers le sol, vers le bas, vers le sombre, vers le profond, vers le mal »¹¹⁹¹.

1189 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p.266

1190 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.159

1191 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.57

L'homme est démesure dans les deux sens (haut-bas). Sa souveraineté tient justement dans cette possible intégration des forces de création et de destruction (le mouvement est extensible) qui restent mobilisées quant à la visée finale : exprimer la vie dans son intensité.

Le gouffre est donc un point de départ obligé mais il ne prend de sens que dans le mouvement qui s'impulse à partir de lui. On retrouve chez Nietzsche, puissante, l'image de la flèche. Elle est à la fois tension et nostalgie du surhomme¹¹⁹². Elle correspond à un instinct de chasse profond et naturel qui explique la recherche désordonnée d'un Dieu, elle correspond aussi à un sens du tragique archaïque que les hommes ont travesti, ont déguisé par de multiples mythologies et codes moraux. Elle est enfin l'amorce d'une orientation plus horizontale qui correspond chez Nietzsche à la légèreté ou à la danse. La flèche vole et l'homme court. En ce sens, Bachelard écrira que Nietzsche instaure une dynamique inverse à celle du roseau passif de Pascal. « La pensée est dans le vent, Nietzsche a fait de la marche un combat »¹¹⁹³. Le mouvement confère à l'homme la force conçue comme essentielle de pouvoir vaincre son complexe d'infériorité. L'esclave n'est ni l'homme faible ni l'homme robuste, ni le pauvre ni le riche (par opposition à Hegel ou Marx), la dialectique nietzschéenne se place tout entière dans la psychologie personnelle. Bachelard cite Milosz dans le prolongement de son analyse du complexe de la hauteur chez Nietzsche : « Supérieur, il surmonte »¹¹⁹⁴. Il est vrai que Nietzsche entraîne l'homme corps et âme sur la pente de ce mouvement dynamique : courir, nager, « tout ce qui est bon est léger »¹¹⁹⁵ », l'homme est quelque chose qui ne se peut que surmonter »¹¹⁹⁶, « j'ai appris à voler pour avancer, depuis plus ne veux qu'on me pousse (...) par moi c'est maintenant un dieu qui danse »¹¹⁹⁷... Il s'agit donc d'aller de l'avant en s'allégeant du poids des valeurs passées erronées qui étouffent les possibilités de création.

« Ce qui est grand chez l'homme, c'est d'être un pont et de n'être pas un but »¹¹⁹⁸. On retrouve le combat contre le principe d'identité. La rationalité opprime à partir du moment où ses concepts entretiennent la mauvaise conscience, la culpabilité et tout sentiment de l'ordre de la pesanteur. Ici, il faut insister sur le fait que la souffrance ne fait pas partie de cet ordre-là en tant qu'elle est, elle aussi, un stimulant pour la vie. Ainsi l'homme doit aller toujours plus loin, toujours plus haut en se référant à son corps, l'âme n'en est qu'une image¹¹⁹⁹. Dans ce temps du passage, de la métamorphose, on peut évoquer aussi l'arc-en-ciel : ce phénomène est perçu comme une échelle et correspond à une ascension : « C'est l'arc-en-ciel que je veux monter et toutes les échelles du

1192 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., , p.92

1193 G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.183

1194 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op.cit., p.24

1195 F. Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Herne, trad. H; Albert, 2010, p.14

1196 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., , p.49

1197 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., , p.55

1198 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.24

1199 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.237

surhomme »¹²⁰⁰. L'arc-en-ciel est bien sûr symbole de chemin, il participe à cette dynamique nietzschéenne du mouvement, mais il est aussi symbole de passage. Dans la Bible notamment, il réunit les eaux inférieures et supérieures pour la naissance d'un cycle neuf. Il est une **matérialisation** de l'alliance. En *Genèse*, 9, 12-17, on lit : « Voici le signe de l'alliance que je mets entre moi et vous et tous les êtres vivants qui sont avec vous, pour les générations à venir : je mets mon arc dans la nuée et il deviendra un signe d'alliance entre moi et la terre ». L'arc-en-ciel, phénomène naturel, participe de la logique d'union propre aux éléments : union entre l'homme et la nature, ici vers un avenir neuf, vers une rénovation. Alors, cette innocence retrouvée (mais aussi acquise à force de travail sur soi) permettra d'entrevoir, sous les voiles idéologiques, une multiplicité fondée. L'arc-en-ciel c'est aussi la rénovation cyclique entre la pluie et le soleil, une promesse de récoltes abondantes qui pourraient correspondre au « gai savoir, à la prodigalité et au rire » de Nietzsche.

S'inscrit enfin dans cette notion d'échelle courbe et de cycle, la théorie de l'éternel retour. « Courbe est toute vérité, le temps même est un cercle »¹²⁰¹. L'éternel est tout entier dans le retour. La tentation de faiblesse humaine voudrait que le monde dure. Au départ, l'éternité est une notion reposante mais, c'est le courage qu'elle endort et c'est la souveraineté de l'homme qu'elle laisse décliner si on la sépare du mouvement de la vie. Dès lors, ce concept est à réinjecter dans l'affect : c'est le retour qui permet au même d'avoir une consistance et c'est l'instant, dans sa plénitude passante qui peut supporter la perfection dans ce qu'elle doit conserver de vivace. Ainsi, les éléments que nous avons vu participer symboliquement aux mouvements verticaux et horizontaux de toute volonté d'affirmation sont aussi, par la fluidité même et la légèreté de leur nature, des marqueurs musicaux chez Nietzsche. L'ambivalence de chacun des éléments marque l'essentielle intégration des contraires qui travaillent rythmiquement.

Prenons l'eau. Nous avons vu qu'elle revient le plus souvent dans *Zarathoustra* sous l'image de la mer. Elle est alors une profondeur sûre : « Paisible est le fonds de ma mer (...) Imperturbable est ma profondeur ». On tire de ce gouffre archaïque une base stable et saine pour s'élever. Mais Nietzsche n' a pas fini sa phrase et il ajoute : : mais de nageantes énigmes elle étincelle, et de nageants éclats de rire »¹²⁰². La mer porte en elle aussi des bercements intenses, des « voyages »¹²⁰³. Une étincelle de Feu suffit à révéler une autre partie de sa nature : la vague, la marée, la réponse qui est dans l'expression de l'énigme même plus que dans sa résolution, le plaisir qui est dans un rire libéré... Les deux points sont significatifs. Il n'y a pas de rupture ontologique entre les deux

1200 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.33

1201 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.198

1202 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.150

1203 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.142

évoqueries de la mer. Elle est les deux états dans le même temps : immobile et changeante, extrêmement dense et fuyante...

Nietzsche évoque parfois les « sources qui jaillissent »¹²⁰⁴, les « pesantes gouttes qui annoncent l'éclair »¹²⁰⁵, « des glaçons (auxquels) ma main se brûle (car) il est une soif en moi qui se languit de votre soif »¹²⁰⁶ ou « des fleuves de feu (ouverts parce que) sur la divine table de la Terre, j'ai joué aux dés avec des dieux »¹²⁰⁷... Le mariage de l'eau et du feu est extrêmement fécond parce qu'il pousse l'eau du côté du désir.

Il est pourtant des eaux négatives, ce sont celles qui « ont été infestées de concupiscence (...) (et qui rendent) les cœurs humides »¹²⁰⁸. On a ici l'évocation des hypocrites, des déguisés, plus souvent des femmes parce qu'elles sont assujetties à des cordeaux idéologiques bien plus forts (désir masculin, famille, patrie, religion...). L'eau se fait alors tiède et saumâtre, égale aune vie croupissante. L'opposition est à nouveau flagrante avec « la fraîcheur des jeunes filles » qu'on trouve évoquée dans « le chant de danse », texte central de *Zarathoustra*. Alors les qualités féminines sont opposées aux valeurs (« la profonde, la fidèle, l'éternelle, la mystérieuse ») imposées par le regard et le désir des hommes. Nietzsche y écrit aussi : « Foncièrement, je n'aime que la vie, et véritablement surtout quand je la hais »¹²⁰⁹. Il n'y a plus rien de nihiliste dans cet oxymore et le règne, l'expression suprême de la vie est dans le contraste comme dans la nuance qui portent la pluralité au plus haut. Une affirmation, pour être totale, doit accomplir le travail du négatif jusqu'au bout.

A évoquer maintenant le feu, on retrouvera Empédocle en tant que précurseur d'une pensée de l'ambivalence haine-amour et d'un sens de la vie évoqué symboliquement à partir d'une observation des éléments. Bachelard analyse les esquisses de Nietzsche à propos du destin d'Empédocle écrites entre l'automne 1870 et le Printemps 1871¹²¹⁰. Le drame d'Empédocle ne sera jamais achevé, et cela tient d'après Bachelard, au retentissement énorme de ce qu'il appelle « l'image-acte » du suicide d'Empédocle. Ce saut dans le gouffre, c'est ce que je peux vouloir de plus profond, de plus haut, de plus expressif car dans une telle « ouverture au monde » se tient aussi ma mort. Bachelard écrit : « je veux et je ne pourrai plus vouloir », comment résoudre la contradiction ? Ici, la seule possibilité est bien dans une transmutation de la philosophie en poésie. La vérité s'évanouit tout entière au profit de l'image. « Dans une image empédocléenne on n'est jamais bien sûr que l'écrivain se jette

1204 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.136

1205 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.25

1206 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.136

1207 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.381

1208 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.125

1209 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.140

1210 *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Gallimard, p.148-155 cité dans *Fragments d'une poésie du feu*, Paris, PUF, 1972, p.157

lui-même dans la flamme avec son héros. Il regarde. En regardant il pousse peut-être un peu le héros dans la flamme. Il jette le philosophe dans le cratère ». En effet, le philosophe avait beau méditer, « il restait devant le monde. L'action poétique jette le rêveur dans un monde »¹²¹¹. Nietzsche ne franchit pas le seuil qui mène à l'ineffable, mais on voit surgir là l'appel au Sur-homme qui pourrait accomplir la transmutation du vrai en « exprimé ». Le saut dans l'Etna, ce don au Feu, c'est le règne du sublime poétique.

Nietzsche, sans quitter la philosophie, propose plus qu'un système de l'apparaître, une dramatisation de ce dernier. C'est dire que la vie n'est considérée ni comme vérité, ni même comme réalité, mais plutôt comme œuvre. Le Sur-homme remplace Dieu dans la mesure où la sensation et l'interaction avec la matière sont omniprésentes. Sans elles, la question du sens de la vie ne se poserait même pas (la signification s'inscrit dans la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le touché). Le concept de création ex nihilo n'est qu'un mensonge logique. Quant à la notion de cosmos, elle rend la matière accessible à l'intelligence pratique mais elle reste encore en-dessous de ce mouvement ouvragé incessamment qu'est la vie (retour).

Bien des images du feu sont présentes dans *Zarathoustra*. C'est « Prométhée qui a volé le feu en allant le chercher dans la roue du Soleil »¹²¹². C'est « la fumée (négative) de ces sacrifices humains »¹²¹³ dont il faut s'éloigner. Ce sont encore « les êtres en chaleur dans les villes »¹²¹⁴ dont le fond de l'âme est « boueux ». Mais c'est aussi « ma brûlante volonté créatrice »¹²¹⁵, « mon cœur sur qui flambe mon été, le bref, le torride, le mélancolique été, qui de béatitude déborde »¹²¹⁶... On retrouve l'ambivalence essentielle qui témoigne que les éléments sont la véritable expression de la vie.

On retrouve aussi une opposition à l'eau qui redéfinit la sensation de brûlure « Oh ! De glace je suis enceint ; à des glaçons ma main se brûle »¹²¹⁷. De même que la froideur peut être brasier, la brûlure n'est qu'une glace et Zarathoustra se joue des contrastes du chaud et du froid. Il sait que la souffrance sera la même dans l'excès et « en attendant, (il) court, pieds chauds, ici et là [...] autour de la glace de la connaissance »¹²¹⁸. Sans survoler puisqu'il connaît la brûlure, il ne s'immobilise pourtant jamais dans aucun dogme. Il réserve sa légèreté pour l'exubérance de la Terre.

Un mot enfin sur le Soleil, astre de feu, qui tient une place privilégiée dans *Zarathoustra* en ce qu'il unit la chaleur à la lumière. Entre les images d'un nécessaire soir donc d'un nécessaire

1211 G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p.161

1212 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.42

1213 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, o, p.68

1214 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.74

1215 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.112

1216 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.127

1217 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.136

1218 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.217

déclin, on trouve aussi le moment privilégié du Zénith, « et c'est le grand midi quand l'homme à sa mi-course, entre bête et surhomme, debout se tient et [...] fête sa route vers le soir car c'est la route vers un matin nouveau »¹²¹⁹. C'est par son exubérance même que le zénith porte le message : à la nuit succède le matin. Il est sommet et point de passage tout à la fois. Il est l'instant de la métamorphose, éclairage maximal et par là même éphémère. Il signe le changement et sa mise en valeur lumineuse. Moment suspendu, moment d'extase intime : je suis tout hors de moi mais c'est bien mon être interne qui change. Là encore on retrouve l'absence d'idéologies : les dieux sont morts et l'homme, parce qu'il reçoit l'image et la transforme, adhère aux mouvements de vie. L'étoile-soleil c'est aussi, selon Jean-François Mattéi, le symbole pythagoricien d'une « harmonie naturelle dont Nietzsche est constamment à l'écoute »¹²²⁰. L'homme est capable de mettre des étoiles au monde par amour. L'homme est cette volonté de tension vers le lumineux. Hors de toute métaphysique et de toute morale, cette tension s'exprime par l'image d'un « arc qui pour sa flèche brûle d'amour, et d'une flèche qui pour son étoile brûle d'amour »¹²²¹. Nietzsche, dans un essai de jeunesse, a d'ailleurs peur que ses yeux ne fassent des trous dans le ciel à cause de leur nouvel éclat. Dans le chaos, l'ouverture, l'errance et le hasard, la création trouve nécessairement sa place.

« Nietzsche n'est pas un poète de la terre », cette première phrase du chapitre Nietzsche et le psychisme ascensionnel de *l'Air et les songes* pourrait contredire notre thèse selon laquelle Nietzsche est le philosophe qui chante la terre, et pourtant, de même que le surhomme est un poète à venir, de même la terre nous semble être l'élément dont on tirera toutes les qualités à la fin du voyage. Elle est un horizon de sens. En fait, tout le chemin de Zarathoustra est tracé par des impulsions, des trépidations et des vagues qui naissent des échanges eau-feu. Pourtant le philosophe imprègne aussi son mouvement de verticalité. Il ne quitte jamais l'effort, le courage et l'ardeur sans cesse nécessaires pour lutter contre l'esprit de pesanteur (qui est Idéologie, Vengeance, Sacrifice et « aplatissement de l'homme par l'homme »). Dès lors se dessine un nouveau mariage entre les images de l'air et de la terre, le premier n'étant là que pour mettre en valeur, toujours dans le contraste, « le jardin du monde »¹²²².

Le couplage des éléments par deux, permet à Nietzsche de tisser une pensée en mouvement. Il existe toujours un va-et-vient qui, sans dispersion, va pouvoir aller de l'avant et s'élever en effet, dans une vie de plus en plus pure. Il faut entendre par ce terme, non pas quelque chose de simple et de blanc, mais quelque chose d'approfondi par le retour à l'essentiel et l'immersion dans un éclat fait d'ombres et de lumières.

1219 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.103

1220 J.F. Mattéi, *L'ordre du monde*, op.cit., p.89

1221 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op.cit., p.266

1222 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.269

De cette manière, les mouvements du vent, de la brise jusqu'à la tempête ne prennent sens qu'au sommet des montagnes. C'est le contraste de la pierre et de l'air qui forge la légèreté. C'est leur couplage qui permet d'introduire la verticalité : « Devant ma plus haute montagne me voici debout et [...] plus bas dans la douleur que jamais ne descendit, jusqu'à l'intérieur de son flot le plus noir »¹²²³. C'est le chemin le plus dur, forcément ressenti intimement, dont le gouffre et le monde souterrain sous-bassant sont garants d'une élévation prodigieuse. Plus je tombe et plus je monte. Dans les excès, la ligne se trace, ultra-fine et légère. Sur la cime, Zarathoustra « désapprend à se voir » (mouvement 1 contre l'ego et l'éducation à des valeurs imposées), cela est nécessaire pour « beaucoup voir » (mouvement 2 dans la prise de conscience d'une multiplicité où le hasard a bonne part) pour enfin, parvenir à « me regarder moi-même et encore mes étoiles ». L'infiniment petit et l'infiniment grand sont désormais humains. L'homme est possesseur des étoiles au sens où, ontologiquement, il peut transfigurer ses instincts. La maîtrise n'épuisera jamais le sens du mot liberté. L'homme est à la fois créature et créateur. Le vertige et la nausée première devant l'infini ne doivent pas impliquer de repli en Dieu et/ou dans un dégoût de l'homme. Au contraire, la nausée « doit donner des ailes et des dons de sourcier. Dans le meilleur il est encore de l'écoeurant; et le meilleur est quelque chose encore qui ne se peut que surmonter »¹²²⁴. Plus on analyse la vie en profondeur et plus on s'ouvre au sens, plus on s'enrichit d'être. « Sur la montagne, j'ai porté ma propre cendre, c'est flamme plus lumineuse que je me suis inventée. Et voilà que s'est évanoui le spectre devant moi »¹²²⁵. Ici, on retrouve le feu car la cendre et la flamme sont matériellement les images les plus évocatrices de l'éternel retour. Le Même porte une Altérité d'apparaître fondamentale. Ce qui aide à quitter le monde gluant de la nausée, ce sont ces mouvements élémentaires qui « partent comme des traits »¹²²⁶, cette danse notamment entre Terre et Air qui échappe à tout ressentiment. « L'air rare et pur, proche le danger et l'esprit plein d'une joyeuse malice : comme tout cela ensemble s'accorde bien »¹²²⁷.

L'aigle et la flèche épousent les agitations du vent. Cette harmonie naturelle et agitée se place résolument du côté de la joie et de la santé. A cet égard, le rêve de vol est encore libérateur. Il est « la base fondamentale d'une transmutation de toutes les valeurs »¹²²⁸ puisque Nietzsche écrit : « De ce rêve Zarathoustra, ta vie même nous donne la clé ! Toi-même n'es-tu le vent à la sifflante stridence, qui des châteaux de la mort enfonce les portes ? Toi-même n'es-tu le sépulcre plein des multicolores malices de la vie, et des angéliques grimaces. En vérité, c'est tel un rire d'enfant mille

1223 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.192

1224 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.253

1225 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.41

1226 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p.167

1227 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op.cit., p.54

1228 G. Bachelard, *L'air et les songes*, op.cit, p.183

fois multiplié que vient Zarathoustra en tous caveaux mortuaires. [...] De ton rire tu les épouvanteras et à terre les jetteras »¹²²⁹. On notera ici, l'importance du recours au rêve, garant de sincérité (on peut faire le parallèle avec le songe de Descartes).

Le quatrième élément : la terre, est bien présent et sous-jacent à tout le texte de *Zarathoustra* en tant que représentant le plus juste de la vie matérielle à laquelle seule le surhomme doit se référer. Bien sûr elle porte l'ambivalence ontologique de chaque élément en tant qu'ils sont aussi rythmes et mouvements. Nietzsche oppose alors les terres molles, les vases et autres boues à la terre choc et socle, « nourriture du serpent »¹²³⁰. Nous avons précédemment étudié les images de la montagne. Nietzsche associe aussi la pierre à l'acte créateur : « Vers l'homme me pousse continûment ma brûlante volonté créatrice ; ainsi le marteau est poussé vers la pierre [...]. Maintenant s'acharne contre sa geôle mon cruel marteau. Ma pierre vole en éclats¹²³¹. La nature force l'homme à devenir héroïque. Elle le pousse à la résistance. Les éléments fonctionnent alors comme des provocations pour la volonté.

C'est la multiplicité des formes qui s'impose, prodigue est la nature du devenir. Toute notion d'identité a laissé place à celle de devenir et toute substance à celle de développement ou de germe. Maryvonne Perrot écrit : « la vie individuelle, crime par excellence, est en partie niée par la métamorphose »¹²³². L'homme se doit de parcourir plusieurs identités dans son existence. Quant aux éléments, ils incarnent exactement cette fluidité formelle de la matière. Celle-ci prend un autre statut : elle est une densité qui se déploie dans toutes ses extensions, elle est le seul socle réflecteur des variétés générés, à la fois ventre et nid de vie, protection intime et ouverture vers... Une telle matière n'a plus rien de statique et relativise donc le concept de vérité scientifique. Les éléments n'existent que dans leur inter-relation. La vie est rare parce que l'eau ne peut la développer qu'à l'aide d'un oxygène précieux. L'humanité est puissante parce qu'elle a su utiliser le feu dans sa conjonction avec l'air. La terre n'est prodigue que sous l'action réciproque du soleil et de la pluie : feu, et eau... On pourrait continuer. Les combinaisons et surtout les couplages sexués donnent à la création son unique principe . Le mouvement générateur est déjà inscrit dans un développement qui imprime dans la nature la notion d'éternel retour.

Si l'équilibriste tombe et meurt¹²³³, c'est qu'il a « vu triompher son rival ». Alors « toute bouche a été rendue muette » et « tout œil immobile ». Sont évoqués là les ennemis de la vie : silence et inertie. On pourrait même assimiler « le tourbillon de bras et de jambes » au sacrifice émissaire ou au démembrement de Dionysos Zagreus. Effectivement cette notion de crime apparaît

1229 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op.cit.*, p.173

1230 F. Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Mercure de France, trad. H. Albert, p.19

1231 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.112

1232 M. Perrot, *L'Homme et la métamorphose*, *op.cit.*, p.134

1233 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.29

comme un vertige premier, loi du talion, vengeances inassouvies... Et pour Nietzsche c'est bien là l'asservissement le plus complet. Il essaie de montrer que la délivrance réside dans le fait de se débarrasser de cette violence première. La terre est un éden d'autant plus dense d'ailleurs qu'il assume la douleur et le travail du va et vient entre tendances contraires. Quand on a assimilé ce travail du négatif comme bénéfique, alors on est effectivement débarrassé de la morale et la violence apparaît comme superflue.

Pour arriver jusque là, Nietzsche se sait obligé de travailler avec la terre : « comme le groin du sanglier, que ma parole déchire le fonds de vos âmes ; soc de charrue ainsi je veux que vous me nommiez »¹²³⁴ Il faut travailler, agir encore car les hommes ne sont pas prêts encore à recevoir le surhomme. Il faut toucher le fond pour s'élever. Mais le sanglier, animal terrestre, n'a rien à voir pour autant avec la tarentule, symbole par excellence de la « vengeance qui donne le tournis »¹²³⁵ et Zarathoustra, comme Ulysse demande d'être attaché à un pilier pendant que la tarentule le mord. . Pour le libre-sage, l'épreuve doit se traverser les yeux ouverts. Et Zarathoustra dit : « Mieux encore aime être saint de pilier que tourbillon de rancune »¹²³⁶. Si l'homme n'est pas capable de résister à la loi du talion, alors il vaut mieux qu'il se range à l'illusion des arrières-mondes. Nietzsche concède que le christianisme reste un progrès par rapport aux religions archaïques du sacrifice. Plus que tout, il rejette la faiblesse de l'ordre du ressentiment.

Ajoutons que l'éther n'apparaît qu'une fois dans *Zarathoustra* à propos de la jalousie. Ce texte est essentiel puisqu'il marque bien la différence du surhomme d'avec le héros auquel on l'a trop souvent assimilé : « D'héroïquement vouloir il lui faut donc encore désapprendre : qu'il soit un homme élevé, et non pas seulement un sublime : c'est l'éther même qui le devrait soulever, le non-voulant »¹²³⁷. Ici Nietzsche a l'air de mentionner cet élément pour éviter le concept de transcendance. Pour sortir du désir et de la jalousie, il faut accepter de quitter aussi le pathos tragique. Le surhomme est proche de Dionysos mais comme l'éther est proche du feu. Derrière le sublime se trouve l'élevé. Derrière la grandeur d'âme du héros (oubli de l'ego) et derrière le sens tragique de sa passion (pathos) se dessine la grâce et l'innocence de l'enfant, le sourire et l'étonnement émerveillé, l'accueil. La réception du monde prime, même le mauvais est bienvenu parce qu'on peut expérimenter sur lui sa propre capacité à résister, on peut l'intégrer aussi en partie à soi en le transmutant, en l'exprimant autrement.

Nietzsche a donc tenté de démêler l'ordre du *pathos* (impression) qui, de façon masquée, prend toujours place dans le *logos* (raison) et dans le *muthos* (imaginaire). Pour se faire, il a dû

1234 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.121

1235 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.128

1236 *Ibid.*

1237 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, *op. cit.*, p.151

déconstruire de manière « généalogique » les domaines de la Religion, de l'Éthique et du Politique qui revendiquent légitimement le passage de la pensée à l'action. Pour Nietzsche, ce passage n'a aucun bien-fondé s'il ne met pas en avant le rapport au corps qui le sous-tend.

Par le biais des éléments, Nietzsche découvre la vie au sens propre dans la conscience. Le regard sur les éléments, qui n'est jamais une contemplation passive, traduit cet alliage constitutif des énergies spirituelles et sensuelles. Le corps et l'esprit sont au service de la vie en ce qu'elle est concrètement : prodigalité, « ruche » ou « brasier d'être ». On note évidemment la place privilégiée accordée au langage, « c'est par lui que danse toute chose »¹²³⁸ écrira Nietzsche. C'est réhabiliter la tour de Babel et la multiplicité des langues comme richesse et authenticité.

Une telle conception du rapport au monde entraîne forcément une revalorisation de la notion d'intensité. Sans employer le terme « excès », Nietzsche se réfère souvent à l'« ivresse ». Il ne nous propose jamais de sortir de la mesure et de passer à l'*hubris*. Notons à ce propos combien le terme « sublime », par l'évolution de son emploi conceptuel, est éclairante à ce propos. Si le terme est très valorisé dans *La Naissance de la tragédie* en tant que le sublime représente l'art tragique porté à son apogée comme victoire sur le monstrueux et maîtrise de l'horreur dans la vie... dans *Zarathoustra* il est subordonné au concept du « beau ». L'art tragique est une étape nécessaire à laquelle il faut se référer pour quitter la violence et les arrière-mondes qu'elle engendre par réaction de protection, mais c'est une étape insuffisante. Achim Geisenhanslüke écrit que « la tragédie n'exclut pas l'horreur, elle la maîtrise par un acte symbolique qui la rend transparente »¹²³⁹ mais elle peut dégénérer aussi dans la comédie grotesque. Dans son analyse du *Cas Wagner*, Nietzsche évoque le sublime comme « un beau manqué ». Et « le beau est difficile à atteindre dans la mesure où il demande la maîtrise du vouloir-violent »¹²⁴⁰. Le travail du négatif ne doit pas quitter le monde du devenir et Nietzsche met toujours en avant l'exaltation qui pousse l'esprit vers le corps comme le corps vers l'esprit. Le sublime est l'excès nécessaire à une sortie radicale de l'ordre identitaire clos, mais le mouvement du devenir n'est trouvé que dans un rééquilibrage par le beau. L'enthousiasme pour les forces vives, ce transport du beau nous fait dépasser un ego clos pour nous ouvrir au sentiment ontologique. La spirale est remplacée par la sphère, la ronde ou la roue.

