



HAL
open science

Attendre : de la disponibilité dans l'être

Antonio Contador

► **To cite this version:**

Antonio Contador. Attendre : de la disponibilité dans l'être. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2015. Français. NNT : 2015PA010510 . tel-01237272

HAL Id: tel-01237272

<https://theses.hal.science/tel-01237272>

Submitted on 3 Dec 2015

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 Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 - Arts et sciences de l'art
Institut ACTE (UMR 8218 - CNRS)

Doctorat en Sciences Humaines - Arts et Science de l'Art
Spécialité Esthétique

Antonio CONTADOR

***Attendre
de la disponibilité dans l'être***

Thèse dirigée par M. le Professeur Jacinto LAGEIRA

Jury :

Mme la professeure Laurie LAUFER, Université Paris Diderot

M. le professeur Alain CHAREYRE-MÉJAN, Université de Provence, Aix-Marseille

M. le professeur Christophe VIART, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

M. le professeur Jacinto LAGEIRA, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Recherche financée par :



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
UFR 04 - Arts et sciences de l'art
Institut ACTE (UMR 8218 - CNRS)

Doctorat en Sciences Humaines - Arts et Science de l'Art
Spécialité Esthétique

Antonio CONTADOR

***Attendre
de la disponibilité dans l'être***

Thèse dirigée par M. le Professeur Jacinto LAGEIRA

Cette thèse a reçu le soutien d'une Bourse de Doctorat, accordée par la
Fundação para a Ciência e Tecnologia –
Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (FCT- MCTES), Portugal.



Je remercie le Professeur Jacinto Lageira d'avoir accepté de diriger mon projet de recherche, ainsi que les Professeurs Laurie Laufer, Alain Chareyre-Méjean et Christophe Viart d'avoir accepté d'être membres du jury. Merci à Alexandra Bigaignon pour la lecture, révision et traduction. Mes sincères remerciements à la *FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia – MCTES*, fondation portugaise liée au Ministère de la Science et de l'Enseignement Supérieur qui, par l'octroi d'une bourse de recherche, m'a permis de me concentrer pleinement sur ce travail.

SOMMAIRE

1.

INTRODUCTION

2.

L'EFFORT D'ALLER VERS SOI OU L'ATTENTE DE SOI

3.

L'ATTENTE COMME DISPONIBILITÉ EXPECTANTE

4.

L'ATTENTE PURE ET SIMPLE

5.

CONCLUSION

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	13
I. L'EFFORT D'ALLER VERS SOI OU L'ATTENTE DE SOI.....	21
1. Les raccourcis, haltes et voies sans issues de la <i>marche</i> ontologique	21
2. Continuité de la <i>marche</i> malgré les ruptures ou ruptures radicales annonçant à chaque fois un nouveau départ	38
3. L'effort d'aller au devant de la mort, ou l'attente de la mort alors que le temps et la mort n'attendent pas	51
4. Attendre et ne pas marcher, ou marcher et ne pas courir vers soi.....	118
II. L'ATTENTE COMME DISPONIBILITÉ EXPECTANTE.....	129
1. L'attente comme disponibilité expectante (ADE) est une <i>anticipation</i> et en cela elle n'est ni vraie, ni du réel	129
2. L'ADE et la semelfactivité du temps : « se retourner » et voir la chose attendue avant qu'elle n'existe réellement	182
3. L'ADE est une vision et un effort résolument tournés vers l'avenir et en cela elle renvoie à une esthétique du « déclenchement »	203
III. L'ATTENTE PURE ET SIMPLE	227
1. Le sujet de l'ADE est <i>anticipant</i> , le sujet de l'attente pure et simple (APS) est <i>attendant</i>	227
2. Pureté et simplicité de l'APS	247

3. Le caractère immobile et contemplatif de l'APS renvoie à une esthétique du « ramassage ».....	271
4. Éclosions dans l' <i>infinir</i> de l'APS	297
CONCLUSION	313
INDEX DES NOMS	325
BIBLIOGRAPHIE.....	331

INTRODUCTION

« En se définissant lui-même comme un "nationaliste mystique" et un "sébastianiste rationnel", l'auteur de *Message* [F. Pessoa] reconnaît l'appartenance du livre à l'univers de l'Occulte, incarné au Portugal par la figure de Don Sébastien, le Roi Caché, ou Désiré, dont le retour est suspendu à l'attente de tout un peuple.¹ » Qu'attendent les portugais – Pessoa inclus – en attendant le retour de Don Sébastien ? Ils attendent le réveil de l'esprit « des Découvertes, [...] quand des rois imaginatifs et des navigateurs hardis ont mis le Portugal à la tête d'un immense empire² », en outre, le retour de la gloire après l'épisode sanglant « du 4 août 1578, quand un jeune roi fou Don Sébastien, ayant lancé une expédition au Maroc, y a perdu toute son armée, et la vie. Mais l'agent de la perte de la grandeur du Portugal est aussi celui de sa renaissance. L'excès même qui l'a perdu sera l'instrument du salut. La légende dit que Sébastien n'est pas mort ; il attend, dans les Îles Fortunées, le moment de brouillard et d'orage où, quand on croira tout perdu, il réapparaîtra dans l'estuaire du Tage pour renouer les fils du destin interrompu du Portugal³ ». L'attente de Don Sébastien revêt ainsi les contours d'un rêve éveillé⁴, à partir duquel le retour à la gloire est anticipé.

¹ JOSÉ AUGUSTO SEABRA, préface de FERNANDO PESSOA, *Message*, édition bilingue, traduction de Bernard Sesé, José Corti, 1988, p. 13.

² ROBERT BRÉCHON, *L'existence multipliée*, préface de FERNANDO PESSOA, *Œuvres poétiques*, édition établie par Patrick Quillier, Gallimard, 2001, p. XXXV.

³ *Ibid.*

⁴ « Il suffit à l'homme de rêver pour que l'œuvre l'accomplisse : la quête du Graal est aussi bien la quête de la "Mer Portugaise" que celle de l'"Ile" lointaine et "indécouverte", où Don Sébastien, le "Roi Exilé" – comme le "Roi Arthur" – se cache, tandis que les "caravelles de l'initiation" le cherchent et les Portugais l'attendent, dans "l'aurore irréelle du Cinquième Empire". » JOSÉ AUGUSTO SEABRA, *op. cit.*, p. 21.

Son arrivée symbolise le retour de la lumière, du droit chemin⁵ pour tout un peuple à la dérive attendant son heure une deuxième fois via l'avènement du Quint-Empire⁶. Attente *attentive*, en position de guet, scrutant à l'horizon le moindre indice de sa venue. Dans l'attente du Messie, son retour anticipé, vu avant ; image fantasmagorique, irréaliste et qui, en tant que telle, permet de tenir bon dans l'effort d'attendre. En l'attendant, l'illusion de l'accueillir, et dans l'illusion, l'entrain, l'entêtement, la *disponibilité expectante* à le voir venir.

Au-delà de l'attente comme une disponibilité expectante envers un venir vu avant d'être advenu, une autre attente se dégage de l'univers pessoen, celle liée au « moment "lustral" d'apparition de la conscience à elle-même à partir duquel toute l