On peut insister à ce propos sur la signification approfondie de cette symbolique. La spirale s'enroule abstraitement sur elle-même. Elle donne l'impression d'un mouvement montant, mais celui-ci baigne encore dans une logique téléologique, il n'a rien à voir avec la « verticalisation » qui implique un changement dans l'être. Ce mouvement spiralé est une illusion de mouvement. Sa seule valence est mathématique et laisse le philosophe sur sa faim. La roue, au contraire est un

1238 F. Nietzsche, *Zarathoustra*, op. cit., p 269

1239 A. Geisenhanslüke, *Le Sublime chez Nietzsche*, Paris, Harmattan, 2000, p.92

1240 F. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, Paris, Gallimard, 1980, p.131

recommencement éternel mais qui n'est jamais tout à fait le même. Ce n'est plus le but intéressé qui fait sens (on serait encore dans le règne des valeurs : intérêts égocentriques, logique rassurante mais coupée de la vie, morale...) mais c'est le mouvement en lui-même. Chaque « terme » est imbriqué dans sa relation aux autres.

l'éternel retour, en ce sens, est un changement qui n'a besoin ni de support ni de mobile ni même d'arrêt artificiel sur différents moments ou objets qui le constituerait. Le changement est une substance vécue. Sa visibilité est au cœur du mouvement naturel des éléments : l'eau s'écoule et ne cesse d'être, toujours la même et toujours différente dans un cycle naturel. Cette substantialisation du changement se retrouve dans chaque perception élémentaire. C'est en ce sens que Maryvonne Perrot a pu parler d'un « refus de séparation entre moi et non-moi »¹²⁴¹ chez Nietzsche. C'est dire qu'à travers l'éternel retour « l'homme n'adore plus les fausses idoles de la réalité même s'il connaît la réalité de ses désirs »¹²⁴². Il y a deux réalités : l'une est surchargée d'analyse logique, d'arrêts artificiels qui n'opèrent que pour l'ordre de la *praxis*. Elle est aussi par extension surchargée par le sentiment d'une séparation homme-monde qu'exploite toute religion ou système moral fondée sur la crainte du monde et la répression des instincts. L'autre réalité tient tout entière dans l'acceptation du négatif comme mode d'exister symbolisé par l'image de la roue qui propose bien un ordre. Il n'est pas question de retomber dans une errance aveugle.

Sont rejetées les sentiments fades, tièdes (faibles) ou ceux, pires, liés au ressentiment ou à la honte (culpabilisation) qui amoindrissent l'être en l'autre ou en nous-mêmes. Deux sentiments sont revalorisés : la nostalgie et la béatitude. La première placée dans l'ordre du **temps**, nous permet de ressentir la fécondité d'une pensée de l'éternel retour. Elle garde la mémoire comme réactualisation sans cesse possible et toute douleur comme tout plaisir, sont des possibilités de renaissance. La seconde, dans l'ordre de l'**espace** garantit une liaison essentielle entre l'intériorité et l'extériorité. Nietzsche préfère parler de sentiment du beau plutôt que de sublime (encore un cran trop passionné). L'homme qui se sent en harmonie avec son univers participe alors intégralement à l'équilibre du devenir.

L'accouchement socratique des esprits, oui, mais à condition de respecter l'ouverture absolue à la vie que ces deux traits de lumière ont ouverte. La création est au final la notion qui exprimerait le mieux notre participation au devenir: l'enfantement doit être vu en effet comme un développement dont l'homme se sent acteur et dans lequel il traque toute forme de ressentiment.

« Dans l'**air** clarifié,

1241 M. Perrot, *Le Symbolisme de la roue*, Paris, Les éditions Philosophiques, 1980, introduction

1242 *Ibid.*

Lorsque déjà la consolante **rosée**
 A **terre** s'égoutte,
 (...)
 Il te souvient, il te souvient, ô cœur **brûlant**,
 Comme tu fus quelque jour **assoiffé**,
 De **larmes célestes** et d'un **ruissellement de rosée**,
Roussi et las comme tu fus assoiffé,
 Cependant que, sur de jaunes **sentes** herbeuses,
 Rais de **soleil** cruellement vespéraux
 Au travers d'**arbres** noirs autour de toi **couraient**,
 Aveuglants **feux solaires**, joyeux de nuire.
 De la *vérité* le prétendant ? Toi ?
 (...)
 Nenni ! Rien que bouffon ! Rien que poète !
 Ne tenant que multicolores discours,
 Derrière des masques de bouffons poussant clameurs multicolores
 Escaladant des **ponts** de menteuses paroles,
 Des **arcs-en-ciel** multicolores,
 Entre faux **Cieux**
 Et **Terres** fausses,
 Tout alentour **errant, planant**,
 Rien que bouffon, rien que poète !

Ainsi s'achève *Zarathoustra*. On retrouve les thèmes de la fin de toute certitude ; la volonté vive capable de passer par-dessus les mensonges religieux, moraux ou métaphysiques, par-dessus les vérités scientifiques toutes tronquées... L'éternel retour aussi avec la douleur et l'espoir que porte le soir ; la joie de la multiplicité (même celle des masques - ce qui est reconnaître la valeur de l'ennemi, du mensonge et du caché) ; les cinq sens au service du corps et surtout, enfin, les quatre éléments tour à tour noms, verbes, adjectifs, participes présents, personnifications, métaphores... Ils incarnent, dans le style nietzschéen, la possibilité d'une alliance entre l'homme et son univers pour exprimer la vie comme « essentielle phénoménologie ». Au-delà des analyses de la mauvaise ou de la bonne conscience, (on a vu le mépris de Nietzsche pour le conformisme et les pièges d'une notion de bonheur individuel), on peut s'interroger sur la conduite à tenir dès lors que notre responsabilité est pleinement engagée dans le rapport au monde.

7) L'étrangeté de la vie

Avec Nietzsche, l'immanence prend un fondement ontologique. Tandis que l'histoire de la métaphysique nous avait appris à concevoir l'immanence comme une déchéance dans l'ordre de l'être et que la pensée était conçue comme conquête du vrai, Nietzsche renverse ce principe et renvoie l'intelligence à un fixisme forcément illusoire. Dès lors, la quête de la vérité et le nécessaire recours à une transcendance pour penser l'Absolu ou l'Infini n'a plus lieu d'être. Ces deux notions sont inscrites dans un vaste vécu universel qui intègre la sensation à la mémoire, la douleur à l'angoisse et le plaisir à l'allégresse.

Ce n'est plus parce que « je pense que je suis », et même le renversement radical dans un « je suis donc je pense » pousserait encore l'homme dans un ordre de l'idée qui serait illusoire. C'est la logique qui ne peut proposer aucun fondement ontologique dans la mesure où elle se définit comme coupure d'avec le devenir vivant. C'est le « donc » qu'il faut remettre en cause et que Descartes lui-même n'a pas toujours donné en s'attachant à voyager et à faire de son second rêve une interprétation en faveur de la quête plutôt que du savoir. Nietzsche a revalorisé les représentations spatiales des quatre éléments comme symboliques de cette immanence-ressource. L'éternel retour, dans l'ordre du temps, lui a permis d'accorder toute sa place à une conscience humaine privilégiée qui peut rythmer son rapport au monde. C'est la possibilité d'un nihilisme actif qui s'engage.

La réalité ontologique passe alors dans le devenir et le mouvement même. On retrouverait ici le regard posé sur la musique par Schopenhauer. Celle-ci n'est en effet rien du monde et pourtant elle est traversé par une rythmique archaïque qui a à voir avec la Volonté. On pourrait aussi évoquer la pensée de Kierkegaard qui, dès 1854 affirmait l'irréductibilité de toute existence à un quelconque groupe. Pas de coupure possible de ce fait entre sujet et objet sans illusion. Dans *Ou bien... Ou bien...* Kierkegaard cite cette phrase supposée de l'auteur des *Diapsalmata* : « Hélas ! La porte du bonheur ne s'ouvre pas vers l'intérieur, et rien ne sert donc de s'élancer vers elle pour la forcer ; elle s'ouvre vers l'extérieur, il n'y a rien à faire. » L'homme est effectivement jeté seul dans le monde. La représentation est alors liée à l'imaginaire. Ainsi la création artistique est d'abord pensée par Kierkegaard comme cette nécessaire extériorisation de soi vers l'autre.

Mais Kierkegaard pense l'esthétique insuffisante pour combler le fond d'angoisse humain. Il a pensé le « chevalier de la foi » comme allant toujours plus loin que le héros tragique accomplir l'humanité dans sa dimension immanente au monde. Il a redonné ses lettres de noblesse à une religion qui ne dépendrait plus de la transcendance. L'angoisse n'est pas à effacer (elle fait partie du mouvement de la vie) ni à cacher (refuge transcendantal, arrière-monde moral) mais à transfigurer, à supporter sans cassure. Le Surhomme nietzschéen serait capable de l'endosser mais dans un

accomplissement solipsiste. Remettant l'existence au cœur de la réalisation ontologique, Kierkegaard ne pense plus l'humanité dans ses génies, il la redonne à tous car « tous les hommes sont contemporains ». Il y a une profondeur humaine partagée qui permet, sous le vernis de la Morale, de concevoir un ordre Éthique légitime parce qu'immanent au monde. L'humanité est engagée dans ce monde. Plus de pensée sans objets, plus de rêverie sans éléments et plus de monde sans habitants. C'est l'ouverture vers la Phénoménologie et l'Existentialisme pensés comme deux points de vue d'une même dynamique.

Les rapports entre intériorité et extériorité sont refondés. Sans tomber dans les errances esthétiques ou aristocratiques, Kierkegaard propose aux hommes de transfigurer la dimension d'absolu qu'ils partagent intimement avec l'univers extérieur. Cette dimension doit s'exprimer dans un sens positif.

C'est pourquoi Kierkegaard propose le concept de « reprise ». La reprise est une renaissance, un recommencement en toute connaissance de cause. « Entre le plaisir passé et la sensation présente s'interpose constamment la nostalgie du souvenir qui empêche d'accueillir la nouveauté »¹²⁴³. Elle n'est pas la répétition de Shopenhauer. Elle n'est plus non plus l'instant plein de Nietzsche, mais plutôt une éternité captée de l'intérieur dans un mouvement qui se déploie. Il s'agit de choisir les variations toujours renouvelées qui s'inscriront dans des actes neufs ; ceux-ci formeront l'histoire personnelle de chaque individu rendu par là, unique.

La reprise est une loi du monde spirituel qui correspond au « mouvement éthico-religieux de l'existence »¹²⁴⁴. Pour Kierkegaard, l'amour et le sens de l'esthétique sont des étapes sur le chemin initiatique de chacun. Ils sont liés à la souffrance, analysée dans son paroxysme (la révolte contre Dieu) avec Job. Ce dernier servira de modèle dans la recherche d'un sens à donner à la vie parce que tout chez lui exprime l'épreuve humaine. Satan qui doit lui reprendre tous ses biens se sert des éléments pour marquer le renversement de la fortune. Les Sabéens commencent à tuer les bœufs et ânesses. Le premier signe est donc celui de la guerre et de l'ennemi. Mais l'étape suivante est celle du « feu de Dieu tombé du ciel ». Ici, non seulement les brebis sont brûlés mais aussi les pâtres. Le sacrifice humain exige une force naturelle élémentaire, force si intense qu'elle implique forcément l'idée de Dieu. Lorsqu'il s'agit de la mort des fils et filles de Job, cette fois, il est fait mention « d'un vent violent qui a soufflé du désert »¹²⁴⁵. Après le feu, c'est l'air qui se déchaîne. L'accent n'est plus mis sur une descente de forces transcendantes mais bien sur un mouvement horizontal. La violence vient d'une façon plus brutale encore de la terre même qui pousse l'air en vent. Ce dernier symbolise aussi le vertige lié à l'enchaînement des vengeances selon René Girard. Notons que, lorsque Dieu

1243 S. Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 2008

1244 S. Kierkegaard, *Deux Discours de Sainte-Cène*, Bazoche-en-Pareds, ouverture

1245 *La Bible, op.cit., Ancien Testament*, 1, 11-2

éprouve Job par l'intermédiaire de Satan, ce dernier est toujours rencontré « errant, flânant et rôdant sur la Terre »¹²⁴⁶.

Ce qui va permettre à Job d'exprimer sa douleur, c'est d'abord la compassion de ses amis qui pleurent et restent en silence à ses côtés. Il va alors « épancher ses rugissements comme l'eau »¹²⁴⁷. La tentation du suicide apparaît : « Ma force est-elle celle du roc (...) Aurai-je pour appui le néant ? ». Ici, la pierre s'oppose à la vie signifiée par l'eau. Elle est du côté du néant et du désespoir. Mais juste après, l'eau revient en force car Job ne se résout pas à refuser la pitié des autres : « Mes frères ont été décevants comme un torrent (...) Revenez, pas d'injustice ! ». Dieu est repris à témoin par Job en tant que créateur « Interroge le bétail pour t'instruire, les oiseaux du ciel pour t'informer. Les reptiles du sol te donneront des leçons, ils te renseigneront les poissons de mer »¹²⁴⁸... Le mouvement de la Nature est tendu vers la vie par une puissance universelle certaine. Tous participent de cette création puissante où seul Dieu tient la vie et la mort entre ses mains. L'homme, en tant qu'acteur, ne peut concevoir l'ordre de la justice dans son entièreté. Un à un, les animaux « lion (terre), vautour (air) »... sont montrés comme impuissants à trouver la sagesse. « L'Abîme (feu) et la Mer (eau) » disent qu'elle n'est pas chez eux non plus. C'est Dieu qui l'a seule trouvée en imposant « une loi à la pluie », « en donnant du poids au vent », « une route aux roulements du tonnerre »¹²⁴⁹. La force créatrice et la maîtrise des forces du mal vont de paire. Ce que l'homme conçoit, quant à lui, il ne peut le réaliser. En 41, 22-41, Léviathan est décrit bien supérieur à tout pouvoir humain et ce, encore par le biais des éléments : « De sa gueule jaillissent des torches (...) Quand il se dresse les flots prennent peur (...) Il fait bouillonner le gouffre comme une chaudière, il change la mer en brûle-parfum. (...) Sur terre il n'a pas son pareil [...] Il est roi sur tous les fils de l'orgueil ». On ne peut sortir aucune notion de Sagesse de la révolte aussi puissante fut-elle, puisse-t-elle même renverser l'ordre et la puissance élémentaire.

La reprise correspond à l'humilité de Job « sur la poussière et sur la cendre ». Seul Dieu est capable de briser la spirale de la violence par le pardon, seul il est présent au-dessus des forces élémentaires pour assurer un principe de Justice forcément transcendant. Ce n'est peut-être qu'en rendant leur intensité aux sentiments d'angoisse et de désespoir que la philosophie peut se détacher de l'esprit de système et défendre une dialectique subjective.

Kierkegaard précède les intuitions de Nietzsche : il faut vivre et ne pas s'humilier dans la mort. De même, le désir produit du réel. Mais le renversement des valeurs n'opère pas de la même façon, ainsi Kierkegaard n'oppose pas le péché à la vertu (ordre des valeurs qui exploite l'angoisse

1246 *Ibid.*

1247 *La Bible, op.cit., Ancien Testament, 3, 8-25*

1248 *La Bible, op.cit., 11, 16-12*

1249 *La Bible, op.cit., 28, 23-29*

fondamentale) mais à la foi (ordre choisi par reconnaissance du miracle d'amour). Si Job se sort du désespoir, ce n'est en rien par son esprit de justice ou ses vertus traversées d'imperfections fondamentales. S'il transfigure sa douleur c'est uniquement par la conscience de ses imperfections et par la foi, la remise en Dieu. Reconnaître Dieu, c'est bien renaître, plus que vivre c'est adhérer à la vie. L'humour proposait un premier détachement par rapport à l'orgueil humain. La foi assure seule une compréhension de l'âme. Elle propose une vie de délivrances. Kierkegaard s'est donc élevé de l'ordre esthétique à l'ordre éthique puis, de l'ordre éthique à l'ordre religieux. Il n'a pas tant suivi une réflexion logique qu'un cheminement initiatique. Au départ, est ce fond de souffrance et de volonté humaines. L'angoisse correspond à un sentiment d'étrangeté qui fait surgir le monde en tant que réalité du néant.

Les éléments sont rarement évoqués dans le style dépouillé de Kierkegaard qui met la louange et le silence au-dessus de toute musique, mais ils prennent quand ils apparaissent, le statut privilégié de l'instant, ils évoquent un « contact » Pour rendre compte de l'instant Kierkegaard évoquera « cette équivoque où le temps et l'éternité se touchent »¹²⁵⁰. Ce moment-concept n'est pas l'éternel retour de Nietzsche tout entier tourné vers les forces vitales naturelles car chez Kierkegaard, l'homme n'est jamais à dépasser dans ses doutes et douleurs. Il est respectable jusque dans ses faiblesses et sentiments désespérés. C'est au cœur de son existence à lui, telle qu'elle est, qu'il faut puiser une force vitale et une énergie pour être. Au départ il s'agit de briser l'illusion d'une unité de l'existence. Il s'agit de pousser un questionnement de plus en plus urgent et incertain.

Dans l'instant « l'homme prend conscience d'être né ; car son état précédent était de n'être pas ; dans l'instant il prend conscience de la seconde naissance »¹²⁵¹. L'existence humaine est marquée par ce passage qui se rejoue sans cesse entre être et n'être pas. La mort est placée au centre de la conscience humaine. Elle est entrevue dans une densité consubstantielle : « Quel poids de porter ainsi la terre et le ciel »¹²⁵². Une telle verticalisation se concentre en souffrance dans le cœur de l'homme. Ainsi, elle évoque aussi la « possibilité du scandale », le « fardeau », le « travail difficile », le « rude enfantement »... Autant d'expressions qui témoignent d'un arrachement nécessaire de la conscience jusque dans la foi. La souffrance, le désespoir et l'art sont une tension vers l'extérieur qui participe d'un vécu de crises et de ruptures. Une extériorisation dans l'oubli de soi sera l'issue la moins destructrice pour le sujet. Le Christ est cette figure d'une transfiguration possible par l'amour.

Le scandale fonctionne bien comme un « ressort dialectique »¹²⁵³. Kierkegaard retrouve le

1250 S. Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, Paris, Gallimard, 1949, p.256

1251 S. Kierkegaard, *Miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1948, p.56

1252 S. Kierkegaard, *Miettes philosophiques*, op. cit., p.69

1253 S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990, p.493

sérieux en ayant permis au moi de trouver « sa propre transparence » mais celle-ci est tout entière « dans la puissance qui l'a posé »¹²⁵⁴. Au fond du désespoir on trouve le Christ comme transcendance qui a choisi l'immanence. La mort de Dieu est l'unique possibilité d'introduire une égalité entre l'homme et Dieu. Cette égalité dans le sacrifice volontaire, dans le pardon et dans la compassion est le renversement vers l'absolu. L'homme n'est pas un dieu mais Dieu est un homme. La foi est alors fondée sur la matérialisation d'un amour inconditionnel. On ne quitte pas la terre pour un ciel vide mais c'est au contraire le ciel qui vient s'incarner et s'imprégner de terre parce que le point de départ est, de toutes façons, l'existence. L'instant est le temps humain de l'Éternité à condition qu'il corresponde à cette « reprise », ce ressouvenir intense d'un Amour-Passion transcendant toute violence. La foi est une « certitude intérieure qui anticipe l'infinité »¹²⁵⁵.

Kierkegaard a replacé au cœur de la vie une sympathie toute particulière pour l'homme. A travers une extériorisation nécessaire (ici règnent les éléments en tant que signes des puissances naturelle et divine), c'est bien une intériorité supérieure qu'il faut réussir à capter. Ce passage implique un saut qualitatif qui est une suspension du pouvoir dissolvant du temps et des éléments en tant que signaux terrifiants. Échapper à l'absurdité de la mort, c'est avoir la foi, c'est-à-dire avoir conscience de sa valeur. Ici, l'ordre des éléments est contemplé dans le silence. L'homme est sur le rivage et accepte de voir l'eau couler parce qu'il ressaisit sa transparence derrière son mouvement.

« Le tragique ne commença pas lorsque les hommes eurent appris à rire de leurs cadavres, mais plutôt le jour mystérieux, tardivement reconnu par Nietzsche dans *L'Origine de la tragédie* où les Grecs confondirent en une seule fête le culte des morts et le culte du Dieu symbolisant le vin et l'ivresse »¹²⁵⁶. On pressent chez Kierkegaard le statut particulier d'une séduction, d'un humour et d'une fête qui participent d'un acquiescement devant le hasard et la mort. On voit aussi comment les psychoses passionnelles comportent une conviction unilatérale de l'existence. En partant de l'intensité des besoins affectifs, Kierkegaard proposent, non pas une volonté de vaincre, mais une communication indirecte qui se place toujours sous le signe d'une singularité intense .

Ainsi l'ironie socratique comme le doute hyperbolique de Descartes sont des procédés existentiels qui s'opposent à toute objectivation finale. L'ironie fait partie de tout questionnement, le doute est un élément de la foi. La représentation pourrait consister dans ce double regard intérieur qui se fonderait, dans le vertige des possibles, sur un engagement ressenti comme particulier et donc, susceptible de modifications. La représentation serait la résultante d'une décision réfléchie, consciente de sa prise sur le réel et de son caractère éphémère.

1254 S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*, op. cit., p.496

1255 S. Kierkegaard, *Le concept d'angoisse*, op.cit., p.330

1256 C. Rosset, *Logique du pire*, op.cit., p.179

Heidegger reprend la question de l'être en la reliant au temps. L'homme est un être-pour-la-mort. L'angoisse existentielle est à dévoiler derrière les apparences et l'inauthenticité de l'être-là. La liberté s'éprouve par l'angoisse et la lutte. Sartre, tout en partant du sentiment d'existence comme « trop-plein », ne passera jamais à l'ordre de la Foi religieuse comme consolation. Pour lui le monde, les choses et les pensées restent fondamentalement « ballottantes », leur propre sens les dépasse sans cesse. Sartre ne voit ici rien de désespérant. Dans *La Nausée*, lorsque le héros a fini par apprendre tout ce qu'il pouvait savoir sur l'existence, « le jardin lui sourit »¹²⁵⁷. Une sorte de complicité se noue entre les existants qui est de l'ordre de la signifiante mais une signifiante très floue.

Ce premier roman de 1938 correspond à un chemin initiatique où les changements entre l'intérieur et l'extérieur résonnent sans cesse l'un pour l'autre. On a beaucoup parlé du galet en tant qu'objet extérieur comme symbole de la nausée, d'un certain dégoût pour une existence à la fois contingente et nécessaire des choses, une existence close sur elle-même et passive. Or, au commencement, Sartre écrit : « Il y avait quelque chose que j'ai vu et qui m'a dégoûté, mais je ne sais plus si je regardais la mer ou le galet ». Le sentiment d'étrangeté n'est pas clair. Il ne peut être centré sur un objet poli et comme « civilisé » par l'homme. Il ne s'inscrit donc ni dans un mal de vivre moderne dû au trop-plein du progrès et de la consommation ni dans un ennui bourgeois.

Derrière les « salauds » et les divers masques dénoncés déjà par Nietzsche, il y a ce malaise ontologique qui concerne toute existence. Ainsi Sartre ne place pas l'ordre de l'intériorité sur un rang supérieur comme semblait le faire Kierkegaard. Il part de l'existence élémentaire et n'en sort jamais tout à fait, ce qui ouvrira la possibilité et la fécondité de pensées phénoménologiques.

Ainsi le héros est-il en « extase » quand il critique l'« humanisme de l'Autodidacte »¹²⁵⁸. La puissance des éléments a une consistance infiniment plus grande que « l'amour des hommes quand il est naïf et barbare ». Sartre insiste et fait dire au héros : « j'étais froid (...) glacé (...) J'eus l'impression pénible d'être un bloc de glace enveloppé de feu ». Cette sensation élémentaire est infiniment plus authentique que la « naïve communion entre les hommes », cet humanisme mensonger des « fonctionnaires », des « catholiques », ou même des « communistes » qui « se haïssent tous entre eux : en tant qu'individus, naturellement – pas en tant qu'hommes »¹²⁵⁹. On ne peut s'empêcher de penser aux arrières-mondes de Nietzsche ou au héros tragique de Kierkegaard. L'homme est son propre ennemi en tant qu'il a une propension naturelle à se mentir à lui-même. « C'est un mur de suffisance ». Accepter une étiquette, mettre un nom sur les choses, intégrer êtres et choses, « se promener les dimanches »... tout cela correspond à un orgueil démesuré et à la part

1257 J.P.Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p.192

1258 J.P.Sartre, *La Nausée*, op. cit., p.162

1259 J.P.Sartre, *La Nausée*, op. cit., p.168

de comédie inhérente aux symboles.

Une nouvelle crise, une nouvelle Nausée fait immédiatement suite à cette entrevue du héros avec l'autodidacte. Elle lui permet de comprendre que « les objets se mettent à vous exister dans la main »¹²⁶⁰. L'homme est toujours dépassé par l'existence, il ne peut donc la maîtriser. Ici le héros perd même son apparence humaine et sort du café comme « un crabe »¹²⁶¹. Il retourne à la mer.

Cette dernière domine tout le roman. Nous avons vu qu'elle initiait la première nausée. Elle est présente dès la début du dîner avec l'autodidacte : « Non, je ne veux pas changer de place. A quoi bon ? Et puis, à travers les vitres, je vois la mer verte et compacte »¹²⁶². Derrière l'acceptation de son sort, il y a, plus profonde, la vision d'une existence qui n'est peut-être pas tragique. Le vert de l'espoir contrebalance le « à quoi bon ? » désabusé et la « compacité » d'une existence close et subie.

Ainsi les éléments vont d'abord permettre la révélation d'une contingence et d'un « trop » pour qualifier l'existence. Ce travail se fait consciemment et minutieusement. Il correspond à un éveil philosophique du héros. Mais les éléments vont aussi permettre à Sartre, et de manière plus insidieuse, d'envisager une maîtrise possible de ce « trop » qui est de l'ordre du partage émotionnel et qui donne une certaine « nécessité interne » au monde. Ici le règne des éléments rejoint l'art musical : « Au-dessus de New-York le ciel brûle, le bleu du ciel s'est enflammé (...) Ils boiront de grandes rasades d'alcool et le feu du ciel viendra flamber leurs gorges, ils sentiront le poids d'un immense sommeil torride. Mais d'abord il faut noter cet air. *Some of these days* »¹²⁶³. L'air (ciel), le feu (brûle, enflammé, alcool, flamber, torride), l'eau (bleu, alcool, gorge) et la terre (New-York, poids, sommeil) s'unissent pour communiquer à l'homme cette nécessité d'une écriture mélodique : une création qui, au-delà des sons décomposables et voués en eux-mêmes à la mort, va faire naître un sentiment d'émotion, d'unité et de partage.

Sans que ce soit une chaleur certaine en lui, le héros reconnaît que, dans la chanson, « il est comme un type complètement gelé après un voyage dans la neige et qui entrerait tout d'un coup dans une chambre tiède »¹²⁶⁴. Cette vérité en acte, cette plénitude glacée de l'existence (« griffe », « racine » « serre de vautour » ou « masses monstrueuses et molles, nues d'une effrayante et obscène nudité ») est supportable par le biais artistique. L'art en effet, ce n'est pas changer l'existence et masquer sa vérité crue, c'est pouvoir l'exprimer et donc, sinon la maîtriser, du moins s'en rendre complice. Le héros est lui-même « la racine du marronnier »¹²⁶⁵.

1260 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.175

1261 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.177

1262 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.150

1263 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.247

1264 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.249

1265 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.186

« Il y a de l'eau mousseuse dans ma bouche (...) J'ai dans la bouche à perpétuité une petite mare d'eau blanchâtre - discrète - qui frôle ma langue. Et cette mare, c'est encore moi »¹²⁶⁶. Grâce à l'élément eau, nous découvrons trois niveaux de conception de l'existence :

- La mer en surface est regardée par une foule endimanchée qui sera déçue (comme devant les films). Ce sont les illusions de l'homme.

- Sous l'eau, le héros voit la bête, la vase, c'est-à-dire l'inconsistance vraie des choses. « L'existence est une chute tombée »¹²⁶⁷.

- Enfin, la densité, le poids et la rigueur de l'existence cache une certaine douceur, une possible connivence entre les existants qui ouvre des brèches communicantes. C'est « la mare de la lampe sur la table »¹²⁶⁸ pour une écriture possible ; c'est « la mare de sang sur la feuille blanche »¹²⁶⁹ qui signifie une liberté possible même sans aller jusqu'au suicide ; enfin ce sont « les sombres petites marées d'Annie »¹²⁷⁰ qui, sans aller jusqu'à l'utopie des moments parfaits, permettent de concevoir un souvenir doux.

Le jardin « sent le vomi »¹²⁷¹ mais il sourit. De plus, « demain il pleuvra sur Bouville »¹²⁷². Sans conceptualiser l'éternel retour, Sartre ouvre et ferme son roman sur une pluie qui revient pour laver les mensonges ou bien les désillusions quotidiennes. Plus de mauvaise foi possible et le désespoir du premier sentiment a disparu.

On pourrait dire que les éléments qui appartiennent pourtant au monde et sont d'abord objets de perception, représentent aussi la subjectivité dans sa capacité unique de donner un sens au monde. Il ont un statut, non plus seulement ambivalent mais duel car il s'adapte à la représentation du moment. Or, toute représentation est opposable et s'accompagne d'affects.

Tant qu'ils sont contemplés comme objets perçus, les éléments appartiennent à l'histoire scientifique des probabilités, avec tout son poids d'«étrangeté» et l'impossibilité d'une certitude absolue de connaissance. Par contre, quand ils sont intériorisés, ils participent de notre « fascination pour un monde »¹²⁷³ clos. Ils prennent une dimension imaginaire qui les voue au domaine de l'interprétation et au sentiment intense de persuasion. Par ce biais, ils permettent de penser le concept de « fatalité » qui, pour Sartre, est l'exact envers de la liberté. Ils ne représentent pas la liberté qui implique une responsabilité subjective unique mais ils ne représentent pas non plus le

1266 J.P.Sartre, *La Nausée*, , *op. cit.*, p.143

1267 J.P.Sartre, *La Nausée*, , *op. cit.*, p.147

1268 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.p.33

1269 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.145

1270 J.P.Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p.106

1271 J.P.Sartre, *La Nausée*, , *op. cit.*, p.91

1272 J.P.Sartre, *La Nausée*, , *op. cit.*, p.250

1273 J.P. Sarte, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p.332

déterminisme qu'on applique dans « l'ustensilité »¹²⁷⁴ (approche pratique et scientifique des objets extérieurs). Ils existent sans l'homme mais leur essence dépend entièrement du sens que ce dernier leur accorde. Les meilleures images de ces fatalités qui correspondent aux intensités d'angoisses humaines sont celles du déluge (eau), de la tornade (air), de l'incendie (feu) ou du tremblement de terre.

Les éléments sont à la fois le monde représenté dans son irréductible altérité et le monde vécu qui étaient au départ, explicitement séparés selon Sartre. Ils permettent aussi d'illustrer concrètement le concept de « situation ». Sartre l'emploie après s'être demandé : « puisqu'il n'y a pas de nature humaine, comment conserver, dans une histoire qui change constamment, assez de principes universels pour pouvoir interpréter... » ?

De même que l'eau n'est pas réductible à une seule de ses multiples formes mais reste unique, de même la situation « c'est précisément l'ensemble des conditions matérielles et psychanalytiques qui, à une époque donnée, définissent un ensemble »¹²⁷⁵ sans rien enlever aux responsabilités individuelles.

Les éléments donnent à l'homme sa vraie mesure. En ce sens, Sartre est un humaniste ; pas de ceux pourtant qui jouent de mauvaise foi en croyant « aimer les hommes » sans pouvoir supporter ni respecter leurs individualités si variées. Il est un humaniste parce qu'il ne quitte jamais le fond subjectif de toute certitude.

Il considère l'homme dans son désespoir, dans ce profond sentiment d'absurdité et d'ennui qui peut l'accaparer. La liberté qui fonde la conscience individuelle est si radicale, elle s'accompagne d'un tel vertige en effet, qu'elle peut engendrer facilement un désir d' « en soi ». Chosifier l'autre dans la haine (meurtre) ou dans l'amour (sublimation) est une tentation plaisante pour la conscience ; elle lui permet de se « poser » enfin. Ces deux excès sont encore des preuves s'il en fallait que la liberté est le propre de l'homme et qu'elle pèse comme une « condamnation » puisqu'elle se présente comme un fardeau individuel. C'est dans ce contexte que Sartre respecte la mauvaise foi comme la seule possibilité laissée aux « lâches » ou aux « indolents » de justifier leur existence.

C'est cette liberté aussi qui fait que le désir n'a rien à voir avec le besoin et qu'il peut déformer autrui dans la volonté de chacun ou créer de mythiques « groupes en fusion ». Ce désir est toujours suivi d'un certain désenchantement parce que, soit il s'assume comme inassouvissable et infini, soit il chosifie autrui et se ment à lui-même. « L'enfer, c'est les autres... » Sartre aurait pu aussi bien écrire « le Paradis, c'est les autres... ». L'intersubjectivité nous force à faire exister dans le monde un

1274 J.P. Sarte, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970, p.123

1275 J.P. Sarte, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p.137

ordre libre et hors de toute catégorisation possible de la conscience. Elle correspond à un projet absurde dans l'absolu. Et pourtant l'homme est « en situation dans le monde » et « l'existence précède l'essence ». On pourrait dire que la conscience d'ordre essentiel est obligé de se plier aux règles de la réalité puisqu'elle ne peut en aucune manière se manifester sans elle. La prise de conscience se fait dans le monde. L'homme porte donc à bout de bras cette contradiction d'exister en ayant une conscience d'ordre essentiel. Il est donc seul, dans la Nature, à agir avec une représentation du monde qui l'entoure. Sartre a fondé anthropologiquement sa morale de l'engagement.

Plus la liberté est vécue comme unique certitude fondamentale et plus l'homme est armé pour s'exprimer et agir. On sait que, pour Sartre, « la parole est action »¹²⁷⁶. Plus le sentiment de se trouver dans une situation contingente est fort et plus l'homme est amené à façonner les valeurs auxquelles il croit pour tous. L'homme est à réinventer chaque jour sous la marque d'une conscience libre dans l'absolu. En ce sens, l'imaginaire élémentaire permettrait de relier la perception à la conduite sans que ne soit jamais perdue cette subjectivité de base qui donne le sens de l'action. Les situations-limites (mort, hasard, culpabilité) montrent à quel point il est impossible de compter sur le monde. Mais comment peuvent s'articuler la liberté personnelle et le naturalisme dans ces sentiments de crise ?

Si le monde est à part entière et fonctionne sans notre attention, pour autant il ne joue qu'avec l'espace-temps en nous proposant des ouvertures dans lesquelles nous avons l'occasion de nous insérer. La pensée taoïste pourrait décrire ici l'efficace d'une voie qui consiste à se rendre disponible au fur et à mesure des évolutions du monde. Il s'agirait d'aller et venir dans une actualité ouverte veillant à ce que nos capacités réactives ne soient obstruées par rien¹²⁷⁷. C'est la définition d'une bonne communication qui relève de l'hygiène et de la santé nietzschéenne ou encore du “vivre à propos” de Montaigne. Elle est privative mais s'oppose pourtant à toute fuite hors de sa condition dans le monde. Elle est la consolation que nous pouvons apposer sur tout bouleversement et s'apparente à la notion de résilience¹²⁷⁸.

Quant à la fragilité humaine, elle reste à apprivoiser jusqu'à ce que l'émotion fasse objet de représentation pour s'apaiser. La relation à l'autre est à penser en termes de compréhension active plutôt que d'interprétation évaluative, ce qui correspondrait à forcer la représentation du côté d'un parti-pris chosifiant. Il s'agit de poser sur l'autre un regard-cinéma qui préserverait toutes les évolutions possibles plutôt qu'un regard-photographie. Il n'est plus question que de fluidité

1276 J.P. Sarte, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947

1277 Voir F.Jullien, *Du temps*, Paris, Grasset, 2001, p.252

1278 Pour une histoire et des définitions précises de cette notion introduite en 1955 par Emmy Werner, voir S. Szman, *Vivre et revivre*, Paris, R.Laffont, 2006

élémentaire, de courants à travers lesquels peu à peu les mots se délient, passent et les désirs s'estompent en une respiration qui se déprend de poser une empreinte violente dans le monde tandis qu'elle entend les multiples variations matérielles œuvrer. Une telle reprise en charge du jugement affectif par la conscience oblige à repenser la notion précise de désir. Si ce dernier correspond à la poursuite d'une fin satisfaisante, il ne doit plus faire l'objet d'une conception négative. Etre affecté, ce n'est pas subir, c'est sentir « le pouvoir constituant de la réflexivité désirante »¹²⁷⁹.

Le désir renvoie à une intentionnalité dynamique. Dès lors il n'est plus conçu comme un manque insurmontable qui le figerait du côté d'une négation de la vie. S'il est respecté dans son intensité, il constitue une union du corps et de l'esprit tendue vers la jouissance conçue comme une plénitude de sens. Il y a donc accord et complétude entre le corps et l'esprit qui puisent ensemble dans la disponibilité du sujet à acter son être. Le désir fait sans cesse l'épreuve de l'altérité, en ce sens il peut être déçu, exalté, frustré, ralenti, intensifié ou réorienté... autant de modalités qui ne trahissent pourtant pas son essentiel mouvement réflexif qui consiste à construire un sens. Il se renouvelle en permanence n'obéissant qu'à la logique du « préférable ». Il ne se déploie que dans ce travail de la représentation qui pose le « réfléchissement » (objet visé par moi sans être moi) et la « duplication » (je me dédouble pour me projeter vers mon avenir) comme des modalités médiates engagées pour sa réelle autonomie. Peut-on décrire philosophiquement ce travail d'un désir réfléchi ?

8) Le corps conscient

L'engagement éthique pose la question du rapport de l'homme à son monde en termes de réversibilité : abîmer ce dernier, reviendrait à se faire mal à soi-même. Ici le corps (le mien, celui d'autrui ou l'enveloppe Terre) est ce qui se donne simultanément comme extériorité et intériorité. Il s'agit de respecter ensemble ces deux modalités d'une même façon d'être dans le monde. Ces problématiques interactives fondent les enjeux des questionnements écologiques contemporains : dans quelle mesure les dérèglements climatiques impliquent la responsabilité humaine ? Comment les civilisations vivent-elles leur dépendance à un territoire, à un environnement ? Comment vivre mieux en déployant les capacités des éléments sans les altérer ?

Au point de vue scientifique, les dimensions vides de l'univers, les trous noirs, l'anti-matière nous oblige à concevoir la vie dans sa rareté et, depuis *L'Hypothèse Gaïa* de James Lovelock et Lynn Margulis¹²⁸⁰, à concevoir la vie comme un maillage délicat de milieux ininterdépendants les

1279 R. Misrahi, *La Jouissance d'être, le sujet et son désir*, op.cit., p.77

1280 Ce chercheur envisage « la santé de la Terre » dans sa globalité. Il s'agit de concevoir les écosystèmes dans leurs relations internes et externes sans isoler aucun organisme pour lui-même. Il essaie d'établir la « géophysologie »

uns des autres. De même, au point de vue politique, les systèmes économiques plus ou moins aliénants nous mettent en face d'une confusion dans l'ordre des valeurs qui fragilise la conscience.

Nous ne pouvons plus opposer humanisme et écologie. Pour Jürgen Habermas, le progrès a résidé dans l'arrachement de l'homme aux antiques liens de la communauté traditionnelle supposée entraver sa liberté. Certes, mais un capitalisme exacerbé qui pousse la consommation et le travail du côté de la surenchère est bien loin de l'épanouissement des corps et des esprits. Si l'humanisme se fait idéologie, il perd son fondement.

Yves Argoaz parle du « jeu du va et vient, de l'installation-désinstallation qui constitue la marge de liberté humaine »¹²⁸¹. L'enracinement n'est pas plus une prison que l'arrachement une liberté dans l'absolu. Il emploie à ce propos la notion de « cosmocivisme », un concept qui permettrait de repenser l'homme dans son rapport à la Nature par l'intermédiaire de ses différents environnements (famille, communauté, pays...). Il s'agirait de fonder « une entente planétaire sur le respect et la promotion des identités et non sur leur négation, leur fusion ou leur absorption par l'hypermarché mondialiste ». Sans prendre partie sur les conséquences politiques d'une telle réflexion, nous pouvons mettre en valeur le renouveau d'un questionnement philosophique qui engage l'homme en tant qu'acteur et responsable des liens tissés avec son environnement. Entre la nature naturante et la nature naturée, le seul sens possible à trouver est dans la représentation claire que l'homme se fait de son milieu de vie. La pensée écologique propose donc un pragmatisme qui repose sur le respect des contextes socio-culturels.

Pour les sociétés primitives, il s'agissait de comprendre la Nature pour en rester proche. En cela, les peuples sans écriture avaient des croyances et des mœurs extrêmement complexes. Avec le XVI^{ème} siècle et la pensée d'un univers infini, il s'est agi d'expliquer la Nature par la science. Elle faisait l'objet de conquêtes. La pensée romantique, par contre-coup, a considéré la Nature dans sa fragilité. Et même la théorie de la relativité restreinte au XX^{ème} siècle a développé ce thème d'une Terre périssable. Aujourd'hui, la surenchère technique est telle qu'on ne peut qu'envisager logiquement la décroissance et la dépression. Comment faudra-t-il alors voir la Nature ? L'homme est forcément acteur et spectateur, d'où la difficulté à adopter un point de vue neutre. Sans même qu'il soit question d'une possible omniscience du regard, le fait d'appartenir au monde tout en le regardant oblige à concevoir une multiplicité de points de vue et d'interprétations qui rendent au jeu

comme fondement de la médecine planétaire.

Il pense d'ailleurs qu'en ce sens, les scientifiques sont comme les premiers médecins et qu'ils devraient prêter le serment d'Hippocrate : Ne rien faire qui puisse mettre le malade en danger. Ainsi les risques à prendre quant à la gestion des catastrophes industrielles devraient être mesurés en fonction de toute la population d'une région. Et Lovelock cite le massacre de milliers de rennes dans le sillage de l'accident de Tchernobil. Ce massacre a fragilisé tout un écosystème et privé les Lapons de leur principal gibier de subsistance. Était-il vraiment justifié par l'empoisonnement radioactif bénin qui en fut la cause ?

1281 Y. Argoaz, « *Vers une philosophie de l'écologie* », article de esprit-européen.fr, 16 Novembre 2005

toute sa noblesse : il existe une part de risque irréductible. La responsabilité humaine est donc engagée dans une tension vers la recherche d'un ordre juste même s'il ne peut être parfait.

Une "biocénose", véritable vie en commun, est-elle possible ? Il s'agirait de renouer avec le corpus hippocratique selon lequel la Nature donne naissance et régénère. Elle est opiniâtre et lente dans ses opérations et l'homme ne peut pas lutter de front avec son énergie débordante. A tenter de l'affaiblir, il l'intensifierait. Il lui faut au contraire obéir s'il veut comprendre. D'où l'idée de compensation qui consiste à modérer l'un des extrêmes par l'autre. Derek Denton montre combien la conscience peut comporter un fort sentiment d'unité avec la nature sans que cela n'implique d'anthropomorphisme ou de finalisme. Il pense que « plus notre savoir est grand, plus le mystère est profond et plus nous cherchons la connaissance pour voir apparaître des mystères nouveaux »¹²⁸².

Nous avons glissé, quant à la représentation des éléments, d'une problématique de la perception à une problématique de l'imagination. Il ne s'agit plus de subir ni même d'« accueillir » et de traiter les informations sensorielles par la pensée mais bien de les intégrer à une conscience « non-thétique » selon l'expression de Sartre. Il s'agit de « dépasser le réel pour en faire un monde »¹²⁸³. La cosmologie même va prendre alors une toute autre dimension dans laquelle la responsabilité humaine est mise au premier plan. Si le réel est donné, le monde est, plus que conceptualisé, inventé. Cette maîtrise du monde inventé, c'est bien ce que Gilbert Simondon essaie de défendre tout au long de son œuvre. Il interroge nos représentations du monde à partir d'une pensée de la technique en tant qu'acte maîtrisant et épousant son objet.

Quant à la perception, ce penseur l'analyse longuement dans son histoire conceptuelle tant philosophique que biologique. Il rappelle dans ses *Cours sur la perception* de 1964-65 que pour les philosophes ioniens, la perception atteignait le réel « parce qu'elle accompagnait l'action manipulatrice et fabricatrice ». C'est dire que, si l'Antiquité accordait tant de place à la Phusis, c'est que cette conception de la Nature renvoyait à la fois à la matière comme étoffe des choses et à la fois à l'énergie qui animait tout un mouvement du devenir. Nous avons pu observer que ces deux tendances étaient visibles dans les éléments. Par conséquent, la recherche de l'élément primordial répondait parfaitement aux questions métaphysiques du sens essentiel du monde et de la raison d'être de la vie. Les éléments permettaient de concevoir une première et véritable philosophie de la nature qui rendait compte d'une réalité des sensations tout autant que d'une continuité et d'une durée de vie perçues cette fois par la conscience (Je sens cette eau fraîche qui coule. Elle n'est jamais la même et pourtant égale à elle-même).

Parménide, puis Pythagore et Platon ont opéré une première révolution philosophique en

1282 D. Denton, *L'Emergence de la conscience, op.cit.*, p.165

1283 J.P. Sarte, *L'Imaginaire, op. cit.*, p.355

pensant un cosmos révélé et un Être ultime sans relation. Que ce soit avec l'Un, le Nombre structure ou le Bien, est posée pour la première fois l'idée d'un sens supra-sensible. D'où une théorie des analogies possibles et des degrés dans la perception jusqu'au stade de la connaissance.

Aristote, selon Simondon, a élaboré le premier une étude de la perception en tant que telle, sans la ramener à la sensorialité primordiale des philosophes ioniens ni aux structures idéelles comme les pythagoriciens ou platoniciens. Nous avons vu qu'en effet, Aristote attribue des qualités aux éléments, il cherche à les modéliser aussi bien du point de vue de la forme que de la matière. Ils apparaissent comme de véritables organismes. Ils sont dans l'entendement parce qu'ils ont été dans les sens.

A partir de ces analyses, la perception va ouvrir une pensée du rapport entre les vivants et les éléments. Elle se découvre en effet à l'intérieur des contrastes mêmes qu'elle trouve dans les formes existantes. C'est pourquoi les Stoïciens donne un rôle actif au sujet au sein de la sensation. La perception complète s'accompagne nécessairement de volonté. « Ce qui, de l'extérieur, est déterminisme aveugle devient, de l'intérieur, harmonie universelle »¹²⁸⁴.

La place du sujet va devenir prépondérante à partir du moment où l'homme, ayant toute confiance dans sa raison, va se sentir « maître et possesseur de la Nature ». Par contre-coup, nous avons pu observer un recul très net de l'emploi des quatre éléments dans les textes de l'époque classique, aussi bien comme concepts que comme exemples. C'est aussi que la perception n'est plus envisagée comme correspondance entre une impression et un objet extérieur. Il y a une véritable rupture entre le sujet et son milieu, une dualité d'essence qui donne (notamment chez Descartes) une autonomie au mouvement en tant que tel. Par la théorie des automates, le mouvement n'est plus renvoyé à une conscience, à une volonté ni même à un organisme comme chez Aristote. Les éléments ne sont plus que des objets extérieurs.

Les éléments disparaissent mais la perception est éclairée sous un nouvel aspect. Gardons en tête les quatre types décrits par Spinoza dans son *Traité de la réforme de l'entendement*. Il y distingue les perceptions : par les sens, par l'expérience, par raisonnement déductif ou par intuition. C'est dire qu'en lui-même, le mode de connaissance du monde est déjà complexe. Il nécessite une interaction entre les différentes facultés d'un même sujet, mais aussi entre un objet et un sujet comme entre une communauté de sujets qui pourront structurer le réel à un moment précis.

Pour Spinoza, le premier genre de perception correspond à une connaissance par ouï-dire. Elle est très incertaine parce que nous ne pouvons jamais la vérifier par nous-mêmes. Le second genre apporte une connaissance qui reste douteuse du fait que les expériences individuelles sont de simples énumérations, des morceaux choisis qui nous coupent de l'ensemble naturel. La

1284 G. Simondon, *Cours sur la perception, 1964-65*, Chatou, Editions de la Transparence, 2006, p.33

connaissance rationnelle a cette faculté de vouloir rassembler les divers éléments selon des principes. Ainsi ce troisième genre de connaissance permet-il de conserver et transmettre ce qui a pris valeur de vérité. Enfin, la connaissance intuitive, en tant que norme d'elle-même, offre seule la possibilité d'une certitude. Elle n'est pas subordonnée à une quelconque idéologie mais est entièrement dominée par la conscience rationnelle pleine d'elle-même.

Les deux premiers genres de connaissance sont dits dépendre de l'imagination d'après Spinoza. Ici, il faut entendre par imagination l'ensemble des préjugés et les possibilités d'illusion qui découlent d'une connaissance inadéquate des choses. C'est l'imagination « folle » de Pascal, incontrôlable et en prise directe avec les passions qui peuvent nous submerger. Rien à voir avec l'imaginaire de Sartre qui est tout entier représentatif d'une prise de conscience et d'une affirmation de l'homme sur le réel. En ce sens, notre imagination, bien loin de nous tromper, nous permettrait de libérer la connaissance intuitive de Spinoza du poids des principes de causalité et d'identité dénoncés par Nietzsche comme fixistes.

Spinoza a eu le mérite de séparer le réel du cosmos. Ce dernier est seul rattaché à l'idée de vérité parce que celle-ci ne dépend plus que du sujet conscient. « La vérité est norme d'elle-même et du faux » (*Éthique* II, Prop. 43, Scolie). Les Mathématiques proposent en ce sens un modèle de progression vers des idées claires. Notons aussi que, cette conception de la vérité ne dévalorise pas le corps au profit de l'esprit. Pour Spinoza, ces deux attributs forment l'individu. Il y a une correspondance évidente (intuitive) entre les affections du corps et les idées de l'esprit. Le désir traduit cette correspondance. Il incarne la possibilité d'une connaissance de la nature dans sa nécessité bien loin de toute passion indistincte et négative, bien au-delà de toute superstition qui menace la liberté humaine.

La perception passe définitivement du côté de l'esprit et l'imagination apparaît sous un statut conceptuel contraire qui permet de comprendre le monde de l'illusion et de l'erreur. Berkeley pensera plus tard que « les représentations humaines sont des associations de sensations en connexion constante »¹²⁸⁵. C'est un conceptualisme absolu qui débouche sur ce que Simondon appelle un « acosmisme ».

Une telle dérive est ce que refuse Kant. Il rejettera aussi bien l'idéalisme de Descartes que celui de Berkeley. On ne peut pas nier, ne serait-ce que par l'efficacité des sciences physiques, on ne peut pas nier l'unité du monde phénoménologique. Ainsi, Kant écrit dans la *Dissertation* de 1770 : « la simple conscience mais, empiriquement déterminée, de ma propre existence prouve l'existence des objets extérieurs dans l'espace ».

C'est en approfondissant justement les formes de l'espace puis du temps que la modernité va

1285 G. Simondon, *Cours sur la perception, 1964-65, op. cit.*, p.61

relier l'homme au vivant. Le sujet est dans le monde. C'est bien l'intuition proprement humaine que Bergson veut quand il écrit que « l'intuition signifie d'abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence »¹²⁸⁶. Ainsi, il ne la coupe pas du devenir. Elle doit intégrer la dynamique et le mouvement du vivant pour correspondre à la saisie du monde dans sa durée. L'intuition est différente de l'intelligence parce qu'elle ressaisit de façon synthétique les données analysées.

Il y a une hiérarchie non exclusive dans l'ordre de la connaissance. De même que « notre intelligence était le prolongement de nos sens »¹²⁸⁷, de même l'intuition transcende les cadres clos de la connaissance qui ont pourtant une fonction pratique et une réalisation toute efficace dans la technique. Le cerveau ne pense pas mais il empêche la pensée de se perdre dans le rêve.

L'intuition pense et plus, elle pose le mouvement comme « la réalité même ». Elle suit la « réalité qui se crée, imprévisible et neuve »¹²⁸⁸ mais cependant « matière et esprit présentent un côté commun, car certains ébranlements superficiels de la matière viennent s'exprimer dans notre esprit, superficiellement en sensation ; d'autre part l'esprit, pour agir sur le corps, doit descendre de degré en degré vers la matière et se spatialiser »¹²⁸⁹. Nous avons donc deux réalités distinctes, une biologique et une psychique (contrairement à Spinoza) et deux visions du monde : une scientifique qui ne considère l'objet que dans une série inachevée de points de vue et une intuitive qui coïncide au contraire avec ce que l'objet a d'unique en échappant à toute prise du langage.

Bergson va pourtant parvenir à introduire l'idée d'un échange et d'une communication féconde entre des entités d'essences diverses. Par exemple, « la perception, entendue comme nous l'entendons, mesure notre action possible sur les choses et par là, inversement, l'action possible des choses sur nous »¹²⁹⁰. La perception, bien que non créatrice, se modifie pourtant sans cesse et participe donc déjà à la mouvance de la vie. De même l'art « dilate notre perception (...) Il enrichit notre présent »¹²⁹¹ parce qu'il entre dans les « nuances » des choses. Cependant pour Bergson, il n'atteint pas la profondeur rendue possible par la religion. Pour lui, « l'expérience intégrale »¹²⁹² reste d'ordre métaphysique et sort donc intégralement du réel segmenté et relatif.

On voit que la chose et sa représentation sont liées par un troisième terme qui est « image ». On a irréversiblement atteint une dynamique derrière le fixisme des perceptions sensibles et des conceptualisations de l'entendement. L'imagination transcende perception et entendement parce

1286 H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1934, p.2

1287 H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p.34

1288 H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p.111

1289 H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, *op. cit.*, p.39

1290 H. Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1896p.55

1291 H. Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p.175

1292 H. Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p.227

qu'elle est un débordement permanent de l'esprit sur les choses. Elle réinjecte la vie dans notre conscience des choses.

C'est dans le chapitre « la perception du changement » dans *La Pensée et le mouvant* que Bergson se réfère aux quatre éléments. Ils sont liés dans son analyse, à la fois à la sensation immédiate comme à la perception et à la fois à la notion de transformation qui va amener la philosophie à s'élever du percept au concept puis, du concept à l'image. Penser les éléments, c'est entrevoir le mouvement à la fois sous la sensation brute, spatialisée, momentanée et à la fois sous le concept substantiel qu'on s'en fait. Au lieu de nous élever au-dessus de la perception, les éléments nous proposent bien de la « creuser », de l' « élargir »¹²⁹³ pour en développer des images. Or cet « approfondissement du devenir, l'évolutionnisme vrai »¹²⁹⁴, est la vraie philosophie. Il s'agit de faire coïncider la conscience humaine avec le principe vivant duquel elle émane.

Nous avons affaire à un véritable approfondissement du réel. La perception devenue intuitive est une prise en conscience de l'unité dynamique de la vie. Cette prise de conscience creuse en-deça des phénomènes pour ressaisir synthétiquement le donné. On peut retrouver par ce biais une conception des éléments comme figures du dynamisme vivant. Mais alors, un glissement de champ s'est opéré. Ils n'appartiennent plus au monde de la perception sensitive et passive. Ils renvoient directement à la conscience désirante créatrice de sens. C'est pour cette conscience, et pour éviter toute confusion avec l'imagination, que Sartre emploie le terme d'imaginaire.

Bien sûr Sartre s'oppose à Bergson en ce qu'il pense l'image comme pauvreté essentielle. C'est pour la soustraire définitivement à toute emprise du concept de perception. C'est pour libérer l'imagination et la hisser au rang de notion opérante dans un imaginaire de l'homme actif. Les éléments représentent cette possibilité de se soustraire au réel donné pour en faire un monde de points-de-vue.

Simondon, dans ses analyses de l'image, cherche à concilier Sartre et Bergson. Il accorde à ce dernier que les images précèdent la perception. Elles sont plus prégnantes parce qu'elles sont motrices et inconscientes. Il existe une dynamique de l'esprit sur les choses par l'image qu'il s'en fait. Mais, pour Simondon, l'image est un quasi-organisme. Et, très vite, l'acte imaginatif va devenir comme pour Sartre « constituant, isolant et anéantissant »¹²⁹⁵. Si, dans un premier stade, il existait un faisceau d'images à tendances motrices proche de la vie génétique ; dans un second stade les images vont s'organiser en sous-ensembles sous l'effet de l'expérience ; puis, dans un troisième stade, elles vont se systématiser en un monde mental de symboles. C'est alors, dans ce milieu extérieur conçu comme un monde, que va pouvoir surgir l'invention. Elle « se distingue des images

1293 H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, op. cit., p.148

1294 H. Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, PUF, 1941, p.369

1295 J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, op. cit., p.348

qui la précèdent par le fait qu'elle ne reste pas dans l'être vivant, comme une part de l'équipement mental, mais enjambe les limites spatio-temporelles du vivant pour se raccorder au milieu qu'elle organise »¹²⁹⁶. Simondon ici dépasse l'imaginaire sartrien en accordant à l'œuvre le statut d'une extériorité regagnée. Par l'œuvre, la conscience s'échappe à elle-même. C'est accorder une liberté efficace à l'invention qu'elle n'a encore jamais eu. C'est transcender le sujet individuel dans lequel l'invention a pourtant pris corps. C'est accepter qu'en se jetant au monde, l'œuvre portée par le sujet le prolonge dans l'espace et surtout le transforme. La question est de savoir dans quelle mesure le sujet conscient peut et doit maîtriser ces transformations.

C'est à une telle problématique que Simondon essaie de répondre en posant la technique comme « laboratoire trans-individuel » et la machine, le travail comme « objets culturels » non essentiels et non aliénants. Suite à ses cours sur la Perception, puis, sur l'Imagination et l'Invention, Simondon propose de considérer la Technique et la Culture, au même titre l'une que l'autre, comme des prolongements de la vie pour l'homme. C'est dire qu'elles sont à la base des auxiliaires pour prendre soin de la nature humaine. Elles sont désaliénantes, non pas parce qu'elles coupent l'homme de son monde mais au contraire parce qu'elles développent des lectures efficaces de ce monde à un instant donné. On comprend qu'elles engagent la participation même de l'homme au monde. Simondon place donc l'information, les réseaux de communication et de transmission au cœur du rapport de l'homme au monde comme un engagement d'ordre expressif et créatif.

Merleau-Ponty va lui aussi tenter de concilier image et perception en rendant l'homme acteur dans son monde : « Hallucination et perception sont des modalités d'une seule et même fonction primordiale par laquelle nous disposons autour de nous un milieu d'une structure définie et par laquelle nous nous situons tantôt en plein monde, tantôt en marge du monde »¹²⁹⁷. Avec recul et, sans enlever à l'homme sa capacité à concevoir et faire émerger un monde par lui seul, Merleau-Ponty réinjecte une valeur à l'objet en tant qu'« extérieur clos » de façon, non pas à couper l'homme de son monde, mais de façon à lui proposer une résistance sur laquelle sa perception va pouvoir s'exercer à loisir. De là, le basculement conceptuel entre perception et imagination. On retrouve un questionnement sur l'objet (sa nature est différente de la nôtre), on retrouve donc aussi une intentionnalité de la conscience (on voit sur un fond de néantisation auquel on peut toujours renvoyer l'objet s'il ne nous questionne plus). Ainsi le passage par une phénoménologie est nécessaire, non pas pour rabaisser la conscience humaine au rang des objets mais, bien au contraire, pour la forcer à se développer par les résistances de la matière et la remise en cause perpétuelle qu'elle apporte aux idées.

1296 G. Simondon, *Imagination et invention, cours de 1965-66*, Chatou, Editions de la Transparence, 2008

1297 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1960, p.394

La chair chez Merleau-Ponty déborde de toutes parts la conscience pure de Sartre. De même, elle incarne l'absolu dans la nature humaine, ce qui sépare notre philosophe de Bergson. La perception ne prend en fait son sens que par l' « imaginaire », c'est-à-dire par la faculté humaine d'adapter son regard à la mesure de ses inventions. L'homme crée en renouvelant sans cesse son rapport au monde. Et ce dernier n'est ni un réel extrinsèque ni un cosmos humanisé et maîtrisable. Il faut concevoir des points de passage du visible à l'invisible et de l'invisible au visible.

Il s'agit donc de repenser le concept de perception. Pour Merleau-Ponty, il faut prolonger l'expression de Husserl : « Toute conscience est conscience de quelque chose » par celle-ci : « toute conscience est perceptive ». Il faut redonner un primat à l'expérience et redonner au corps un statut ontologique. C'est uniquement par ce dernier que nous touchons au fond de « non-être » qui existe de façon irréductible derrière nos pensées.

Ainsi le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité ni un milieu inerte affecté mais une puissance qui « co-naît » à un certain milieu et se synchronise avec lui. Le sens n'apparaît que dans cette coexistence essentielle entre sujet et objet. « Pas de présence au monde qui ne soit aussi absence et réciproquement » écrit Pascal Dupond à propos de son analyse de *La Phénoménologie de la perception*. Et en effet, le souci principal pour l'homme, c'est de savoir s'orienter et se situer dans l'épaisseur du monde à laquelle il participe.

Le corps prend une toute autre valeur en ce qu'il permet à la conscience de se voir d'un point de vue phénoménal. Une dialectique de l'Être et du Néant comme on la trouvait chez Sartre n'est plus possible car il n'y a plus de dichotomie aussi fondamentale dans le devenir. Du même coup, il n'y a plus non plus de sens de l'Histoire et Nietzsche est à préférer à Hegel. L'homme habite le monde visible, il fait partie intégrante du lien sujet-objet de par son corps. Il est tout entier tenu dans ce « pli » où ses points de vue et positions se meuvent entre sensations et mémoires.

C'est ici, dans l'épaisseur et la profondeur qui affleurent à la surface même des choses, que se situe le sens. On assiste alors enfin au renversement du concept de perception qui, ayant été creusé jusque dans sa valeur transcendantale (en ce qu'il rend toute la primauté au corps dans une capacité humaine de connaissance) va pouvoir laisser émerger « un fonds inhumain par lequel nous ne sommes pas au monde »¹²⁹⁸. Merleau-Ponty dénonce la « foi perceptive » dans *Le Visible et l'Invisible*. Il lui reconnaît d'abord le mérite de « nous faire assister à ce miracle d'une totalité qui dépasse ce qu'on croit être ses conditions ou ses parties »¹²⁹⁹. Après tout, la perception plaçait toujours un horizon de points de vue comme appréhension d'ensemble suite à l'ouverture individuelle au monde.

1298 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.249

1299 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.23

Dans un second temps, Merleau-Ponty va insister sur le retrait ou la distance par rapport au monde comme envers de la perception et aussi essentiel qu'elle dans une saisie ontologique du monde : « Le monde est cela que je perçois mais sa proximité absolue dès qu'on l'examine et l'exprime devient aussi inexplicablement, distance irrémédiable »¹³⁰⁰.

Ainsi, « les mêmes raisons qui empêchent de traiter la perception comme un objet, empêchent aussi de la traiter comme l'opération d'un sujet »¹³⁰¹. Il faut faire appel à une réflexion seconde, qui prendra en compte à la fois la perception et le fantasme. Pour cela, Merleau-Ponty rappelle la justesse de « l'idée vraie donnée » chez Spinoza et celle de « l'expérience pré-critique du monde » analysée par Kant. En effet, « ce qui est donné, ce n'est pas un monde massif et opaque ou un univers de pensée adéquate, c'est une réflexion qui se retourne sur l'épaisseur du monde pour l'éclairer mais qui ne lui renvoie après coup que sa propre lumière »¹³⁰². L'ouverture initiale au monde (perception) ne peut exclure une occultation possible et un retranchement (conscience). Sans aucun recours à la dialectique, une troisième dimension se dessine qui correspondra à ce que Merleau-Ponty appelle la « conversion réflexive ».

Si l'on accepte de se tenir dans le « lien » sujet-objet, on s'aperçoit que « percevoir et imaginer ne sont plus que deux manières de penser »¹³⁰³. Une perception n'est vraiment mienne que si elle correspond à une de mes représentations et la notion d'imaginaire apparaît en filigrane comme possibilité, pour une imagination prenant en compte le phénomène, de s'organiser.

Ainsi : PERCEPTION + IMAGINATION = RE-PRESENTATION comme RE-PRISE et RE-CREATION d'un imaginaire efficace (introjections et rejets de l'objet intégrés)

Par cette notion de retour réflexif, on ne sort ni de l'objet ni du sujet et Merleau-Ponty peut écrire : « le monde n'est notre lieu natal que parce que d'abord nous sommes comme esprits le berceau du monde »¹³⁰⁴.

La perception comme l'imagination sont des points d'envolées pour le corps et l'esprit. Elles ne peuvent aboutir à des œuvres qu'en se reliant l'une à l'autre par ce mouvement réflexif que nous avons appelé représentation et qui débouche forcément, par ce qu'il sous-entend de désir et d'« expression consciente », sur un engagement à la fois visible et intime.

Une telle représentation pourrait correspondre à l'extase mystique où la notion de sujet est approfondie dans un abandon au monde qui n'a plus rien d'individuel. Elle pourrait correspondre

1300 *Ibid.*

1301 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p.41

1302 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p.56

1303 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p.48

1304 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p.53

aussi à la « création artistique » qui exprime un point de vue aussi intime que surprenant dans sa concrétisation visible. Enfin, elle pourrait bien être encore cette « philosophie rigoureuse de la négintuition » évoquée par Merleau-Ponty et qui « rendrait compte des mondes privés sans nous y enfermer »¹³⁰⁵. Ni contemplation solitaire, ni communication d'attitudes, ni réflexion ordonnante, une telle philosophie correspondrait à un engagement singulier. Le néant n'est plus le non-être ou l'antithèse mais, l'envers de l'être, c'est-à-dire son côté obscur, essentiel et non-différent fondamentalement. Négation et position sont associées l'une par rapport à l'autre. La chair est le medium par lequel se dialectise surface et profondeur, sentant et senti.

Il est particulièrement suggestif de noter qu'à ce point de son analyse sur la notion de représentation, Merleau-Ponty se réfère à l'élément eau : « Ce qu'on appelle négation et ce qu'on appelle position apparaissent complices et même dans une sorte d'équivalence. Ils s'affrontent dans un tumulte au silence pareil ; le monde est comme cette bande d'écume sur la mer vue d'avion, qui semble immobile, et soudain, parce qu'elle s'est élargie d'une ligne, on comprend que, de près, elle est ruissellement et vie, mais aussi que, vue d'assez haut, l'amplitude de l'être ne passera jamais celle du néant, ni le bruit du monde son silence»¹³⁰⁶.

L'eau, immobile et fluide tout à la fois, silencieuse et tumultueuse rend parfaitement compte de cet envers et de cet endroit du réel dont parle Merleau-Ponty. L'étude des éléments nous paraît donc exprimer le plus concrètement possible cette notion du « lien », du « pli » et de l'« entrelacs » qui donnent une valeur ontologique au monde dans et de par ses représentations humaines.

Merleau-Ponty parle de la chair pour exprimer toute une philosophie du corps conscient dans laquelle surfaces et profondeurs se dialectisent, nous pouvons dire que les éléments mettent en scène des rapports structuraux pour rendre compte d'une philosophie du cosmos. Et comme « la chair est une masse intérieurement travaillée »¹³⁰⁷, l'énergie des éléments révèle la profondeur d'une incertitude fondamentale auprès de laquelle la raison s'enrichit humblement. Quelles sont les mises en sens possibles d'une « existence charnelle de l'idée et d'une sublimation de la chair »¹³⁰⁸ ?

Ce n'est pas seulement un univers de l'ambiguïté que propose Merleau-Ponty, mais un univers de réseaux dans lequel les paramètres de connaissance ne s'entrelacent que pour former un certain sens du monde. De même que Platon passait du chaos au cosmos par la structure nombrée et idéale des choses, Merleau-Ponty opère un nouveau saut qualitatif quant à notre rapport au monde en substituant à la pensée introvertie une conscience absolument ouverte. Au départ, nous trouvons donc la chair comme interface entre conscience et chose. « La vraie philosophie est de réapprendre

1305 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.88

1306 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.92

1307 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.191

1308 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.200

à voir le monde »¹³⁰⁹. Et puis cette chair analysée se montre receler tout un réseau veiné d'entrelacs si bien que « la sensation est coexistence »¹³¹⁰ c'est-à-dire qu'elle porte en elle un germe de dépersonnalisation, du coup « jamais je ne suis chose et jamais conscience pure [...] la liberté est toujours une rencontre de l'intérieur et de l'extérieur »¹³¹¹. Notre attitude naturelle est de vivre selon des « catégories sentimentales du milieu »¹³¹² et notre sens intime va plus ou moins loin dans l'authenticité de ce vécu. Ces expériences renvoient à l'enfance, au rôles théâtraux que l'on se donne...« Comme la nervure porte la feuille du dedans, du fond de sa chair, les idées sont la texture de l'expérience, son style muet d'abord, proféré ensuite »¹³¹³. Je ne peux croire au monde qu'en me faisant moi-même monde et en faisant chair les choses. La structure du monde est déjà au fond dans la conscience, et il suffit que celle-ci en prenne charnellement conscience pour entrer dans ces « modulations du monde »¹³¹⁴ pour retrouver « ce tissu (...) qui n'est pas chose mais possibilité, latence et chair des choses »¹³¹⁵. Ma chair, la chair des choses tissent ensemble un pli de connivence extrême que Bachelard a, nous semble-t-il, rendu palpable dans son analyse des quatre éléments.

Merleau-Ponty finit par renoncer aux notions d'Identité et de Positivité qui dénaturaient nos perceptions rendues simplistes. Il leur oppose celle d'Entrelacs qui doit « restituer une naissance du sens »¹³¹⁶. Ce sens est un sens « sauvage » dont Merleau-Ponty va sentir l'effective puissance au travers, notamment, de la création artistique¹³¹⁷, mais il ne parvient pas encore à l'analyser tout à fait. Il en dresse les contours, les formidables possibilités pour renouveler l'Anthropologie mais il laisse en suspens ces questions fondamentales « qui suis-je ? » et « qu'y a-t-il ? » dans « l'expérience muette »... Il devra s'agir d' « amener cette expérience à l'expression pure de son propre sens »¹³¹⁸. L'étrange devient familier.

Merleau-Ponty a ainsi déployé un vocabulaire des « reliefs », des « écarts » et « des variantes »¹³¹⁹ qui fait que « le temps naît de mon rapport aux choses »¹³²⁰. Il a ainsi tracé la voie d'une rythmicité lente et sereine qui rend le sujet patient, mais il a surtout remis en avant la notion d'espace en insistant sur sa destination poétisée. Désormais l'espace est « vécu », « la conscience du

1309 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., avant-propos

1310 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.247

1311 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.518

1312 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.435

1313 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979, p.157

1314 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p.173

1315 *Ibid.*

1316 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p.201

1317 Merleau-Ponty place l'artiste au-dessus du philosophe en écrivant : « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, le peintre brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essence charnelle, de ressemblance efficace, de signification muette », *L'œil et l'Esprit*, fin de la deuxième partie

1318 M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p.169. Ici, Merleau-Ponty cite et rend hommage à Husserl : *Méditations cartésiennes*

1319 M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard 1960, préface

1320 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.471

monde n'est pas fondée sur la conscience de soi mais elles sont rigoureusement contemporaines »¹³²¹.

Dans ce contexte Merleau-Ponty évoque « le pli » dont Deleuze reprendra l'analyse et la masse intérieurement travaillée qui rendent compte toutes deux des zones d'ombre et de clarté pivotant sous nos yeux afin de révéler un sens DANS le dessin du monde. L'analyse artistique permet à Merleau-Ponty de prolonger « l'homme en situation » de Sartre. Mais là où ce dernier maintenait une opposition de nature entre existence et essence, Merleau-Ponty va essayer de dépasser cette dualité. Il écrit que « l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible »¹³²². Cela paraît paradoxal tant qu'on ne fait pas apparaître « un visible à la deuxième puissance » qui correspond à « une essence charnelle » que **je** partagerais avec **le monde**. Merleau-Ponty cite Cézanne : « la Nature est à l'intérieur »¹³²³. L'image n'a plus les connotations négatives de la copie dans l'œuvre d'art, elle est « l'envers charnel » du visible. L'être brut ou sauvage correspond donc au perçu et rompt avec toute logique discursive.

Ce sont dès lors toutes nos représentations qui changent de statut. Elles correspondent à « la structure intrinsèquement imaginaire du réel ». Merleau-Ponty dira que le monde n'est complet que « parce qu'il est cependant partiel ». De même l'homme n'est homme que parce qu'il est aussi inhumain. Il n'y a plus de contradiction mais plutôt une ambivalence consubstantielle aux choses. Et les valeurs naturelles font écho aux valeurs humaines. « La dualité du sentant et du senti au sein du corps propre, la vision des choses à distance et en perspective, les rapports possibles de ces choses à d'autres voyants »¹³²⁴ oblige nos représentations à une perpétuelle adaptation au monde. Elles évoluent donc entre mimétisme et ouverture comme autant de respirations ou de tissages d'éléments hétéroclites.

L'œil s'ouvre et, si la Main s'approprie les choses alentours (on pense à la *tekhne* grecque), l'Esprit propose un autre geste : il entre dans la « réversibilité des dimensions »¹³²⁵. La Main est là pour clore une signification dans l'ordre de l'efficacité unilatérale, mais l'Esprit agit aussi, il déforme ou prolonge la première gestuelle de la Main de manière à faire entrer l'Art et la Technique dans un sens trouvé par « contact ». Il permet de « crever la peau des choses »¹³²⁶. Ainsi Art et Technique ne sont plus des constructions industrielles par rapport à un monde du dehors. Ils sont des « rayonnements » du visible. Merleau-Ponty propose aussi la métaphore d'un « cri inarticulé »¹³²⁷

1321 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.341

1322 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.13

1323 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.16

1324 Thierry Y. , Entre sens et sensible : Claude Lévi-Strauss et Maurice Merleau-Ponty in Guenancia Pierre, Sylvestre Jean-Pierre, collectif, *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains*, Paris, PUF, 2012

1325 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit* op. cit., p.45

1326 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.47 : ici Merleau-Ponty cite Apollinaire

1327 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.48

rencontré chez Hermès Trismégiste pour évoquer la parole divine.

Il n'existe plus de dualité ni de contradiction au sens sartrien entre « en soi » et « pour soi ». Et il n'est pas nécessaire pour autant de recourir à la notion jugée par trop métaphysique d'analogie¹³²⁸ ni à celle de dialectique qui suppose encore une transcendance, une échappée hors du monde... Merleau-Ponty annonce l'analyse d'une « zone du fondamental peuplée d'êtres épais, ouverts, déchirés »¹³²⁹, zone où les significations s'échangent et où la Science rencontre l'Art. Il nous semble que l'ambition de Gaston Bachelard a été d'approcher cette zone par ses analyses poétiques en respectant tout autant les mouvances (qui permettent de déployer les ressemblances réciproques) que les densités (qui valorisent le contraste). Par la littérature, le verbe s'est fait action captatrice et passion captive.

L'analyse que fait Merleau-Ponty de la couleur dans *L'œil et l'esprit* rejoint la bivalence de la notion de représentation puisqu'il explique en citant Klee : « elle est l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent »¹³³⁰. C'est bien dire qu'il existe une zone de contact entre moi et monde qui correspond à la représentation charnelle des choses, non plus seulement à une perception simple mais à une résonance unifiante. Cette zone de contact est chargée de mémoire (histoire du monde, souvenirs individuels, archétypes culturels...). Elle correspond à un *hic et nunc* qui porte en lui les notions d'infini et d'éternité.

De fait Merleau-Ponty s'appuie bel et bien sur les éléments pour « trouver le rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur »¹³³¹. Il écrit notamment que l'eau « n'est pas contenue dans le monde » mais qu'« elle l'habite » et s'y « matérialise ». L'élément n'est pas tant ce qui est visible que, de par sa spécificité sensitive, ce qui rend visible, ce qui force le corps et l'esprit vers une intensité charnelle. L'élément provoque nos sensations et nos réflexions parce qu'il se situe exactement dans cette zone des représentations qui est le « carrefour de tous les aspects de l'être »¹³³². Merleau-Ponty cite encore Klee : « certain feu atteint le support et l'envahit, puis ferme, étincelle bondissante, le cercle qu'il devait tracer : retour à l'œil et au-delà »¹³³³. Derrière la perception, se dresse la vision artistique. Et derrière l'étonnement enfantin face au monde, se cache une réelle quête ontologique.

Michel Henry dans sa *Phénoménologie de la vie* a reproché à Merleau-Ponty de ne concevoir le corps que dans son rapport aux choses et jamais en soi. D'après cet auteur, une existence « spatiale » et « tournée vers le dehors » est indûment privilégiée par rapport à l'existence intérieure

1328 Voir à ce propos l'analyse critique de ce concept par Merleau-Ponty p.30

1329 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.61

1330 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.46

1331 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.49

1332 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, op. cit., p.58

1333 *Ibid.*

qui mène à l'horizon invisible. La transcendance serait l'horizon indispensable pour que tout étant trouve son être. Chaque visage représente un avenir. Mais ici, il nous semble que nous quittons les limites de nos représentations, du reste, Michel Henry ouvre bien sa philosophie à des révélations religieuses plus radicales. Pour lui, Jésus est l'Incarnation par excellence, la Chair absolue en ce qu'elle porte le Verbe et la Vie éternelle.

Il nous semble que Gaston Bachelard, dans ses analyses des a priori subjectifs et objectifs sauve la phénoménologie en tant que telle, non pas qu'il la sépare de toute transcendance, mais au contraire, en ce qu'il ancre l'origine de nos émotions les plus inconscientes et les plus profondes dans un imaginaire d'origine matérielle. Sa phénoménologie de l'immanence ne retranche rien à l'exigence tout humaine de spiritualité.

Dans *L'eau et les rêves*, il explique que « quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le visible, déjà nous étions depuis longtemps adhérents à l'invisible »¹³³⁴. Il admet, d'un point de vue anthropologique et psychanalytique que l'homme naît chargé d'une histoire familiale et culturelle telle qu'il se place d'emblée par rapport au monde dans une quête de sens. D'ailleurs, « les exemples des phénoménologues ne mettent pas assez en évidence les degrés de tension de l'intentionnalité »¹³³⁵. C'est bien l'homme qui, du fond de ses complexes, « provoque le monde » mais pour autant, « la matière reste l'inconscient de la forme »¹³³⁶. La représentation correspond en ce sens aux moments de prises de conscience lumineuses qui surviennent au cœur d'un lent travail réflexif. Je formalise en moi l'extériorité et dans cet acte même, je me charge d'une intensité phénoménale. Cette intensité est telle qu'elle relance chacun de mes désirs dans de multiples ambivalences. Le travail de l'imaginaire est entièrement voué à cette analyse métaphorique du réel. Je réfléchis le monde en moi. On retrouve bien « l'entrelacs » de Merleau-Ponty où conscience et objet se dynamisent l'un l'autre pour trouver de l'être.

Lorsque Bachelard introduit l'expression de « matérialisme rationnel », il sépare nettement la démarche scientifique de l'empirisme et de l'idéalisme. Il explique longuement que les « valeurs » ou « qualités » attribuées à la matière ne forment que des « obstacles » par rapport à la connaissance scientifique. Cependant il ne mesure peut-être pas encore la fécondité de son concept quant à la recherche littéraire.

Il s'agit d'abord de considérer la matière pour ce qu'elle est sans l'assujettir aux « privilèges idéalistes de la forme »¹³³⁷. Or la matière s'offre d'abord comme une résistance. On la voit à distance et on éprouve son corps comme effort face à elle. La conscience se redouble et la volonté s'éprouve

1334 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.19

1335 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.180

1336 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.63

1337 G. Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, Paris, PUF, 2010, p.10

physiquement. La matière dynamise donc l'homme et fait surgir en lui tout le champ de la représentation. A partir de là, Bachelard introduit le terme d' « images matérielles ». Ces dernières « soutiennent et alimentent des convictions profondes, des convictions qui ont échappé à la discussion intellectualité »¹³³⁸. Son but est donc de séparer ces convictions de leurs a priori. Il sépare ainsi radicalement « la conviction par les songes et les images » de « la conviction par la raison et l'expérience ». Il montre qu'en ceci, les alchimistes ne peuvent être considérés comme des savants puisqu'ils ne travaillent qu'en « idéalisant » la matière et en lui assignant des « qualités choisies ».

La chimie, en établissant « la cohérence systématique des corps simples »¹³³⁹ permet de rationaliser l'intuition substantialiste. Il y a quatre-vingt-douze éléments, non pas quatre, non pas non plus une infinité ce qui pourrait accréditer la thèse de Hegel quant à une hétérogénéité totale des éléments qui dépriserait la matière en tant qu'objet de connaissance. Il existe donc une matérialité objective et c'est celle-ci qui fait objet de science. La connaissance scientifique est élaborée socialement et méthodiquement par rectifications successives. A ce moment de la réflexion bachelardienne, les alchimistes « plongés dans la matière, ne sont pas vraiment matérialistes »¹³⁴⁰. Ils ne font même que « tourmenter » cette dernière. Une fois libérée la science de l'obscurité des valeurs psychologiques, c'est pourtant bien ce « tourment de la matière » qui va interroger Bachelard. Il avoue alors que les deux axes « de la vie rationnelle et de la vie onirique »¹³⁴¹ s'affirment dans le conflit même qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. Ils placent le psychisme humain dans une double situation. Objectif ou subjectif, l'objet matériel reste toujours une conquête en tant que re-présentation. Il est ce double de l'objet réel qui fait appel à une sur-réalité qu'elle soit théorique ou poétique.

A la fin de sa vie, Bachelard s'est délibérément tourné vers le monde subjectif pour approfondir le sens de ces drôles de valeurs si prégnantes sur la psychologie humaine. Pour Bachelard, la rêverie particularise l'homme dans sa capacité à « conquérir le vécu ». Nous ne sommes pas contenus dans le monde et tributaires de nos pulsions organiques dans la mesure où, « habitants » le monde nous y agissons volontairement dans une « perspective d'intensité substantielle infinie »¹³⁴². On aurait donc :

moi	LE MONDE	LA MEDIATION
IDEES (noumènes,	CHOSSES (phénomènes,	ELEMENTS (espace

1338 G. Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, op. cit., p.53

1339 G. Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, op. cit., p.91 Ordre à deux variables dans le tableau de Mendéléeff

1340 G. Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, op. cit., p.60

1341 G. Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, op. cit., p.19

1342 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p.33

passions)	cogitata)	transitionnel, cogito)
DESIR	ACTE	LIBERTE
INCONSCIENT	EXPERIENCE	REPRESENTATION
REVE (fantasmatique)	SENSATION (comportement)	REVERIE (conscience diffuse)
TRANSCENDANCE INVISIBLE	IMMANENCE VISIBLE	METAPHORES CREATION
SUBJECTIVITE	OBJECTIVITE	REPRESENTATIONS
ETATS D'AME	CORPS	CHAIR (interaction âme- corps)

Tout part du sujet et celui-ci évolue, non pas tant dialectiquement pour former une synthèse de deux mondes antithétiques mais pour, dans une réversibilité gagnée, trouver une tension d'être, une dynamique ontologique au sein même de la bivalence. Il n'y a pas tant renversement dans un contraire que neutralisation d'éléments passifs afin que le premier désir se libère de toute idéologie et gagne une conscience réflexive afin de réaliser la plénitude de son mouvement.

Ainsi, « aux phénomènes, nous demanderons des conseils de changement, des leçons de mobilité substantielle, bref une physique détaillée de l'imagination dynamique »¹³⁴³. Les éléments portent à la fois les idées et les choses de même que la chair est une alliance des états d'âme et du corps. On le voit « dans le règne de l'imagination (qui supporte toute l'ontologie) à toute immanence s'adjoit une transcendance »¹³⁴⁴.

Cette nouvelle dynamique de l'être correspond à une véritable « révolution philosophique ». Bachelard précise son expression en expliquant : « Je me suis exercé à ce renversement de l'objectivité en subjectivité (...) La méthode phénoménologique m'enjoignait de remettre en conscience première, donc en conscience personnelle, la création des belles images. Je voulais vraiment pancaliser le psychisme »¹³⁴⁵. Cette nouvelle ambition ouvre des voix considérables pour l'herméneutique et revalorise l'ontologie.

« Au lieu de chercher la qualité dans le tout de l'objet (...) il faudra la chercher dans l'adhésion totale du sujet qui s'engage dans ce qu'il imagine »¹³⁴⁶. Ici encore Bachelard parle d'une « révolution copernicienne de l'imagination », c'est qu'en effet la rupture est totale avec l'analyse classique d'une imagination illusoire et d'une vérité une et absolue comme finalité. Bachelard veut nous faire comprendre qu'il n'y aura jamais un sens ultime des choses. La vie est par elle-même

1343 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.16

1344 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op. cit., p.11

1345 G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*, op. cit., p.48

1346 G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p.81

métaphorique. L'ardeur et l'intensité s'installent au cœur même des métamorphoses.

Il s'agit bien d'introduire l'imagination au rang d'une transformation indispensable et bénéfique. Elle seule peut faire le lien entre moi et le monde. La notion d'imagination sera d'ailleurs profondément retravaillée par Bachelard qui finira par lui substituer celle d'imaginaire ; comme s'il tenait à rendre visible l'animus dans une imagination trop longtemps ramenée à l'illusion. L'imaginaire serait cette activité délibérée qui consiste à relier les phénomènes à notre psychisme propre. Nous sommes très proches du processus de représentation. De plus, nous ne sommes plus dans une perspective dialectique au sens hégélien en ce que la médiation, le second terme est plus important que les deux autres. Sans chercher à les dépasser dans une synthèse artificielle, il organise leur liaison. Ce second terme que nous appelons encore médiation parce qu'il est à la croisée des chemins entre moi et le monde, ce second terme déploie les innovations naturelles.

Sa valeur tient dans le fait que, en tant que point d'intersection, il aiguille chaque trajet et peut tisser un réseau de relations cohérent. Il est une possibilité de structuration du passage intérieur-extérieur et un agencement des liens. Nous n'avons plus affaire à un réel à déchiffrer (symboles) ou à une vérité à construire (concepts) mais à un tissu de connexions à comprendre (sens). Au sens étymologique, comprendre c'est bien « prendre avec soi ». L'homme participe tout entier d'un fond d'immanence mais il accède seul à la conscience du réseau d'interdépendances qui donne sens aux choses et les présente sous forme d'un monde organisé. Il est, par conséquent, acteur responsable de ce « tissage relationnel ».

Le sens des choses naît sur ce fond mélodieux d'interdépendances irréductible. Chacun peut mesurer l'efficacité de ces relations ; chacun peut valoriser ou dévaluer les choses en resserrant ou relâchant le lien qui le relie à elles..., mais de toutes façons le réseau est consubstantiel de la vie. On pourrait en conclure avec Husserl que le cogito est intentionnel et que la transcendance n'est constituée que dans l'immanence. On pourrait pousser l'analyse de l'intersubjectivité avec Sartre en soulignant que « l'enfer c'est les autres » mais l'assertion « le paradis c'est les autres » vaudrait tout autant. De même, on pourrait insister avec Bergson sur l'importance de la mémoire qui « manifeste l'indivisibilité d'un changement ». Le présent est lourd des écheveaux passés parce qu'il est toujours engagé en vue d'un avenir. Le réseau est tissé spatialement et autrui est toujours maillon et relais dans cette chaîne, mais il est aussi inscrit dans le temps et c'est en ce sens qu'on peut parler avec Bergson d'une « durée créatrice ». Le monde s'étend et dure. La structuration du réel est à la fois spéculaire et diachronique.

Il s'agit donc bien pour l'homme « d'élargir l'intelligence par l'histoire de la vie »¹³⁴⁷.

1347 J. Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique*, Paris, PUF, 1971, p.497

Bachelard parle en ce sens d'un « narcissisme cosmique »¹³⁴⁸ à trouver. La constitution d'un double poétique permettrait à l'homme de se placer à l'exacte surface d'une jonction sans mélange. Dans chaque acte, un univers meurt et un autre se crée. Cette réalité poétique « à peine métaphorique »¹³⁴⁹ ouvre la conscience sur « l'ambivalence et le manichéisme »¹³⁵⁰ qui tonalisent les choses vers la signification et les engagent pleinement dans des transitions où il ne s'agit plus que d'être en phase avec.

L'horizon de l'être s'est considérablement élargi et « la médiation pure est une nouvelle ontologie »¹³⁵¹. Représenter c'est tonifier le réel. Il faut bien comprendre que la Science aussi se construit sur cette chaîne de l'intersubjectivité et des points de vue. Il y a entre autres, une liaison irréductible entre les Mathématiques et le laboratoire expérimental. C'est dans ce contexte que Bachelard propose une « psychanalyse élémentaire » qui relie la rêverie à la volonté humaine. En effet la résistance première de l'élément nous confronte et nous mesure à sa matérialité substantielle qui, dans le même temps, nous invite au contact et à une prise en refuge intime qui nous ouvre à une conscience de nous-même plus fondamentale et universelle.

L'imagination cosmique n'est pas le résultat de la perception ou même de la mémoire, elle est l'invention d'un sens nouveau qui correspond à la fonction fondamentalement créative de l'homme. Ce dernier est un être de parole, un « roseau parlant » dira Bachelard, et cette parole s'inscrit dans une énergie expressive qui participe de la vie : « Contempler, c'est participer à la volonté du beau qui est un élément de la volonté générale »¹³⁵². L'art et la science sont des rivaux efficaces face à des mondes religieux particuliers puisqu'ils ouvrent l'humanité à une communication intersubjective sans frontières.

Bachelard dépasse la notion d'intuition bergsonienne par celle d' « imagination matérielle ». C'est dire qu'il se refuse à séparer le sujet de son monde et qu'il place expressément ses analyses, aussi spirituelles et profondes fussent-elles, dans notre rapport à l'extérieur. La notion de « rêverie » lui permet d'envisager un déploiement du monde des idées à partir des sensations. Elle lui permet aussi par conséquent de doubler sa recherche de l'être par celle du bien-être. Nous sommes bien dans une dynamique ontologique mais la notion de bonheur a effacé celle de vérité. Les principes logiques de causalité, d'identité, de probabilité etc. n'ont d'efficacité que scientifique et permettent d'avancer en tâtonnant par le biais de l'expérimentation (falsification y comprise). Quant à la connaissance du psychisme humain, elle nécessite de prendre en compte une dimension propre à l'imaginaire, c'est la fonction de l'irréel. Fonction qui n'a rien d'absurde mais qui n'offre de

1348 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.20

1349 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.24

1350 Ibid..

1351J. Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique*, op. cit., p.647

1352 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.39

cohérence que subjective. L'Ir-réel porte en lui le réel comme sa dimension silencieuse et cachée qu'il faudrait exprimer. On rejoint le « chiasme » de Merleau-Ponty.

Pour Bachelard, le « narcissisme cosmique » ou la volonté de « pancaliser le psychisme » ne forment qu'une seule et même quête, celle d'images « verticalisantes ». La poésie ne travaille en ce sens qu'à « tisser le réel et l'irréel »¹³⁵³. Ce n'est qu'en suivant cette voie qu'on peut accéder à une transformation du monde d'ordre transcendantal parce qu'alors « imaginer sera plus grand que vivre »¹³⁵⁴. On dépasse résolument par l'imaginaire les notions de perception (les cinq sens) ou de vérité (idées) et on accède à celles de représentation et de création. « La fonction poétique est de donner une forme nouvelle au monde qui n'existe que s'il est sans cesse réimaginé »¹³⁵⁵. Aussi, le passage à l'écriture d'un monde implique une ouverture de conscience proprement artistique qui entraîne une déformation du monde à valeur ontologique. L'unique question bachelardienne devient : qu'est-ce qui « tonalise le sujet ? »¹³⁵⁶

De notre point de vue, la recherche bachelardienne interroge aussi les sciences humaines en ce qu'elle propose de concevoir les œuvres humaines comme autant de « métaphores vives » et non comme de simples organisations du réel. Toute création culturelle est une représentation en plusieurs dimensions qui ne dépasse la perception que pour proposer une expression plus juste de la vie qui tienne compte notamment des « ambivalences binaires fondamentales »¹³⁵⁷ et de la réversibilité de toute relation. Ainsi, « tout devenir de pensée, tout avenir de pensée est dans une reconstruction de l'esprit »¹³⁵⁸. Chaque œuvre courtise le réel de façon singulière.

En parlant poétiquement, l'homme ne fait qu'exprimer "l'immensité intime" qu'il ressent devant les éléments. Il prend de la hauteur, du recul et pose cette première distance à l'objet comme fondatrice de sens. La notion d'espace est alors plus opérante que celle du temps car l'homme ne maîtrise pas sa propre historicité tandis qu'il apprend en habitant le monde. Les éléments sont une consolation au sentiment tragique et nous protègent de l'illusion de la grandeur humaine. Ils sont aussi liés au comique par l'ironie devant l'insignifiance des choses. Ils nous permettent d'entrer dans « une forêt de symboles » tout en nous donnant à conserver une lucidité sans faille qui suggère que la perception est sélection, la mémoire plastique et la création réflexion.

Une telle position s'accompagne d'un changement du statut conceptuel de toute image. Jean-Jacques Wunenburger analyse en profondeur ce qu'il appelle « la révolution copernicienne des

1353 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p.16

1354 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op.cit., p.90

1355 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p.64

1356 M. Schaettel : *Gaston Bachelard et la lecture de l'œuvre d'art*, Thèse, Dijon, 1972, chapitre 2

1357 G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, op. cit., p.127

1358 G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, op. cit., p.112

représentations »¹³⁵⁹ à travers le courant transcendantaliste développé par Kant, Cassirer, Bachelard et Durand. Le premier de ces philosophes a en effet mis en scène le statut synthétique d'une imagination médiatrice entre la sensibilité passive et la spontanéité intellectuelle. Le premier, il a avancé l'idée qu'« avant même qu'un contenu apparaisse à travers les sens, préexistaient donc dans une faculté représentative, des modes d'appréhension qui permettent d'ordonner le divers phénoménal »¹³⁶⁰. C'était donner une place primordiale à l'imagination. Quant à Cassirer, il a fait de la symbolisation à l'œuvre dans le mythe, l'art et le langage, la première construction d'un sens du monde par l'esprit. On voit bien comment Bachelard prolonge ce renversement en imposant l'imagination comme « un engagement de l'être [...] dans un espace vécu »¹³⁶¹. Il convient de s'intéresser à un statut « ontologique » des images puisque l'homme est celui qui relie, par leur intermédiaire et dans sa langue, le sensible et l'intelligible.

La notion subtile de représentation nous a aidé à cheminer à travers les modes d'organisation du monde que l'humanité a proposés. Elle est l'abstraction qui pose une distinction irréductible entre le sujet et l'objet mais qui permet aussi une transcription indirecte de nos émotions en symboles. A long terme, on peut se demander si un décentrement vers des valeurs universelles et une appartenance commune à l'organisme de la nature peut encadrer nos subjectivités sans les priver du sentiment de liberté nécessaire à tout homme. Les relations hiérarchiques de pouvoir et de force seraient alors remplacées par celles d'association et de rayonnement partagés. Les modèles biologiques et écologiques nous apprennent à penser l'interaction entre les cellules et l'efficacité de la coopération face à une situation problématique. Sans cesse notre cerveau sélectionne mais au final il reste toujours de l'imprédictible.

Co-appartenance, participation, ouverture critique, acceptation du risque et harmonie redonnent à la représentation une efficacité primordiale dans la possibilité qu'elle offre de valoriser l'action et la motivation par un changement qualitatif de biais ou de regard. Ce concept opère comme une référence essentielle à l'altérité et nous persuade de l'efficacité propre au débat et à la mise en scène des énergies humaines. Il est à la base d'un sentiment d'étrangeté devant l'ordinaire qui intéressera beaucoup la philosophie conciliatrice de Walt Wittman et le pragmatisme de Richard Rorty. Le hasard devient un élément structurel du réel et l'objectivité se définit comme un consensus intersubjectif aussi complet que possible.

Quant aux éléments, s'ils ont pu servir de miroirs pour exprimer nos propres tempêtes d'angoisse ou nos incendiaires frustrations, combien leur contemplation résonne aussi en nous par

1359 J.J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, p.63

1360 J.J. Wunenburger, *Philosophie des images*, op. cit., p.64

1361 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.16

ces images de souplesse, de mobilité calme et d'adaptation au flux de la vie qui restaurent toujours notre équilibre au monde et inspirent nos créations. Ils restent donc un emblème clé de cet échange toujours délicat et inédit entre matière et spiritualité.

CONCLUSION : La conscience et ses réseaux

Ainsi la représentation est bien ce processus de construction qui engage à la fois nos perceptions, notre mémoire et nos fantasmes. Elle est cette synthèse qui part du réel pour y revenir après en avoir transcrit les données de façon sélective et additive. La représentation correspond donc à une mobilisation de soi dans un monde donné. Au terme de notre réflexion, nous ne devrions plus évoquer la représentation du monde mais celle de plusieurs mondes qui seraient évolutifs, co-construits en fonction de paramètres psychologiques, culturels et politiques. Si la représentation désigne une idée que l'on se fait sur le monde, elle désigne aussi le fait de placer cette idée devant les yeux de l'autre. Rendre sensible un objet absent au moyen d'une image, c'est transposer une perception dans un autre registre ontologique. En croisant leurs différents points de vue, il apparaît possible de relier sensation et pensée par le biais d'une interaction consciente d'elle-même. L'acte de représentation permet de penser l'articulation entre des conceptions passées et présentes, entre un principe de cohérence stable et son enveloppe plus mouvante qui se tisse de nos désirs et de nos relations intersubjectives. En ce sens, les éléments qui ont permis de répondre aux premiers questionnements cosmogoniques sont emblématiques de ce processus humain qui consiste à articuler les affects à la rationalité. Ils offrent des images médiates entre la fragilité de la vie et sa puissance de renouvellement.

Ricœur écrit que « l'esprit connaît, à travers toutes ses passivités (...), une sorte d'auto-production comparable à celle de la nature et tout aussi énigmatique »¹³⁶². C'est ainsi que le « laboratoire imaginaire » a permis de penser le statut du symbolique comme une exploration de l'esprit. Ici s'enchevêtrent les rapports aux perceptions, au sacré et au vivre ensemble. Nous avons vu que l'utilisation symbolique des quatre éléments était présente dans les textes ésotériques et les mythes les plus anciens ; en cela elle est emblématique du rapport de l'homme au monde. Si la Science s'élabore contre les conceptions magico-religieuses concernant la Nature, la philosophie permet de considérer le texte sacré comme un besoin humain de sens. L'approche psychanalytique met l'accent sur les conflits intra-psychiques qui teindraient les éléments de valeurs symboliques d'ordre pulsionnel. L'ethnologie témoigne de l'importance du territoire et rend compte des diverses approches de la Nature qui s'échelonnent entre conceptions animiste, totémique, analogique ou matérialiste. L'approche phénoménologique a exploré le lieu transitionnel dans lequel se rencontrent les affections humaines et l'existence objectale des éléments. Les sciences humaines offrent ainsi

1362 P. Ricœur, *La Critique et la conviction*, Entretiens avec François Azouvi et Marc de Launay, Paris, Esprits, 1995, p.116

des clés de lecture complémentaires quant aux valeurs symboliques élémentaires.

Ce « symbolon » grec désignait la jointure possible de deux morceaux d'argile, l'un désignant la terre, l'autre le ciel. Chacun portait la cicatrice d'une séparation première. On peut faire le parallèle avec l'ambiguïté du statut de l'image. Il faut avoir voulu voir pour que se révèlent, non pas une castration ou une déception, mais des raisons qui disent pourquoi on a mal vu. La photographie ou le cinéma ont beau être des images cadrées du réel, elles renvoient toujours à une passivité et une fascination possibles. De même, les images littéraires « sont tissées de sensible et d'intelligible »¹³⁶³. Elles renvoient à un travail logique sur le mot ou le son tout en mobilisant des sensations et des affects qui engagent nos rapports aux autres. Cette dualité de l'image ouvre sur une mise en perspective philosophique qui s'exprime à plein à travers les éléments abordés comme une matière première.

A partir de la notion de représentation, nous avons vu comment Deleuze a pu mettre l'accent sur un être en soi de l'image qui a permis de donner plus d'épaisseur à la notion d'objet artistique. Merleau-Ponty, quant à lui, en travaillant aussi aux frontières de la Phénoménologie a redonné un sens à la notion d'ambiguïté. Ainsi on pourrait proposer une nouvelle définition du monde comme une dette que le sujet se propose d'assumer. La représentation de la Nature est d'emblée culturelle. L'analyse de l'emploi symbolique des éléments a montré comment les hommes apprivoisent leur environnement dans une lutte entre soumission craintive, exploitation égocentrique et respect de la vie. Entre chaos et cosmos, le “monde” devient un concept moderne permettant de concevoir qu'une perception correspond aussi à une analyse spirituelle et doit faire sens. L'image visible comprend ainsi son invisible.

Dans cet aller-retour possible-réel, logique-expérience, intelligible-sensible, fantasmer-vivre, on peut faire jouer la « matière mentale » qui fait de l'homme un acteur sur la scène inachevée du monde. C'est ainsi que, dans le premier temps de notre recherche, nous avons essayé de montrer comment les éléments pouvaient être utilisés pour explorer divers rapports du sujet à l'objet et comment les représentations du monde qui en découlaient avaient une portée d'emblée symbolique et manipulable. Les images élémentaires sont en fait autant imprégnées d'affects subjectifs qui renvoient à notre enveloppe matérielle que de spiritualité. Il s'est agi de reconnaître que si la réalité n'est pas l'idéologie, pour autant les quatre éléments ont facilité des conceptions d'un monde comme “système à habiter”.

Si la représentation est une reconstruction et si les éléments véhiculent des valeurs émotionnelles dans la matière, on comprend qu'ils aient trait aux fonctions du sacré. La Nature a longtemps servi de miroir de l'âme. Dans cette approche sensible, le cheminement vers un plus

1363 J-J. Wunenburger, *Philosophie des images*, op. cit., p.293

d'être est apparu comme toujours ombré ; il a emprunté les voies du déguisement et du dévoilement. L'étude des mythes, du chamanisme et des symboles religieux nous a permis de montrer comment les éléments pouvaient incarner concrètement le pulsionnel et son traitement par la conscience humaine. Le chaos (éléments déchaînés) pouvait y être défini comme la rencontre violente des appétits, comme une lutte sous-jacente pour la reconnaissance tandis que la luminosité (éléments au repos) apparaissait comme une rencontre paisible des désirs, preuve de maturité.

Les mythèmes élémentaires ont d'abord servi à asseoir un sens religieux au monde. La cérémonie de présentation à la lumière sur l'Île de Pâques consistait par exemple à préserver l'enfant dans la pénombre avec sa mère pendant un mois. L'exposition à l'aube était censée donner une meilleure acuité visuelle et permettait de considérer l'enfant comme une personne. On pourrait tirer partie de ce rite pour dire avec Pascal que, s'il n'y avait pas d'obscurité, l'homme ne sentirait pas sa corruption ; s'il n'y avait pas de lumière, l'homme n'espérerait pas de remède. La recherche de résonance avec le monde est d'abord d'ordre métaphysique. Le désir de mémoire et de transmission est prélevé de l'être en tant que lumineux mais il grandit lentement, partageant des secrets et des inquiétudes, comme chaque forme culturelle révèle à l'homme une meilleure connaissance de lui-même et de sa société.

Nous avons essayé de montrer comment les éléments pouvaient participer de l'intégration du pulsionnel dans la culture. Nous avons évoqué le recours au sacré comme façon de dompter le désarroi face aux catastrophes naturelles et le recours aux mythes comme façon d'apprivoiser les dangers potentiels issus de la nature. Nous avons essayé d'esquisser un parallèle avec le détachement progressif de la pensée magique dans le développement de la conscience chez l'enfant.

D'un point de vue clinique, le psychotique est celui qui paraît écrasé sur l'autre et sur le réel. Tout est réifié pour lui. Le processus de symbolisation lui est difficilement accessible. De façon parallèle, la santé psychologique consiste à comprendre que le sens ne fait qu'un avec la vie. Parvenir à faire voir implique toujours la présence d'un autre. Se confronter aux conflits implique la prise en considération d'une conscience individuelle et collective. Désir de partage, volonté de vivre ensemble, la représentation fait prendre conscience d'une fragmentation essentielle de la dimension du vécu. Les possibilités de synthèses successives forment « un jeu indéfini des relations entre des faits que l'on sait pouvoir disposer dans des ordres différents »¹³⁶⁴. Il s'agit de voir la réalité selon les différentes faces dans laquelle elle se présente pour pouvoir en présenter un récit. Il s'agit de faire œuvre de distanciation ou de « latéraliser le pulsionnel »¹³⁶⁵.

1364 P. Guenancia, *Le Regard de la pensée, op. cit.*, p.116

1365 G. Pommier, *Qu'est-ce que le réel ?*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, Point hors ligne, 2004, p. 99

Dans la deuxième partie de cette recherche, la représentation devenue artistique est apparue finalement comme l'expression privilégiée d'un indicible apprivoisé. Elle est liée à une première rationalité qui maintient pourtant la conscience au niveau d'une proximité prégnante avec les choses. La vérité a besoin des puissances de l'illusion pour être supportée. La construction esthétique permet ainsi de juguler des angoisses et désirs archaïques par leur extériorisation expressive. Elle est vouée à l'invention vive et à l'adaptation qui s'opposent au repli sur soi. Elle est donc le lieu d'une liberté interprétative quant à nos contacts élémentaires avec le monde. Si le sujet n'est pas souverain dans la Nature, les symboles qu'il se donne pour la lire sont pourtant constitutifs d'une acceptation voire, d'une résilience qui ouvrent sur les questions de la Responsabilité et de la Transmission.

Ce contrat symbolique par lequel l'homme est en compte avec la Nature permet de relier la sphère esthétique et la sphère morale. Il échappe aux contraintes du besoin, à l'industrialisation de la culture et à la normativité en introduisant une orientation subjective qui entraîne l'adhésion d'autrui sur le mode de l'ouverture. A mi-chemin entre la sensualité et l'intellect, la sensibilité artistique s'inscrit dans un courant de grâce où l'imaginaire s'accorde avec le réel. Elle requiert l'éveil de l'intelligence autant qu'une passivité réceptrice. Elle engage l'être entier sans jugement manichéen, sans astreinte aux catégories de l'utile ou de l'agréable mais dans une intuition désintéressée et libre. Elle permet de penser une réalité du reflet, de l'ombre et de l'écho qui font de l'Art une expérience charnière du voir et de l'être vu. L'Art est un moment où l'être s'ouvre et se fissure pour se distribuer. Il se distingue d'une imagination illusoire qui se laisserait impressionner passivement.

Pour autant, l'expérience de la création d'une œuvre est à distinguer de celle de sa réception. Dans le premier cas, l'individu est aux prises avec ses propres représentations conflictuelles ou apaisantes ; il joue de ses émotions pour relier ses propres sensations au monde environnant. Il joue et transforme en fonction de pulsions manipulées de façon personnelle, stylisée. Dans le cas de la réception, le spectateur est happé par une facture qui lui paraît d'abord étrangère ou du moins insolite, curieuse. Cette curiosité fait alors naître l'envie de sens. La question est de comprendre ce qui, dans telle œuvre particulière, me parle de moi, de ma culture, plus profondément de mon humanité. Le spectateur s'arrête en effet sur ce qui est partageable. En ce sens l'œuvre accomplit son destin d'ouverture. Elle est reçue, donc assouplie, livrée à un travail herméneutique dynamique qui lui confère son unicité et sa « représentativité ». Jauss a ainsi montré par exemple à quel point la littérature peut contribuer à rendre intelligibles et analysables des événements historiques.

L'Art est un foyer de détente et tensions spirituelles qui intègrent toutes les dimensions émotionnelles par le jeu subtil qu'il tisse entre expression de soi et transmission culturelle. Le sentiment du beau ou du laid, l'admiration ou le dégoût forment des axes d'exploration d'une liberté

en chantier. Il n'est pas ici question explicite d'Éthique ou de Politique et pourtant les messages affleurent dans l'ordre de la suggestion. La littérature manipule trame narrative, personnages témoins ainsi que sons ou images purs de façon à provoquer une ouverture d'esprit propice à l'étude de l'homme.

Ainsi le contour formel d'une œuvre s'allie à l'intention esthétique pour cadrer le regard et proposer une représentation affective particulière à vocation universelle. Les quatre éléments, en tant qu'archétypes d'une Nature originelle offrent en ce sens des points d'inspiration privilégiés, des symboles d' « essence concrète » renvoyant toujours aux affects et à une naïveté première. Leur utilisation symbolique n'est pas un redoublement de l'objet mais une transformation actée par le sujet. Imager c'est « sortir le phénomène de lui-même »¹³⁶⁶, c'est le faire varier, simuler, prévoir et choisir. L'Art abstrait hisse même le visible pictural à la manifestation métaphysique. Jean Brun écrit : « l'abstrait est une intériorité portée à sa plus claire définition, ou encore c'est l'extériorité la plus profondément intériorisée »¹³⁶⁷. Ici, le rapport sujet-objet est intégré dans un tel jeu d'échos à la conscience qu'il s'y assimile peu à peu et met les signes en situation de crise. Lorsque Paul Eluard écrit : « je vois le monde tel que je suis », il invite à une attention de plus en plus fine sur une porte intérieure qui vivifie la conscience, la violente parfois mais ne la trahit jamais.

S'éloigner du réel par l'Art, ce n'est pas s'en évader mais c'est s'y positionner d'une façon singulière, et inexpérimentée. C'est se travailler de façon à accorder un corps-instrument avec la mélodie du monde. Il ne s'agit pas de trouver une synthèse supérieure au terme d'un cheminement dialectique mais plutôt de s'installer sur un point intermédiaire entre la surface et le regard. Ici, les frontières entre le réel et le délire peuvent se brouiller. Dans cette re-présentation, il y a un engagement ou une présence originaire et par le préfixe « re », il est suggéré de travailler cet engagement dans une dynamique dedans-dehors jamais dite encore. Revenir, regarder, creuser sans chercher à toucher une essence des choses ni pour autant rester à la surface abstraite du monde. Il s'agit d'accepter de jouer dans une zone indéfinie où la conscience ajuste ses coordonnées aux influences mémoriales, aux émotions primaires et aux corps.

Entre la structuration et la fiction, la figuration artistique engage alors nos sens dans leurs rapports obscurs à l'instinct tout comme notre responsabilité dans le parti pris de dire. L'homme a besoin de fabriquer des images. Aristote le différenciait des autres animaux par sa « tendance à éprouver du plaisir aux représentations »¹³⁶⁸. C'est dans ce « lieu de l'échange réciproque entre les impératifs pulsionnels du sujet et les intimations objectives émanant de l'environnement cosmique

1366 F. Dagognet, *Écriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973, p.91

1367 J. Brun, *Les Rivages du monde*, Paris, Desclée, 1978, p.167

1368 Aristote, *Poétique*, *Op. cit.*, IV, 1448 b

et social »¹³⁶⁹ que Gilbert Durant situe l'imaginaire.

Un réseau de représentations peut former une structure mais celle-ci est amenée elle-même à se diffracter au voisinage de nouveaux points de vue. Ainsi le concept de représentation est-il devenu médiat entre la communication et l'expression créatrice. Il engage l'acte artistique du point de vue de l'auteur et du récepteur. Il établit le dialogue entre un original et ses reflets. Il implique une proximité gémellaire tout comme un horizon du tiers-exclu. Recherche de la bonne distance, recherche symphonique d'accordage au travers des ruptures, il joue avant tout sur ces regards : quête, désir et jonction. Tout cela s'articule entre l'œil et la pensée.

Nous avons volontairement limité nos analyses quant à l'emploi des métaphores élémentaires aux textes littéraires afin de mettre en avant cet espace d'ouverture généré par le langage humain qui permet de s'exprimer dans le monde. Dans ces catégories de l'écart littéraire, la métonymie et la métaphore règnent en maîtresses malicieuses. Elles permettent des jeux de transposition et creusent la signification des mots jusqu'au paradoxe, ce qui assure au sens de l'œuvre une origine ambiguë et à sa réception une tension dans laquelle le présent dialogue avec le passé et l'avenir. De telles ouvertures spirituelles s'apparentent bien à la « jouissance » selon Jauss, mais c'est une jouissance plus que sensuelle puisqu'elle grandit ou réduit à volonté « la distanciation du sujet et de l'objet »¹³⁷⁰. Jauss en donne trois caractéristiques : elle est *poiesis*, c'est-à-dire qu'en tant que savoir-faire, elle permet à l'homme de se sentir chez lui dans le monde. Elle est *aisthesis*, la conscience y renouvelle sa perception du monde. Elle est enfin *catharsis*, « l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social »¹³⁷¹. Ainsi la sensibilité littéraire peut-elle s'exprimer pleinement en utilisant le miroir des éléments comme réversibilité entre soi et le monde, entre le monde et soi. Le risque d'entrer dans un pur jeu littéraire où le langage ne tournerait que sur lui-même est conjuré par les références élémentaires qui rattachent tout élan subjectif à une extériorité vive et à un contexte donné.

A partir de la notion de représentation, nous avons vu comment Deleuze a pu mettre l'accent sur un être en soi de l'image qui a permis de donner plus d'épaisseur à la notion d'objet artistique. Merleau-Ponty, quant à lui, en travaillant aussi aux frontières de la Phénoménologie a redonné un sens à la notion d'ambiguïté. Ainsi on pourrait proposer une nouvelle définition du monde comme une dette que le sujet se propose d'assumer. La représentation de la Nature est d'emblée culturelle. L'analyse de l'emploi symbolique des éléments a montré comment les hommes apprivoisent leur

¹³⁶⁹ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960, p.38

¹³⁷⁰ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p.129

¹³⁷¹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p.131

environnement dans une lutte entre soumission craintive, exploitation égocentrique et respect de la vie. Entre chaos et cosmos, le “monde” devient un concept moderne permettant de concevoir qu'une perception correspond aussi à une analyse spirituelle et doit faire sens. L'image visible comprend ainsi son invisible.

Aussi les catégories du décalage propre à toute représentation comme celle de la rêverie par rapport au rêve ou celle de l'humour par rapport au rire exprimeraient au mieux le travail de distanciation qu'on trouve aussi dans l'image des éléments devenus symboles archétypiques d'une nature stable au sein même des mouvances formelles (eaux plus ou moins limpides, feux plus ou moins chauds, airs plus ou moins grisants, terres plus ou moins lourdes). Dans les deux formes d'écart à la réalité que sont la rêverie et l'humour, le sujet se constitue comme créateur et plus comme blessé ou humilié. Il fait acte de liberté. Bachelard définit ainsi la rêverie comme le « clair-obscur du psychisme »¹³⁷². En elle la volonté et l'imaginaire s'allient pour soulager les tensions et faire évoluer des affects extrêmement forts. C'est ainsi que Robert Desoille a proposé une application psychothérapeutique du « rêve-éveillé » en donnant au patient une image de départ et en intervenant fréquemment pour le faire accéder à ses automatismes de pensée biaisés. Juliette Boutonnier explique en ce sens que « l'angoisse est liée à des images qui se cristallisent en symboles, l'affleurement de ces images dans le rêve-éveillé réalise déjà un certain défoulement »¹³⁷³.

Derrière la part séductrice enchaînée par la fascination ou la sublimation des images, se trouve la part distanciée de la reconnaissance qui passe par le langage. Ce dernier s'offre comme une mise en scène qui trace des frontières à la pensée. Lacan a montré comment le retard du langage sur le vécu ne peut jamais être comblé chez l'être humain. D'où les fantasmes originaires comme producteurs de symboles et le désir comme dynamique essentielle de l'imaginaire. « La psyché est son propre objet perdu »¹³⁷⁴ écrit Castoriadis. Pourtant, le revécu du « holding » ou la vision en miroir dans le transfert permettrait de retrouver l'unité de son enveloppe personnelle, « sa peau ni passoire, ni cuirasse, ni lieu de souffrance »¹³⁷⁵. La reconnaissance de l'autre en tant que tel retournerait le sens du désir en une acceptation de la finitude et en une ouverture éthique. Ici les éléments apparaissent aussi comme zones-limites : ils sont le lieu de projection fantasmatique par excellence de l'angoisse de mort et du désir de vie mais ils fournissent aussi des images qui bornent ces deux infinis par la matière. Présents et parfois personnifiés dans les contes, ils sont surchargés de forces pulsionnelles qui correspondraient à des rêveries primitives. Mais ils sont aussi miroirs de la Nature à travers une humanité universelle, ce qui leur confère une position d'altérité éminente. Ils

1372 G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, op. cit., p.9

1373 J. Boutonnier, *L'Angoisse*, Paris, PUF, 1963, p.190

1374 C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p.384

1375 J. et M. Natanson, *psychanalyse et rêve éveillé*, Paris, l'Harmattan, 2001

deviennent alors lieux de passage pour une prise de conscience quant à la responsabilité et aux limites de l'homme.

Regard contre regard, dédoublement critique par rapport à des vécus négatifs, éthique active qui s'inscrit dans une meilleure évaluation du réel..., les éléments incarnent des références fondamentales pour la représentation en tant qu'articulation de l'affectif, du mental et du social. Quant à l'humour, Pierre Guenancia le définit comme « une application pratique, et ponctuelle, limitée du doute »¹³⁷⁶ ; il instaure un rapport critique à soi qui, sans donner de pouvoir sur les choses permet néanmoins de les voir autrement. « Il y a ainsi dans l'humour une forme subtile de pudeur qui nous détourne de la voie courte, c'est par exemple le discours de l'affect, le pathos de l'insoutenable, du bouleversant, de l'émouvant, du déchirant, etc. »¹³⁷⁷. L'humour n'est même pas nécessairement lié à la joie. Ici l'image est détournée, on feint une certaine indifférence de façon à pouvoir faire passer un regard extérieur et une complicité. Forme du regard détaché, Paul Reboux le définit par le fait de « traiter à la légère les choses graves et gravement les choses légères ».

Montaigne, dans *Les Essais* écrit au chapitre de la solitude : « On disait à Socrate que quelqu'un ne s'estoit aucunement amendé en son voyage : je crois bien, dit-il, il s'estoit emporté avecques soy ». Comment s'amender si l'on traîne ses passions avec soi ? Se les représenter dans leurs effets négatifs et les regarder. Chaque chose ayant plusieurs biais, trouver la bonne distance devient un engagement singulier. Par l'humour, il est possible subvertir le sens commun. Par une patiente contemplation devant les éléments, il est loisible de jouer l'épreuve d'être-au-monde en explorant le va-et-vient entre impression et exhibition. Les quatre éléments offrent bien cette matière-image dans laquelle le monde va pouvoir être habité. Il s'agit finalement de s'éloigner du pulsionnel sans le contourner pour autant afin de trouver la juste distance entre l'émotion et la réflexion. Il s'agit de passer par le réel afin qu'il ne vienne plus combler un manque et que sa contingence soit acceptée. Chaque élément porte en arrière-plan de la sensation qu'il procure le plaisir ou la douleur, d'où une formidable possibilité d'intensification du réel qui rejoint le besoin artistique en l'homme. « On ne joue qu'avec le feu »¹³⁷⁸ écrit Gérard Pommier pour rappeler que les éléments tendent une image-matière avec laquelle l'homme peut se battre et pactiser. Par la prise de pouvoir littéraire à travers la symbolique des éléments, c'est le langage qui apprivoise la Nature et assouplit les rapports entre sujet et objets.

Les éléments figurent différentes enveloppes symboliques. Les processus de création scientifique ou artistique se rejoignent sur ce ressenti d'approcher un aspect opérant de la réalité mais, comme nous l'a appris Bachelard, tandis que la Science propose une représentation commune

1376 P. Guenancia, *Le Regard de la pensée*, op. cit., p.123

1377 P. Guenancia, *Le Regard de la pensée*, op. cit., p.127

1378 G. Pommier, *Qu'est-ce que le réel ?*, op.cit., p.31

qui avance contre les préjugés, l'artiste travaille de l'intérieur une subjectivité unique. Ainsi une représentation du monde est nécessairement fautive puisqu'elle ne décrit pas l'objet tel qu'il est mais elle est également vraie en ce qu'elle constitue pour le sujet une connaissance à partir de laquelle il peut agir. De même que la chair chez Merleau-Ponty est un médium entre le sentant et le senti, de même la représentation et ses modes d'expression est un accordage de l'individu au monde. Elle intègre la double-face des choses tout en valorisant la distance. Elle rend compte des catégories du décalage où se mêlent la part active lucide de notre esprit qui commence à créer et sa part passive encore hypnotisée par les sensations. Elle porte en elle de multiples états de dépendance liés au corps naissant ou au corps vieillissant, au corps malade ou affecté mais elle ne leur accorde qu'un statut relatif et joue avec humour à les réfléchir, à les contrarier, à les remodeler en confrontant corps propre et image du corps, peur légitime et phobie, réalité et fausses croyances. Elle n'est pas le fruit d'un compromis mais un consensus. Vécus de façon introvertie ces états s'enliseraient dans le sentiment d'absurdité et dans le repli. Représentés, mis en scène par la littérature, l'art ou le rêve, ils appellent leurs symétriques : l'élan vital, le baume, le soulagement. Ils disent combien la prothèse décline notre rapport au monde dans le sens d'une dynamique relationnelle qui peut échapper aux deux écueils du narcissisme et du sacrifice.

L'ambiguïté tisse alors la force propre à l'expérience artistique. Cette dernière est une vision dont Valéry affirme qu'elle est un coin à partir duquel l'homme ne peut plus croire que la Nature est faite pour ses commodités. Cette distanciation n'altère pourtant en rien le statut des éléments naturels conçus comme source d'inspiration infinie, de plus, elle redonne à la communication des émotions une valeur consensuelle et critique. Jauss donne à ce propos un tableau des différentes modalités de l'identification au héros (associative, admirative, par sympathie, cathartique, ironique). Chacune de ces modalités peut se décliner en comportement régressif (fascination, évasion, masochisme, illusion, dérision, solipsisme, indifférence) ou progressif (plaisir de vivre librement, émulation, exemplarité, réflexion critique, solidarité désintéressée, sensibilisation de la perception, créativité en retour). Nous retrouvons les valeurs binaires accordées symboliquement à chaque élément. Ces valeurs redoublent en fait la dynamique naturelle par une audace poétique qui nous élève d'un vouloir dire à un pouvoir dire libre et enivrant. Ainsi la recreation d'un monde littéraire est un voyage autonome et déroutant sur une terre inconnue qui n'en reste pas moins terre. Le plaisir du mot s'affine aussi dans la sensation lorsqu'elle est chargée d'affects forts. Les éléments ont donc formé pour nous la base matérielle qui étudie ce "cogito valorisant"¹³⁷⁹ engagé vers un double destin : celui des forces colériques et celui des forces pacifiantes. Ils nous ont montré que "l'image

1379 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op.cit., p.339

commande au cœur et à la pensée¹³⁸⁰ puisqu'elle porte ensemble, et non plus de façon conflictuelle, l'expansion et l'intimité.

A l'horizon de notre étude sur l'utilisation symbolique des éléments, on pourrait interroger leur pouvoir d'évocation traduit dans la musique comme art infra-verbal. La musique, au-delà du langage, capte en effet des émotions justes dans « les fluctuations infinies de la nuance »¹³⁸¹ écrit Jankélévitch à propos de *La Mer* de Debussy. Il s'agit toujours d'une habileté à « danser dans les chaînes », ouverture nietzschéenne à la légèreté mature et à une ivresse consciencieuse. La musique est parvenue à dompter le cri, tout en rendant présente une absence, en partageant une expérience originaire du manque ou de l'intensité affective. Le sublime réside précisément dans ce sentiment de tension inédite entre l'engagement émotionnel et la maîtrise technique. Le marquage rythmique d'un milieu, l'harmonie des sphères, la liaison à la danse sont autant de pistes qui montrent que, dans un contrôle parfait du code (solfège) et de l'outil (instrument) la représentation musicale s'accorde pourtant parfaitement avec l'émotion. La structure n'est plus contraire à l'affect et le sublime, sans excéder notre pouvoir de représentation, est une ouverture sur un pathos originaire et universel. Il marque l'étonnement, l'arrêt sur la vie qui fait le cœur d'une médiation possible entre la raison et la sensibilité. Selon Saint-Augustin, la musique « est comme la trace imprimée dans l'eau qui ne peut ni se former avant qu'on ait appliqué le corps sur l'eau, ni demeurer quand on l'a retiré »¹³⁸². Elle est sans doute l'art le plus sensible et, en cela, exprime cette force de l'élément qui consiste à englober et déborder l'homme.

Neutraliser l'opposition sujet-objet permettrait de redéfinir l'émotion comme une matière à travailler par l'art de l'élaboration symbolique. Ici, la re-présentation affirme l'ampleur d'une vision contre toutes les formes d'inconscience qui viserait à ne plus se soucier de l'autre et de sa différence. Nous sommes enracinés dans notre dépendance archaïque au corps et au socio-culturel mais cet enracinement ne devrait pas se prolonger en fermeture. La médiation élémentaire permet de penser le sens d'une responsabilité à l'égard de toute altérité. C'est notre finitude qui nous donne conscience de nos limites et établit une hiérarchie dans l'importance accordée à chacune de nos actions. De même, considérer nos ressources en eau, air terre et feu comme fragiles, pousse à les préserver et à les valoriser en tant qu'espaces énergétiques de base.

Toujours intriqués les uns aux autres, les éléments forment un tissu primaire où des singularités peuvent aussi se définir dans leurs relations, ce qui forme alors le relief de notre globe. Si la pureté des éléments est maîtrisée, leur énergie paraît infinie. Allier le poétique au technique dans une représentation contemporaine du monde reviendrait peut-être à accorder nos choix

1380 G. Bachelard, *L'Air et les songes*, op.cit., p.343

1381 V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p.190

1382 Saint-Augustin, *De Musica*, L.VI, II, 3

éthiques aux contraintes imposées par la vie. Ainsi Hubert Reeves écrit-il que “si nous avons un rôle à jouer dans l'univers, c'est d'aider la nature à accoucher d'elle-même”¹³⁸³.

1383 H. Reeves, *L'Heure de s'enivrer*, Paris, Seuil, 1986

ANNEXES

1) A propos des Mythologiques de Lévi-Straus

Voici un tableau qui se propose de classer les mythes retenus par Lévi-Strauss en fonction de leur valence élémentaire :

AIR	TERRE	EAU	FEU
Perroquet	Origine des	Origine du feu et	Origine du feu
M1 : Bororo :	cochons sauvages	de l'eau :	M7 : Kapayo-
Les aras et leur nid	M15 : Tenetehara	M795 : Coos	Gororiré
M35 : Bororo	M16 :	Origine de l'eau	M9 : Apinayé
Origine des	Mundurucu	M2 : Bororo	M10 : Tumbira
étoiles	M17 : Warrau	M203 : Botocudo	orientaux
M28 : Warrau	118 : Kapayo-	Les esprits des	M11 : Kraho
M34 : Bororo	Gororiré	eaux :	M12 : Sherenté
La visite au ciel	M19 : Cashinawa	M73 : Timbira	M54 : Tukuna
M113 : Guyana	M21 : Bororo	Origine de la	M55 : Bororo
M187 :	M338 :	pluie :	M56 : Ofaié
Amazonie	Cashinawa, Shipaia	M125 : Kapayo	M58 : Matakó
M356 :	Jaguar	M126 : Arekuna	M64 :
Taulipang	M14 : Ofaié	M558 : Wiyot,	Apapocuva
M503 : Mandan	M22 : Matakó	Makah	M65 : Guarani-
M674 : Comox	M37 :	M752 : Salish ,	Mbya
M675 : Bella	Mundurucu	Chehalis, Cowlitz	M66 : Tembé
Coola	M53 : Tukuna	(oiseau maître)	M67 : Shipaia
M692 : Klallam	M57 : Kapayo-	Origine des	M68 : Guarayu
La descente du	Kubenkranken	poissons :	M123 : Cora
ciel :	M100 : Kapayo-	M128 : Bororo	M124 : Kaingang
M522 : Hidatsa	Gorotiré (et tortue)		M272 :
	M119 : Kayua		Taulipang
	M231 : Tukuna		M548 : Yana
			M559 : Wiyot
			M663 : Thomson

Origine des pléiades :	(et fourmilier) M232 : Bororo	M143 : Mundurucu	M717 : Salish, Nanaimo, Comox,
MI31 : Matakoto,	(et fourmilier)	M144	Kwakiutl, Klallam,
Macushi	M246 : Matakoto	Vapidiana	Skagit
M132 : Wyandot	(cannibale)	M145 : Arekuna	M721 : Shuswap
M134 : Akawai	M274 : Arawak	M146 : Arawak	M723 : Salish
M135 :	(changé en femme)	M249 : Takana	(conquête au ciel)
Taulipang	M304 : Tukuna	(maître des)	M724 : Skagit,
M292 : Bororo	(changé en famille)	M508 : Dakota	Snohomish (conquête
M591 :	M310 : Tucuna	(Guerre des) :	au ciel)
Blackfoot, Shasta,		M698 : Thomson	M726 : Klikitat
Thomson			(conquête au ciel)
	Origine du tabac :	Origine du miel :	M727 : Kalispel
Orion:	M23 : Toba-	M188 :	M728 : Sanpoil
M129 : Tukuna	Pilaga	Tenetehara	(conquête au ciel)
M279 : Kalina	M24 : Tereno	M189 : Tembé	M730-733
M362 : Macushi	M26 : Bororo	M208 : Toba-	Okanagon
M575 :	M327 : Warrau	Pilaga M212 : Toba	M760 : Arapaho
Wabanaki, Penobscot	M334 : Arekuna	(fille folle de)	
	M335 : Arawak	M214 : Matakoto	
	M336 : Carib	M216 : Matakoto	Le feu
Vénus :	M556 : Wasco	(fille folle de)	destructeur :
M138 : Sherenté		M222 : Matakoto	M120 : Bororo
	Origine des	(fille folle de)	M120a : Bakairi
Jupiter:	plantes cultivées :	M233 : Arawak	M163 : Gé
M93 : Sherenté	M87 : Apinayé		
	M88 : Timbira	Crapaud :	Le feu noyé :
Lune :	M89 : Kraho	M148 :	M121 : Bororo
M165 : Eskimo	M88 : Kapayo-	Amazonie	
(et Soleil)	Gorotiré	M265 :	Le feu perdu et
M166 : Ingalik	M89 : Kapayo-	Vapidiana (fille folle	retrouvé :
(et Soleil)	Kubenkranken	de)	M604 : Kalapuya
M167 : Mono (et	M108 : Sherenté	M373 : Tahltan,	

Soleil)	M110 : Karaya	Penobscot	Le feu libéré :
M256 : Takana	M116 : Carib	M374 : Ojibwa	M604 : Nootka
M257 : Matako	M118	M387	
M351 : Wishram	Tupinamba	Tumupasa	Le feu gardien :
(boiteuse)	M157	M389	rM682 : Chehalis
M360, 361	Mundurucu	Mundurucu	
Taupilang	M295 : Guarayu	M390	Le feu
M392 : Bororo	M296	Cashinawa	miraculeux :
(et Soleil)	Tenetehara		M722 :
M393, 394	M299	Grenouille:	Tillamook
Cashinawa	Machiguenga	M149 : Arekuna	
M399 : Lilloet		M254 : Carib	Jaguar est
M400 : cœur	Origine des	(mère du jaguar)	souvent donné comme
d'Alêne, Thompson	lianes :	M355	maître du feu
M401 : Jivaro	M117 : Tukuna	Hixkaryâna	
M409 : Iroquois		M372 : Salish	
(et Soleil)	Origine des baies	M373	
M411 : Yupa	sauvages :	Assiniboine, Klamath,	
M414 : Tacana	M376 : Salish	Modoc	
(et Soleil)		M386 : Guyane	
M458 : Mandan	Serpent :	M388	
(et Soleil)	M49	Menomini	
M494 : Naskapi	Mundurucu		
M496 : Ottawa	M50 : Toba-	Dauphin :	
M499 : Ojibwa	Pilaga	M247 : Shipaia	
M588 : Sanpoil	M51 : Tenetehara		
(et Soleil)	M52 : Warrau	Loutre :	
M589 : Wintu (et	M205 : Matako	M248	
Soleil)	M206 : Toba	Mundurucu	
M590 : Eskimo	M288 : Waiwai	M254 : Yupa	
(et Soleil)	M301 : Toba (et	M271 : Waiwai	
M592 : Blackfoot	miel)	(et serpent)	
	M340 : Nahuatl		

Soleil :	(calebasse)	Raie :
M255 :	M341 :	M292 : Bororo,
Mundurucu	Tumupasa (calebasse)	Shipaia, Yurok
M373 : Maidu (et femme-grenouille)	M503 : Hidatsa	Déluge :
M387 : Ojibwa	Cerf :	M297 : Tukuna
M405 : Tukuna	M63 : Tukuna	M518 : Hidatsa
(la pirogue du)	M779 : Tlamook	M519, M521 :
M425, 426, 427 :	(et la raie)	Mandan
Arapaho (les épouses)		
M428, M429 :	Sarigue (parfois	Canard :
Crow(les épouses)	décepteur comme	M333 : Aguaruna
M430 :	coyote):	M690 : Kutenai
Hidatsa(les épouses)	M96 :	M744 :
M431 : Kaska(les épouses)	Tupinamba	Okanagon
M432 :	Mundurucu	Plongeur :
Talltan(les épouses)	M98 : Tenetehara	M444 :
M433 :	M99 : Vapidiana	Menomini
Tsetsaut(les épouses)	M102 :	M577 : Micmac,
M434 :	Tenetehara (et tortue)	Passamaquoddy
Carrier(les épouses)	M109 :	M578 : Iroquois
M435 : Cree	Apapocuva	M579 : Lilloet,
M436 :	M281 : Rio	Puyallup, Snohomish,
Assiniboine	Negro (et Pléiades)	Squamish, Klallam
M437 :		M580, M584,
Passamaquoddy (les épouses)	Tapir :	M586 : Eskimo,
M438 : Micmac	M152 : Kraho	Loucheux, Peaux-de-
(les épouses)	M153 : Kapayo-	lièvre, Chilcotin
M444 : Ojibwa	Kubenkranken	M582 : Klamath
(les épouses)	M154 : Kapayo-	M585 :
M448 : Kiowa	Gorotiré	Assiniboine, Micmac
	M155 : Tupari	

M450 : Cheyenne (la dispute)	M158 : Ofaié	
M451 : Wichita (la dispute)	M285 : Carib	Dame-Plongeon
M452 : Miami (la dispute)	M291 : Guyane	M540 : Modoc
M453 : Chinook (la dispute)	Caïman :	M545 : Wintu
M454 : Omaha- Ponca (la dispute)	M156 : Apinayé	M546, M547 :
M455 : Dakota (la dispute)	M270 : Mundurucu	Yana
M456 : Cherokee (la dispute)	M289 : Karaja	M550 : Atsugewi
M457 : Arekuna (la dispute)	Tortue :	M551, M552, M553 : Achomawi
M458 : Mandan (les vacances)	M282 : Amazonie (et tapir)	M554 : Maidu
M460 : Mandan (la dispute)	M283 : Amazonie (et sarigue)	M555 : Shasta
M491 : Cree	M284 : Amazonie (et jaguar)	(Libération des)
M492 : Ojibwa	M385 : Amérique du Nord	Saumon :
M493 : Menomini		M601 : Wasco
M498 : Mandan (la fiancée)		M602 : Nez Percé
M598 : Clackamas (l'époux), Kathlamet, Wishram- Wasco, Thomson, Yana		M606 : Klikitat
M753 : Shushwap (pic maître)		M607 : Sahaptin
		M653 : Salish
		M662 : Wintu
		M669 :
		Thompson
		M680 : Shuswap
		M696 : Sanpoil
		M697 :
		Okanagon
		M700 : Lilloet
		M720 : Belle Coola
		Eau libérée :
		M603 : Nez

M758 : Salish (pic mauvais)	Pierre :	Percé, Tilamook, Nootka
Les frères célestes :	M466 : Arapaho M487, M489 : Oglala-Dakota	Crocodile apparaît peu mais est donné comme maître de l'eau
M539 : Modoc	Fougère :	
Comètes :	M745 : Bella	
M298 : Machiguenga	Coola, Tillamook	Fleuves : M711 : Salish
	Ourse :	
	M615 : Klikitat, Cowlitz	Pirogue : M715 :
La danse de l'aigle	M658 : Thomson, Shuswap	Thompson, Lilloet M716 : Chehalis
M141 : Iroquois	Ours :	M718 : Lilloety
Chauve-souris:	M581 : Chilcotin	cœur d'Alêne (céleste)
M314 : Uitoto		
M315 : Sherenté	Faons contre	
M316 : Matakou	ours : M616-619 :	Lacs : M743 : Puyallup
	Clackamas	
Couleur des oiseaux :	M620 :	Raie :
M171 : Caduveo	Kathlamet	M782 : Quileute
M172 : Arawak	M621 :	M789 : Tacana
M173 : Viela	Thompson	
M174 : Toba	M622 : Lilloet	
M178 : Shipaia	M623 : Shuswap	
M179 : Parintitin	M624 : Chelalis	
M180 :	M625 :	
Mundurucu	Snohomish	
	M626 : Comox	
M186 : Guyane	M627 : Kwakiutl	

M643 : Shasta, Hupa, Clackamas, Cowlitz	M628 : Kalapuya M629 : Coos M630 : Takelma	
M681 : Chilcontin	M631 : Klamath M632 : Sinkyone M633 : Lassik	
Astres surnuméraires :	M634 : Kato M635 : Yana M636 : Maidu M637 : Wappo M638, M639, M640: Pomo	
M471 : Klamath, Modoc, Athapaskan, Blackfoot	M641 : Miwok M642 : Shoshone	
Tonnerre : M478 : Menomini	Lynx et Puma : M644 :Klikitat M645 : Sahaptin M646 :	
M570 : Kutenai M651 : Humtulips	Kathlamet, Wasco M647 : Kalapuya M648-649 : Chehalis M650 : Cowlitz M651 :	
M770 : Omaha Dénicheur d'oiseaux :	M664 : cœur Humtulips Guerre des terriens contre les célestes :	
M300 : Tacana M530 : Klamath M557 : Wiyot M664 : cœur d'Alêne	M665 : Sanpoil M666 : Okanagon M667, M670 : Thompson M671 : Lilloet	
	M734 : Thompson M735 : Chehalis	

M672 : Cowlitz	M736	:	
M677	: Shushwap		
Snohomish			
M678 : Tilamook	Origine des île :		
M679 : Shuswap	M509 : Arawak		
M759 : Arapaho	M659 : Clatsop		
M764 : Blackfoot	(coquillages)		
M771 : Omaha			
M773 : Takelma			
M774 : Mono			
M775 : Paiute			
M776 : Navajo			
M793 : Coos			
Toucan :			
M305	:		
Chiriguano			
Pic:			
M307 : Tacana			
Arc-en-ciel :			
M417	:		
Katawishi			
Vent	:M502	:	
Ojibwa			
M756 : Chehalis,			
Kathlamet			
M771 : Arapaho			
M780 : Puyallup,			
Klallam (guerre contre)			
M783 : Makah			

M785 : Kwakiutl		
Corbeau :		
M593 : Takelma		
M596 :		
Tillamook, Quileute- Hoh		
M597 :		
Tillamook		
M661 : Yurok		
M786 : Nootka (combat contre la raie)		
Troglodyte :		
M701 : Klikitat, Chehalis		
M702 : Siciatl		
M733 : Kalispel		
M757 : Bella Bella, Squamish		

Quelques remarques s'imposent avant l'analyse de l'utilisation des éléments proprement dite. D'abord, la catégorie de l'air est celle qui contient le plus de référence aux animaux. Nous n'avons pas cité certaines espèces qui n'apparaissent que peu (cigogne, aigrette, mésange, merle, pinson, toucan, chauve-souris, hibou, papillon). En ce qui concerne la terre, nous avons écarté quelques animaux (vison, belette, écureuil et surtout coyote, non qu'il n'apparaisse que peu mais parce que son rôle de décepteur complexifie sa fonction et dépasse de beaucoup le seul attachement à la terre). Nous avons également mis de côté les phénomènes liés directement à la catégorie du Temps (jour/nuit, saisons, marées). Enfin, nous ne rendons pas compte des mythes qui désignent directement l'homme soit par son statut familial (jumeau, enfant, parent, époux, grand-parent) soit par son apparence physique (aveugle, boiteux, borgne, chauve) même si ces catégories sont hautement symboliques dans le rapport à la Nature et au surnaturel.

2) Tableaux



Illustration 1: Grand paysage avec un homme tué par un serpent, Nicolas Poussin, 1648



Illustration 2 : L'Enfer de Dante, Gustave Doré, 1861



Illustration 3 : Paysage d'hiver près d'une auberge, Van Ostade, 1643



Illustration 4 : Terre labourée, Juan Miro, 1923

3) *Index lexical et nominal*

Index lexical

Air	10, 15, 16, 20, 22-24, 27-29, 40, 41, 53, 59, 64, 67, 70, 73, 76, 92, 105, 116, 117, 154, 156, 158, 162, 163, 169, 170, 173, 176, 179-181, 183, 184, 202, 209, 210, 213, 227, 230, 236, 241, 243, 244, 248, 259, 260, 265, 268, 269, 273-275, 287, 289, 290, 302, 303, 305, 307, 308, 310, 312-314, 316, 319, 323, 354, 357, 362, 363, 368-371, 373, 376, 377, 381, 383, 416, 426, 439, 444, 454
AIR.....	42, 418
Alchimie.....	16, 17, 31, 32, 54, 62, 89, 152, 183, 188, 292, 294, 319-323, 439, 448
Allégorie.....	85, 322, 439
Ambivalence.....	17, 39, 41, 48, 56, 72, 90, 95, 96, 110, 127, 130, 156, 157, 182, 186, 207, 208, 220, 234, 236, 262, 315, 319, 361, 363, 365-367, 370, 397, 403, 439, 454
Âme.....	2, 3, 7-9, 12, 17, 18, 23, 25, 30, 32, 43, 52, 60, 69-71, 79, 83, 88, 90, 92, 97, 100, 102, 121, 128, 143, 144, 148, 150, 156, 162-166, 169, 172-177, 179-181, 184, 186, 187, 191, 195-199, 201, 202, 204-207, 213, 219, 221, 222, 224, 226, 229, 239, 242, 246, 252, 255, 256, 258, 261, 264, 270, 275, 287, 293, 294, 301-304, 306, 312, 315-319, 321-332, 336, 338-340, 345, 346, 350, 358, 364, 367, 371, 378, 401, 408, 439, 445, 454
Analogie.	17, 37, 60, 94, 150, 152, 171, 181, 210, 300, 303, 306, 307, 324, 326, 332, 333, 339, 349, 351, 398, 439, 454
Angoisse	10, 18, 22, 26, 47-51, 55, 56, 59, 60, 69, 70, 77, 91, 92, 95, 96, 98, 102-104, 108, 113, 116, 117, 119, 127, 129, 135-137, 139-141, 157, 172, 176, 185, 193, 223, 235, 243, 255, 260, 264, 272, 275, 341, 345, 349, 375, 377, 378, 380, 405, 413, 439, 447, 449
Anzieu.....	133, 236, 249, 255, 265, 266, 277, 444
Archétype.....	32, 55, 60, 77, 88, 171, 323, 439
Arendt.....	7, 18, 100-102, 311
Aristote.....	18, 48, 53, 166, 287, 288, 291, 292, 302, 303, 306-308, 310, 321, 350, 388, 411
Bachelard.	2, 9, 10, 15, 16, 24, 29-33, 40, 41, 146-150, 182, 184, 204, 210, 218, 226, 229, 231, 232, 236, 237, 243, 273, 275, 277, 292-294, 319, 336, 340, 361, 362, 364, 366, 396, 398-405, 413, 414, 444, 454
Balzac.....	236-246, 444, 451
Baroque.....	13, 153, 158, 162, 163, 165, 169-172, 174, 182, 189, 202, 282, 300, 315, 330-332, 335, 446, 452
Baudelaire.....	13, 46, 178, 197, 204-207, 209-211, 213, 214, 217, 225, 227, 282, 325, 444
Beckett.....	14, 261, 265-271, 352, 444, 445
Bergson.....	248, 390, 391, 393, 402, 445
Breton.....	13, 152, 197, 445
Byron.....	13, 174
Calderon.....	171, 185, 445
Camus.....	18
Cassirer.....	405, 445
Castoriadis.....	86, 413, 445
Cervantès.....	263
Chaman.....	62, 64, 65, 69, 70, 270
Chamanisme.....	69, 294, 409, 447
Chaos	17, 30, 65, 71, 96, 117, 142, 148, 150, 154, 158, 174, 176, 178, 180, 187, 188, 222, 227, 236, 262, 279, 291, 320, 322, 323, 328-330, 357, 368, 395, 408, 409, 413, 439
Claudel.....	10, 193, 197-204, 261, 446
Colette.....	276
Conte.....	56-59, 61, 62, 72, 74, 77, 323, 355, 439

- Corbin.....11, 88-90, 291, 446
- Corneille.....165-170, 446, 447
- Corps...3, 5-7, 9, 12, 14, 16-18, 21, 27, 30, 41, 43, 44, 51, 52, 63, 66-71, 73, 74, 77, 86-90, 92, 104, 116-119, 130, 133, 134, 138, 139, 143, 146, 151, 153, 155, 156, 158, 160, 168, 173, 178, 179, 181, 186-189, 191, 192, 197-199, 201, 203, 205, 207, 211-213, 219, 221, 226, 227, 230, 231, 233-244, 248-250, 252, 255, 261, 267, 268, 271-275, 277, 279, 280, 290-292, 301-304, 306, 307, 312, 315-317, 319, 321, 323, 324, 327-332, 334, 336, 345, 348-350, 354, 363, 364, 372, 374, 385, 386, 389, 390, 392-395, 397-401, 411, 415, 416, 439, 444, 449, 450, 452, 454
- CORPS.....401
- Cosmos. 9, 12, 17, 24, 31, 33, 37, 40, 46, 65, 71, 82, 84, 88, 117, 149, 156, 173, 279, 281, 283, 290, 291, 299, 300, 303-305, 307, 308, 314, 319, 324, 329, 330, 333, 351, 356, 357, 367, 388, 389, 393, 395, 408, 413, 439, 453, 454
- Création...9, 14, 24, 26, 27, 29, 33, 34, 40, 51, 63, 65, 71-73, 77, 80, 83, 96-98, 130, 131, 144, 146, 149, 154-156, 183, 193, 198, 202, 204, 206, 210, 218, 225, 230-232, 234, 236, 240, 241, 250, 262, 264, 265, 268, 274, 276-278, 280, 282, 284, 286, 302, 314-316, 319, 325, 338, 343, 346, 360, 364, 367, 368, 370, 373, 375, 377, 381, 395, 396, 401, 404, 410, 414, 440, 449, 454
- Dante.....157, 160, 195, 226, 237, 267, 427, 446, 451
- Deleuze...116, 175, 234, 235, 247, 249, 250, 266, 275, 277, 278, 335, 359, 362, 397, 408, 412, 445, 446
- Derrida.....94, 115, 151, 283, 446
- Descartes.....2, 5, 7, 170, 180, 205, 206, 255, 312, 327-333, 339, 347, 370, 375, 379, 388, 389, 445, 446, 448
- Désir...7, 11, 12, 24, 47-52, 56, 59, 60, 62, 70, 74, 75, 78, 81, 84, 85, 95-97, 99, 103, 104, 106, 109, 116, 117, 127-131, 133, 135-137, 139, 141-143, 146, 147, 151, 156, 157, 159, 162, 163, 171-173, 186, 197, 209, 235-240, 242, 244, 245, 247, 249, 253-256, 260, 262, 268, 269, 273, 274, 276, 279, 294, 298, 301, 303, 314, 316, 318, 332, 334, 336, 347, 349, 350, 352, 355-358, 360, 363, 366, 371, 377, 383, 385, 389, 394, 401, 409, 412, 413, 440, 450, 454
- Double.....13, 37, 44, 52, 64, 67, 68, 84, 101-103, 122, 128, 134, 138, 178, 181, 188-196, 200, 202, 217, 218, 220, 223, 225, 230, 231, 240, 246, 262, 263, 288, 309, 314, 353, 379, 400, 403, 415, 440
- Dumézil.....71, 74, 75, 447
- Eau.....11, 15, 16, 20, 22-29, 31, 40-42, 53, 59, 64, 67, 69, 73, 75, 81, 87-90, 92, 93, 102, 105, 117, 120, 121, 134, 154-159, 161, 162, 169, 179, 180, 182-185, 187, 191, 192, 195, 197-204, 207, 208, 210, 220, 221, 223, 226, 227, 231, 233, 236, 242-244, 247, 249, 254, 258, 259, 265, 268, 273-275, 287, 289, 290, 295, 296, 302, 303, 305, 307, 308, 312-314, 316, 319, 321-323, 331, 332, 342, 349, 353, 357, 361, 363, 365-368, 370, 373, 377, 379, 381-383, 387, 395, 398, 399, 416, 418, 422, 423, 440, 444, 454
- EAU.....42, 418
- Eliade.....11, 24, 63-66, 69-71, 77, 79, 80, 447, 448
- Esthétique.....14, 17, 58, 63, 76, 79, 80, 130, 136, 137, 143, 152, 160, 166, 172, 174, 186, 187, 206, 223, 234-236, 250, 254, 262, 278-280, 283, 304, 343-346, 352, 359, 375, 376, 378, 410-412, 440, 445, 449
- Extase.....46, 69, 70, 90, 128, 147, 151, 184-186, 211, 212, 238, 263, 335, 339, 345, 353, 368, 380, 394, 440, 447
- Fantasme.....13, 31, 126, 128, 129, 136, 137, 146, 172, 234-236, 272, 277, 300, 394, 440
- Ferenczi.....448
- Feu...11, 15, 16, 23-25, 27-29, 40, 41, 53, 59, 64-66, 69-71, 75, 87-90, 92, 100, 121, 154-156, 158, 162-164, 167-169, 178, 180, 183-185, 192, 194, 198, 201-203, 208, 210-213, 224, 226, 233, 235, 242, 243, 254, 257, 260, 265, 268, 273-275, 286, 287, 289, 290, 292-296, 299, 302, 303, 305, 307, 308, 310-316, 318, 319, 322, 323, 331-333, 335, 342, 353, 357, 361, 363, 365-371, 376, 377, 380, 381, 383, 398, 414, 416, 418-420, 440, 444, 445, 448, 454

FEU.....	418
Foucault.....	36, 37, 91, 98, 291, 305, 354, 446, 448
Freud. 31, 47-52, 56, 58, 60, 81, 97, 99, 107, 129, 131-133, 138, 139, 234, 235, 262, 264, 270, 276, 344, 350, 352, 353, 445, 448, 453	
Girard.....	11, 95-97, 107, 350, 357, 360, 376, 448
Goethe.....	13, 52, 173, 192, 262
Goffman.....	110
Gusdorf.....	188, 191, 449
Hallucination.....	129, 133, 392, 440
Hegel.....	63, 81, 95, 96, 98, 323, 338, 350, 364, 393, 400
Herméneutique.....	3, 6, 12, 78-80, 82, 83, 86, 103, 146, 202, 317, 401, 410, 440, 452
Hölderlin.....	294
Hugo.....	173, 175, 180-182, 184-189, 246, 340, 449
Husserl.....	79, 122, 393, 402
Illusion.....	15, 18, 70, 82, 95, 102, 128, 131, 138, 146, 151, 159, 164, 168, 169, 174, 191, 193, 215, 231, 253, 255, 259, 264, 265, 269, 282, 327, 337, 344, 351, 371, 372, 375, 378, 389, 402, 404, 410, 415, 440
Imaginaire.....	2, 9, 11, 13, 14, 20, 29-31, 33, 36, 39, 43, 50, 52, 53, 57, 60, 76, 79, 86, 94, 103, 111, 115, 116, 120, 127-130, 132, 134-136, 144, 147, 149, 150, 172, 174, 187, 197, 214, 242, 262, 265, 278, 279, 284, 291, 292, 298, 317, 331, 356, 371, 375, 382, 384, 389, 391-394, 397, 399, 402-404, 407, 410, 412, 413, 440, 445-447, 451-454
Imagination 8-10, 15, 29, 33, 39, 53, 83, 86, 89, 90, 95, 122, 138, 143, 148, 150, 151, 155, 160, 161, 173-175, 180, 214, 217, 226, 235, 237, 253, 254, 264, 280, 281, 283, 290, 296, 298, 299, 322, 326, 331-334, 344-346, 387, 389-392, 394, 401-403, 405, 410, 441, 446-448, 452-454	
IMAGINATION.....	394
Immanence 10, 12, 38, 47, 87, 116, 159, 180, 186, 201, 297, 298, 303, 317, 334, 335, 339, 353, 375, 379, 399, 401, 402, 441, 449	
IMMANENCE.....	401
Inconscient... 8, 25, 31-33, 35, 48, 49, 53-55, 57, 59-62, 85, 108, 125, 129-131, 139, 140, 142, 143, 146, 195, 250, 262, 263, 273, 276, 279, 291, 321-324, 347, 350, 351, 399, 441, 451	
INCONSCIENT.....	401
Intime.....	32, 33, 52, 55, 122, 147, 152, 184, 187, 191, 210-212, 218, 251, 263, 279, 290, 319, 320, 337, 351, 354, 368, 370, 394-396, 403, 404
Ionesco.....	264, 265, 269
Irréel.....	8, 33, 60, 146, 150, 174, 260, 298, 403, 404, 441
James.....	385, 448
Jankélévitch.....	93, 201, 286, 416, 449
Joyce.....	14, 46, 137, 269, 276, 450
Jung.....	31, 32, 39, 53-55, 58, 60, 88, 188, 265, 320-323, 449
Kafka.....	14, 46, 264, 277, 278, 318
Kierkegaard.....	18, 136, 338, 375-380, 449
Kundera.....	223, 263, 264, 269, 282, 283, 449
Lacan.....	52, 115, 116, 128-130, 133, 139, 235, 413, 449
Lamartine.....	173, 175-178, 449
Laplanche.....	50, 141, 449
Lautréamont.....	13, 227-233, 238, 245, 444, 449
Leibnitz.....	6, 153, 331, 333-336
Lévi-Strauss.....	8, 25, 35-42, 47, 58, 70, 77, 85, 108, 113, 114, 146, 152, 209, 212, 418, 450
Lévinas.....	106, 109, 450
Lévine.....	134, 218, 355, 450

- Luca.....14, 261, 270-275, 445, 450
- Lumière.....10, 23, 24, 27, 31, 33, 70, 71, 91, 116, 117, 163, 171, 172, 177-179, 184, 187, 188, 190, 200, 211, 215, 222, 239, 241, 242, 244, 250, 260, 279, 281, 295, 313-315, 328-330, 336, 363, 367, 373, 394, 409, 441, 452
- Mac Dougall.....137, 450
- Mallarmé.....14, 178, 198, 202, 205, 218, 233, 255-261, 270, 328, 445, 446, 450, 451
- Masoch.....234-236, 277, 446
- Mémoire. 7, 9, 11, 33, 45, 72, 74, 83, 85, 96, 104, 105, 108, 114, 118, 119, 125, 142, 143, 149, 161, 209, 246, 248, 251, 252, 254, 258, 269, 276, 344, 347, 373, 375, 398, 402-404, 407, 409, 441, 445, 454
- Merleau-Ponty.....10, 37, 41, 104, 203, 241, 278, 347, 392-399, 404, 408, 412, 415, 450
- Métamorphose 13, 59, 71, 73, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 171, 187, 195, 199, 223, 228, 230, 242, 317, 318, 333, 357-359, 362-364, 368, 370, 449, 451, 453
- Métaphore. 33, 42, 43, 76, 77, 80, 82, 85-87, 104, 107, 108, 110, 123, 128, 129, 148, 151, 152, 168, 178, 180, 181, 198, 211, 223, 224, 236, 240, 268, 283, 284, 300, 309, 363, 397, 412, 441, 452
- Métaphysique.....6, 7, 18, 63, 73, 81, 89, 94, 200, 226, 240, 271-273, 275, 277, 294, 297, 304, 306, 308-310, 314, 319, 327-331, 335, 343, 345, 352, 368, 375, 390, 398, 409, 411, 441
- Miroir....17, 26, 50, 61, 63, 68, 70, 109, 120, 130-132, 135, 136, 140, 151, 157, 159, 167, 171, 196, 199, 202, 207, 239, 255, 258, 267, 272, 300, 313, 335, 337, 347, 408, 412, 413, 441
- Montaigne.....142, 171, 384, 414, 451
- Musique.....96, 106, 137, 142, 159, 199, 201, 235, 244, 251, 258, 259, 281-283, 335, 351, 358, 361, 375, 378, 416, 441, 445
- Musset.....188-192, 451
- Mythe...3, 20, 21, 25, 34, 35, 39-43, 45-47, 49, 50, 52, 55, 57, 61, 63-67, 72-77, 80, 83-85, 97, 108, 126, 188, 190, 280, 300, 315, 316, 405, 441, 447, 448, 453
- Nerval.....13, 192-197, 200, 207, 225, 451
- Nietzsche...18, 49, 52, 98, 224, 256, 288, 302, 344, 352, 356-378, 380, 389, 393, 446, 448, 450, 451
- Ombre.....61, 62, 70, 178, 181, 182, 192, 235, 258, 397, 410, 442
- Origine...9, 16, 20, 21, 23-25, 40, 42, 47, 55, 56, 64-67, 87, 117, 122, 131, 132, 134, 137, 148, 191, 212, 259, 286, 287, 289, 296, 300, 309, 316, 319, 324, 329, 337, 357, 358, 379, 399, 412, 418-420, 425, 442, 448
- Ovide.....13, 152-157, 451, 453
- Paracelse.....319, 322, 325, 451
- Pascal.....171, 174, 228, 324, 330, 364, 389, 393, 409, 451
- Peinture.....80, 159, 171, 172, 202, 203, 278, 280-282, 442, 449, 451
- Perception...3, 5, 9, 12, 16, 23, 30, 43, 80, 86, 93, 104, 105, 108, 113, 117, 123, 134, 146, 152-154, 157, 171, 204, 212, 215-217, 239, 242, 271-273, 279, 283, 284, 287, 290, 297, 309-311, 319, 325, 327, 330, 340, 342, 347, 373, 382, 384, 387-394, 398, 403, 404, 407, 408, 412, 413, 415, 442, 450, 453, 454
- PERCEPTION.....394
- Phénoménologie.....30, 31, 53, 80, 83, 374, 376, 392, 393, 398, 399, 408, 412, 442, 449, 450
- Poe.....13, 213-221, 256
- Poulet.....237, 238, 247, 248, 256, 257, 451
- Proust.....96, 169, 245, 246, 248-255, 276, 277, 352, 446, 448, 451, 452
- Psychanalyse...26, 30, 31, 38, 47-53, 55, 58, 91, 108, 114, 116, 126, 128, 132, 136, 137, 139, 140, 248, 255, 262, 264, 277, 292, 322, 323, 403, 442, 444-446, 448-451, 453
- Réel...7, 9-11, 13-15, 17, 33, 34, 36, 52, 54, 61-63, 72, 76, 86, 95, 96, 101, 103, 105, 106, 108, 114, 115, 117-119, 122, 125, 127-130, 134-137, 147, 149-153, 158, 165, 174, 178, 180, 182, 186, 195-197, 203, 218-222, 228, 237, 238, 245, 256, 257, 261, 262, 264, 265, 270, 273, 274, 278, 279, 281, 282, 286, 294-298, 302-305, 311, 333, 342-344, 346, 348, 349, 351-353, 356, 358, 360, 377, 379,

- 387-391, 393, 395, 397, 399, 400, 402-405, 407-411, 414, 446, 451, 452
- Regard. 6, 8, 9, 11, 12, 18, 20, 28, 30, 37, 38, 45, 51, 55, 59, 81, 83, 93, 98, 99, 105, 109, 112, 114, 122, 131, 132, 137, 140, 143, 147, 149-152, 154, 156-158, 160, 161, 163, 165-169, 171, 172, 176-179, 181-184, 186, 187, 189-191, 198-200, 203, 204, 213, 214, 216, 223, 228, 229, 232, 234, 241, 244-246, 248, 249, 252, 253, 258, 259, 268, 269, 274, 283, 287, 288, 313, 338, 347, 349, 350, 352, 354, 355, 360, 366, 372, 375, 379, 384, 386, 393, 405, 411, 414, 448
- Religion.....16, 63, 66, 67, 69, 77, 78, 80, 94, 96, 135, 170, 191, 198, 291, 358, 366, 372, 373, 375, 390, 442, 447
- Représentation. 3, 7-19, 26, 32-34, 36-39, 42, 43, 45-47, 51, 53-59, 61-64, 67, 69, 72-78, 84, 86, 90, 93, 94, 97, 99-106, 108-111, 114-116, 118-120, 122-134, 138-143, 146-155, 157-167, 171-178, 180-189, 191-204, 206, 207, 211-214, 216, 217, 219-222, 224, 225, 228, 230, 232, 233, 236-241, 244-246, 248-255, 257-261, 264-284, 286, 290, 294, 297, 300, 306, 310, 311, 313, 314, 317, 318, 320, 321, 324, 326-328, 330, 331, 333-337, 339, 340, 342-359, 361, 375, 379, 382, 384-387, 389, 390, 394, 395, 397-400, 402, 404, 405, 407-416, 442, 447, 448, 450, 452, 454
- Rêve.....23, 33, 43, 49, 54, 66, 90, 108, 124, 132, 138, 142, 143, 146, 147, 150, 187, 194, 196, 204, 209, 213, 216, 224, 229, 235, 236, 239, 245, 253, 257, 258, 260, 262, 264, 298-300, 327, 340, 356, 357, 369, 370, 375, 390, 413, 415, 442, 445, 447, 451, 453, 454
- Rêverie.....15, 29, 32-34, 51, 110, 134, 146, 147, 149, 182, 204, 233, 248, 266, 282, 292, 298, 300, 312, 313, 340, 342, 346, 376, 400, 403, 413, 444
- Richard...180, 181, 187, 197, 208, 210, 213, 223, 240, 242, 243, 247, 249, 250, 254, 255, 257, 258, 261, 262, 297, 405, 451, 452
- Rimbaud.....13, 176, 194, 221, 222, 224-226, 228, 233, 272, 282, 449, 451, 452
- Romantisme.....13, 136, 172-174, 188, 189, 204, 283, 452, 453
- Rousseau.....6, 76, 84, 173, 175, 180, 228, 239, 312, 332, 337-342, 452
- Sacré. 11, 24, 43, 53, 62-64, 67, 69-71, 75, 77, 78, 82, 86, 94-97, 103, 131, 136, 146, 156, 170, 183, 185, 192, 199, 206, 212, 255, 321, 358, 360, 407-409, 442, 445, 447, 448, 451, 453
- Sartre.....35, 96, 110, 380-384, 387, 389, 391, 393, 397, 402, 452
- Schopenhauer.....52, 174, 314, 347-353, 356, 358, 359, 375, 452
- Serres.....46, 309, 311, 452
- Shakespeare.....52, 159-165, 193, 229, 448, 452
- Spinoza.....7, 116, 130, 203, 302, 331, 333-335, 347, 388-390, 394, 446
- Structure.....8, 16, 29, 35, 39, 43, 46, 48, 57, 58, 67, 68, 76-78, 82, 83, 88, 103, 114, 124, 127, 129, 130, 132, 133, 136, 141, 149, 172, 177, 193, 236, 251, 261, 276-278, 281, 299, 323, 326, 355, 388, 392, 395-397, 412, 416, 442, 449
- Surréalisme.....152, 270, 271, 442, 444, 445
- Symbole. 8, 10, 13, 15, 23-25, 31, 53, 70, 77, 85, 89, 90, 96, 127, 129, 132, 134, 144, 181, 207, 208, 212, 223, 235, 275, 295, 310, 314, 322-324, 346, 349, 361, 363, 365, 368, 371, 380, 442, 447, 451, 454
- Terre....10, 15-17, 19-25, 27-29, 31, 35, 40, 41, 44, 45, 53, 59, 64, 65, 67-71, 73, 74, 78, 87, 88, 92, 93, 100, 109, 117, 120, 121, 132, 154, 157, 158, 160-164, 169, 170, 173, 175-178, 180-182, 185, 191, 192, 194, 195, 197, 199-205, 207, 208, 210, 225, 226, 233-235, 237, 239, 240, 244, 245, 254, 260, 264, 265, 268, 273, 275, 276, 281, 287, 289, 290, 292, 293, 295, 296, 299, 302, 303, 305, 307, 308, 310, 312-314, 316, 318, 319, 323, 327, 335, 342, 348, 353, 357, 361-363, 365-371, 374, 376-379, 381, 383, 385, 386, 408, 415, 416, 426, 428, 442, 444, 445, 454
- TERRE.....418
- Transcendance 10, 17, 37, 72, 87, 91, 95, 96, 107, 175, 186, 200, 201, 217, 226, 238, 257, 270, 286, 294, 303, 317, 345, 346, 371, 375, 379, 398, 399, 401, 402, 442, 450
- TRANSCENDANCE.....401
- Valéry.....219, 233, 249, 280, 415, 453
- Vigny.....177, 178, 453

Wittgenstein.....93, 118, 130, 453
Eil.....90, 131, 132, 139, 143, 156, 160, 161, 165, 168, 174, 176, 183, 184, 202-204, 235, 254, 257,
259, 329, 349, 350, 370, 397, 398, 412

BIBLIOGRAPHIE

- Abraham Karl, *Manie et mélancolie*, Paris, Payot, 2010
- Alquié Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris, 1956
- Anzieu Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1980
- Anzieu Didier, *Le moi-Peau*, Paris, Bordas, 1985
- Anzieu Didier, *Beckett*, Paris, Gallimard, 1998
- Anzieu Didier, *Le Penser. Du moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 1994
- Anzieu Didier, *Créer, Détruire*, Paris, Dunod, 1996
- Apollinaire Guillaume, *Les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1980
- Auerbach Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968
- Assoun Paul-Laurent, *Le Freudisme*, Paris, PUF, 2001
- Aziza Mohamed, *L'Islam et l'image*, Paris, Albin Michel, 1978
- Bachelard Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932
- Bachelard Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, Boivin, 1936
- Bachelard Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938
- Bachelard Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1940
- Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942
- Bachelard Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1943
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948
- Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948
- Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957
- Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960
- Bachelard Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961
- Bachelard Gaston, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 1970 - recueil posthume
- Bachelard Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1972 – manuscrit inédit
- Balzac, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard Pléiade, 1962
- Baltrusaitis Jurgis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980
- Beckett Samuel, *Watt*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968/2007
- Beckett Samuel, *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit,
- Beckett Samuel, *Malone meurt*, Paris, Editions de Minuit,
- Beckett Samuel, *L'Innomable*, Paris, Editions de Minuit,

- Beckett Samuel, *L'Image*, Paris, Editions de Minuit, 1988
- Beckett Samuel, *Soubresauts*, Paris, Editions de Minuit, 1989
- Beckett Samuel, *Quad* (suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Editions de Minuit, 1992
- Beguïn Albert, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Livre de poche, 1993
- Bergson Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1896
- Bergson Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF 1941
- Bergson Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1934
- Bettelheim Bruno, *Les Blessures symboliques*, Paris Gallimard, 1971
- Bettelheim Bruno, *Freud et l'âme humaine, psychanalyse des contes de fées, L'Amour ne suffit pas*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995
- Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978
- Boia Lucian, *L'exploration imaginaire de l'espace*, Paris, La Découverte, 1987
- La Bible, Paris, Le Cerf, 1973
- Boehme Jacob, *De la signature des choses*, Paris, Grasset, 1995
- Bonardel Françoise, *Philosopher par le feu*, Paris, Seuil, 1995
- Bouveresse Renée, Quilliot Roland, *Les Critiques de la psychanalyse*, Paris, PUF,
- Bouveresse Renée, *Esthétique, psychologie et musique*, Paris, Vrin,
- Brisson Louis, *Platon : les mots et les mythes*, Paris, La Découverte, 1982
- Braunstein Florence et Pépin Jean-François, *Les grands mythes fondateurs*, Paris, Ellipses, 1995
- Breton André, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966
- Breton André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1924
- Brun Jean, *Les Vagabonds de l'Occident*, Paris, Desclée, 1976
- Caillois Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950
- Caillois Roger, Grunbaum Gustave Edmund, *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris, Gallimard, 1967
- Calderon de la Barca, *Le Grand théâtre du monde*, Paris, Klincksieck, 1981
- Campion Pierre, *Mallarmé, Poésie et philosophie*, Paris, Puf, 1994
- Carlat Dominique, *Gherasim Luca l'intempestif*, Paris, José Corti, 1998
- Cassirer Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Editions de minuit, 1973
- Cassirer Ernst, *Essai sur l'homme*, Paris, Editions de Minuit, 1975
- Castoriadis Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975
- Castoriadis Cornelius, *L'Imaginaire comme tel*, Paris, Hermann, 2008
- Cavaillé Jean-Pierre, *Descartes la fable du monde*, Paris, Vrin, 1991
- Changeux Jean-Pierre, Ricœur Paul, *Ce qui nous fait penser*, Paris, Odile Jacob, 1998

- Château Jean, *Le Réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Paris, Vrin, 1946
- Chebel Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, Paris, Plon, 2004
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982
- Claudé Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1957
- Claudé Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946
- Claudon Francis, *Le Voyage romantique*, Philippe Lebaud, 1986
- Le Coran, Paris, Editions de la Fontaine au roy, 1994
- Corbin Henry, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1964
- Corbin Henry, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, Entrelacs, 2006
- Corbin Henry, *Sohravardî. L'Archange empourpré*, Paris, Fayard, 1976
- Corneille, *Théâtre complet*, Paris, Garnier frères, 1971
- Crubézy Eric, *Chamane Kyss, jeune fille des glaces*, Errance, 2007
- Dagognet François, *Philosophie de l'image*, Vrin, 1989
- Dante Alighieri, *La Divine comédie*, Paris, Lazarus, 1988
- David-Ménard Monique, *Deleuze et la psychanalyse*, Paris, PUF, 2005
- Delègue Yves, *Mallarmé, le suspens*, PUStrasbourg, 1997
- Deleuze Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964
- Deleuze Gilles, *Nietzsche*, Paris, PUF, 1965
- Deleuze Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967
- Deleuze Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Arguments »), 1968
- Deleuze Gilles, *Foucault*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1986
- Deleuze Gilles, *Le Pli - Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit (coll. « Critique »), 1988
- Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993
- Denton Derek, *L'Émergence de la conscience*, Allen et Unwin, St Leonard, trad : 1993, Paris, Flammarion, 1995
- Derrida Jacques, *Les Yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, Paris, Galilée, 2012.
- Descartes René, *Correspondance avec Elisabeth*, Paris, Flammarion, 1989
- Descartes René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1989
- Descola Philippe, *Diversité des natures, diversité des cultures*, Montrouge, Bayard, 2010

- Desoille Robert, *Théorie et pratique du rêve éveillé dirigé*, Genève, Editions Mont-Blanc, 1961
- Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1993
- Diel Paul, *La divinité, le symbole et sa signification*, Paris, Payot, 1950
- Diel Paul, *La peur et l'angoisse*, Paris, Payot, 1956
- Diel Paul, *Culpabilité et lucidité*, Paris, Payot, 1968
- Doubrovsky Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963
- Duborgel Bernard, *Imaginaires à l'œuvre*, Paris, Greco, 1989
- Duborgel Bernard, *Le Dessin d'enfant, structures et symboles*, Paris, J-P. Delarge, 1976
- Dumézil Georges, *Mythe et épopée*, Gallimard, Paris :
- L'Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, 1968
- Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, 1971
- Histoires romaines*, 1973
- Dumézil Georges, *Mariages indo-européens, suivi de Quinze Questions romaines*, Paris, Payot, 1979
- Dumézil Georges, *Loki*, Paris, Flammarion, 1986
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960
- Durand Gilbert, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996
- Durand Gilbert, *Beaux-arts et Archétypes, la religion de l'Art*, Paris, PUF, 1989
- Duthuit, *Représentation et présence*, Paris, Flammarion, 1973
- Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, 1982
- Eliade Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1961
- Eliade Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956
- Eliade Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1956
- Eliade Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957

- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963
- Eliade Mircea, *Briser le toit de la maison : la créativité et les symboles*, Paris Gallimard, 1986
- Escoubas Eliane, *Imago mundi, Topologie de l'art*, Paris, Galilée, 1986
- Ferenczi Sandor, *L'Enfant dans l'adulte*, Paris, Payot, 2006
- Ferenczi Sandor, *Le Traumatisme*, Paris, Payot, 2006
- Font Jean-Marc, *Les grands textes de l'ésotérisme depuis l'Antiquité*, Paris, Trajectoires, 2007
- Forestier Georges, *Essai de génétique théâtrale*, Genève, Droz, 2004
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- Foucault Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969
- Frazer James G., *Mythes sur l'origine du feu*, Paris, Payot, 1931
- Frantz Marie-Louise.von, *Alchimie et imagination*, Paris, Denoël, 1983
- Frantz Marie-Louise.von, *L'Interprétation des contes de fée*, Paris, La Fontaine de pierre, 1978
- Freud Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961
- Freud Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1976
- Gaubert Serge, *Cette erreur qui est la vie. Proust et la représentation*, Paris, PUL, 2000
- Geisenhanslüke Achim, *Le Sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961
- Girard René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972
- Girard René, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978
- Girard René, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990
- Guenancia Pierre, *L'Intelligence du sensible*, Paris, Gallimard, 1998
- Guenancia Pierre et Jean-Claude Gens, *Au risque de l'existence : le mythe, la science et l'art. Hommage à Maryvonne Perrot*, Presses Universitaires de Dijon, 2004
- Guenancia Pierre, *Le Regard de la pensée*, Paris, PUF, 2009
- Guenancia Pierre, *Descartes, chemin faisant*, Paris, Encre marine, 2010
- Guenancia Pierre, Sylvestre Jean-Pierre, collectif, *Claude Lévi-Strauss et ses contemporains*, Paris, PUF, 2012

- Gusdorf Geoges, *L'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984
- Guillaumin Jean, *Corps création*, ouvrage collectif, Lyon, PUF, 1980
- Henry Michel, *Philosophie et Phénoménologie du corps*, Paris, PUF, 1965
- Henry Michel, *Voir l'Invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005
- Hermès Trismégiste, Paris, Editions de la maisnie, 1977
- Hésiode, *Théogonie et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2001
- Hugo Victor, *Œuvres complètes*, Paris, Nelson, 1948
- Huygue René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955
- Jankélévitch Vladimir, *Traité des vertus (T.1 Le sérieux de l'intention)*, Paris, Flammarion, 1983
- Jankélévitch Vladimir, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Flammarion, 1960
- Jankélévitch Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1964
- Jankélévitch Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1968
- Jodelet Denise, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1989
- Jullien François, *Figures de l'immanence*, Paris, Grasset, 1993
- Jung Carl Gustav, *Mysterium conjunctionis*, Paris, Albin Michel, 1982
- Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989
- Kawanabe Yasuaki, *Une cosmologie poétique. Les poèmes en vers d'Arthur Rimbaud, leur structure thématique et sa métamorphose*, Tokyo, France Tosho, 1982
- Kierkegaard Sören, *Miettes philosophiques*, Paris, Gallimard, 1948
- Kierkegaard Sören, *Le Concept de l'Angoisse*, Paris, Gallimard, 1949
- Kierkegaard Sören, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990
- Kingsley Peter, *Empédocle et la tradition pythagoricienne*, Les Belles Lettres, Paris, 2010
- Koyré Alexandre, *Du Monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973
- Kramer Samuel Noah, *L'Histoire commence à Sumer*, Paris, Flammarion, 1986, 1994
- Kristeva Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1993
- Kristeva Julia, *L'Amour de soi et ses avatars*, Paris, Pleins Feux, 2005
- Kundera Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993
- Kundera Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005
- Lacan Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966
- Lacan Jacques, *Le Séminaire*, Paris, Seuil, 1991
- Lamartine Alphonse de, *Harmonies*, Paris, Classiques Larousse, 1947
- Laplanche Jean, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, Paris, PUF, 1987
- Lautréamont, *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973

- Leloup Jean-Yves, *Evangiles apocryphes*, Paris, Albin Michel, 2000
- Leloup Jean-Yves, *Les livres des morts*, Paris, Albin Michel, 2009
- Lévinas Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhoff, 1961 (Livre de poche, 1990)
- Lévinas Emmanuel, *Quatre lectures talmudiques*, Les Editions de Minuit, Paris, 2005
- Lévinas Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Martinus Nijhoff, 1974 (Livre de poche, 1995)
- Lévinas Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Fata Morgana, (Livre de poche), 1995
- Lévine Jacques, Moll Jeanne, *Je est un autre*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2001
- Lévine Jacques, Develay Michel, *Pour une anthropologie des savoirs scolaires*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2003
- Lévi-Strauss Claude, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008
- Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 2009
- Luca Guérasim, *Sept slogans ontophoniques*, Paris, Brunidor, 1964
- Luca Guérasim, *Héros-Limite, Le Chant de la carpe*, Paralipomènes, Paris, Gallimard, 2001
- Mac Dougall Joyce, *Le Psychosoma en psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989
- Mac Dougall Joyce, *Théâtres du corps*, Paris, Gallimard, 1989
- Mac Dougall Joyce, *Eros aux mille et un visages*, Paris, Gallimard, 1996
- Magritte René, *Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979
- Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 1976
- Mallarmé, *Poésies*, Paris, classiques français, 1993
- Mannoni pierre, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1998
- Marin Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1994
- Marion Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1995
- Mattéi Jean-François, *L'Ordre du monde, Platon, Nietzsche, Heidegger*, Paris, PUF, 1989
- Mattéi Jean-François, *Essai sur la fondation de l'ontologie platonicienne*, Paris, PUF, 1983
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1960
- Merleau-Ponty Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960
- Merleau-Ponty Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966
- Merleau-Ponty Maurice, *La Prose du monde*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1969
- Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1979
- Milner Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991
- Milner Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991
- Misrahi Robert, *La Jouissance d'être (le sujet et son désir)*, Paris, Encre marine, 1996

- Misrahi Robert, *Le Bonheur (essai sur la joie)*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2011
- Montaigne, *Les Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979
- Moscovici Serge, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion, 1977
- Mouchard Claude, *Position du poème, Nerval ailleurs*, Paris, Laurence Teper, 2004
- Murat Michel, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002
- Musset Alfred, *Premières poésies, poésies nouvelles*, Paris, Gallimard, 1976
- Naccache Lionel, *Le Nouvel Inconscient*, Paris, Odile Jacob, 2006
- Natanson Jacques et Madeleine, *psychanalyse et rêve éveillé*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Nietzsche Friedrich, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993
- Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971
- Otto Rudolf, *Le Sacré*, Paris, Payot, 1949
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Frères, 1966
- Paracelse, *Quatre traités*, Paris, Dervy, 1992
- Pascal, *Les Pensées*, Paris, librairie générale française, 1972
- Passeron René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, LGF, 1968
- Perrot Maryvonne, *L'Homme et la métamorphose*, Paris, Les Belles Lettres, 1979
- Perrot Maryvonne, *Le Symbolisme de la roue*, Paris, Les Editions Philosophiques, 1980
- Piaget Jean, *La Formation du symbole chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1978
- Picon Gaëtan, *Balzac*, Paris, Seuil, 1956
- Pinchard Bruno, collectif *Dante et l'Apocalypse*, Paris, Honoré Champion, 2001
- Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, Paris, Flammarion, 1969
- Pommier Gérard, *Qu'est-ce que le réel ?*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, Point hors ligne, 2004
- Popper Karl, *La Connaissance objective*, Paris, Aubier, traduction de J.J.Rosat, 1991
- Popper Karl, *A la recherche d'un monde meilleur*, Paris, Les Belles Lettres, traduction J.L.Evard, 2011
- Poulet Georges, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952
- Poulet Georges, *La Poésie éclatée*, Paris, PUF, 1980
- Poulet Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982
- Proust Marcel, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1993
- Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987
- Quilliot Roland (coord), *La Nature*, Paris, Ellipses, 2000
- Quilliot Roland (coord), *Philosophie de l'Art*
- Rahula Walpola, *L'enseignement du Bouddha*, Paris, Seuil, 1961
- Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961

- Richard Jean-Pierre, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970
- Richard Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976
- Richard Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1990
- Richir Marc, *Variations sur le sublime et le soi*, Grenoble, Millon, 2006
- Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- Ricœur Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985
- Ricœur Paul, *L'herméneutique biblique*, Paris, Editions du cerf, 2005
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
- Ricœur Paul, *Les Métamorphoses de la raison herméneutique*, Paris, Editions du Cerf, 1991
- Ricœur Paul, *Philosophie de la volonté*, Paris, Editions Points, 2009
- Rimbaud Arthur, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1992
- Rorty Richard, *Philosophy and the mirror of Nature*, Princeton, PUP, 1979
- Rosset Clément, *Le Monde et ses remèdes*, Paris, PUF, 1964
- Rougemont Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1938
- Rousseau Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie Générale Française, 1983
- Rousset Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953
- Ruyer Raymond, *L'Animal, l'homme, la fonction symbolique*, Paris, Gallimard, 1962
- Sami-Ali Mahmoud, *Corps réel. Corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1984
- Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938
- Sartre Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940
- Sartre Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943
- Sartre Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1970
- Serres Michel, *L'Incandescent*, Paris, Le Pommier, 2003,
- Shakespeare William, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2004
- Simondon Gilbert, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Jérôme Millon, 2005
- Simondon Gilbert, *Cours sur la perception 1964-65*, Chatou, Editions de la Transparence, 2006
- Simondon Gilbert, *Imagination et Invention 1965-66*, Chatou, Editions de la Transparence, 2008
- Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966
- Souiller Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Puf, 1988
- Starobinski Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961
- Starobinski Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971
- Tadié Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971

- Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, Paris, Albin Michel, 2002
- Le Talmud (A.Cohen), Paris, Payot, 2002
- Tisseron Serge, *psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 1995
- Tisseron Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999
- Tisseron Serge, *Les Secrets de famille*, Paris PUF, 2008
- Torok Abaham et Maria, *L'Ecorce et le noyau*, Parier, Aubier-Flammarion, 1979
- Tronchet Gilles, *La Métamorphose à l'œuvre*, Paris, Louvain, Peeters, 1998
- Tuzet Hélène, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, Corti, 1985
- Valéry Paul, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934
- Van Tieghem Paul, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1948
- Vernant Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965
- Viarre Simone, *L'Image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Presses universitaires, 1964
- Vigny Alfred de, *Poésies complètes*, Genève, Editions du milieu du monde,
- Voilquin Jean, *Les Penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier Flammarion, 1964
- Wahl Jean, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948
- Wetzel Marc, *Petit vocabulaire de l'imaginaire*, Paris, Quintette, 2000
- Wittgenstein Ludwig, *Cahier bleu*, Paris, Gallimard, 1996
- Wunenburger Jean-Jacques, *La Fête, le jeu et le sacré*, Paris, Editions universitaires, 1979
- Wunenburger Jean-Jacques, *Freud*, Paris, Balland, 1985
- Wunenburger Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris, PUF, 1981, 1996
- Wunenburger Jean-Jacques, *L'Imagination*, Paris, PUF, 1991, 1993
- Wunenburger Jean-Jacques, *La Vie des images*, PUStrasbourg, 1995
- Wunenburger Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, PUF, Thémis, 1997
- Wunenburger Jean-Jacques, *Le Combat est le père de toutes choses*, Paris, Pleins feux, 2006
- Zaragoza Georges, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006

Résumé

Ce travail est une analyse du concept de représentation tel qu'il peut s'élaborer à partir de la symbolique des quatre éléments (air, terre, eau, feu) dans des textes aussi bien religieux ou littéraires que philosophiques. A travers les notions voisines de participation, d'analogie, de pli ou de chair qui posent le problème du rapport de l'âme au corps, nous cernons peu à peu la représentation comme une prise de conscience saisissante qui, paradoxalement, correspond à un acte de distanciation du sujet par rapport à son monde. Quel est le statut de cette "présence-absence"? C'est non seulement le rapport du subjectif à l'objectif qui est interrogé mais aussi de façon plus générale celui de l'intimité à l'altérité.

Nous tentons de montrer comment ces matières premières que sont les quatre éléments, "hormones de l'imagination" selon Gaston Bachelard, figurent concrètement la problématique d'une médiation entre le sensible et l'intelligible. Ils articulent en effet nos perceptions à diverses symbolisations par un recours à l'image. En ce sens, on peut les définir comme de véritables métaphores d'un processus de représentation ouvert sur la réflexion et la création. Au-delà de l'analyse d'une articulation entre la sensation et l'idée, c'est bien la question du sens qui est posée : que se joue-t-il, affectivement, dans notre attention au monde ? Comment la littérature utilise-t-elle la symbolique des éléments afin d'extérioriser la subjectivité et de partager une spiritualité commune ? Pourquoi les hommes ont-ils besoin de mettre leur vie en scène et de lui accorder une dimension sacrée ?

Abstract

Confronting different philosophical, religious and literary pieces of work, this thesis studies the concept of representation through the use of the four elements: Air, Earth, Water and Fire. Through the similar notions of participation, analogy, fold or flesh which bring up the question of relationship between body and soul, we realize that the representation, or staging, is an obvious way to understand this relationship, and is also, paradoxically, a way for the subject to put a distance between himself and the world. How can we understand this "presence-absence" ambivalence? In order to do it we have to question the relationship between objectivity and subjectivity and furthermore the one between intimacy and otherness.

We want to demonstrate that these four elements, these raw materials also known as "hormones of the imagination" in Gaston Bachelard's work, are, in practical terms, a link between our senses and our mind. Using the medium "image" they help us to understand how we perceive different symbolisms. Therefore, they are metaphors of a representation process open upon the thinking and the creative worlds. Beyond studying the connection between feelings and thoughts, we are interested in the senses themselves: how do they affect our perception of the world? How does literature use the symbolic nature of the elements in order to express a subjectivity and to share a common spirituality? Why do human beings need to dramatize life and add a sacred dimension to it?

Mots clés

Ame, corps, cosmos, création, désir, éléments, imaginaire, mémoire, perception, rêve, symbole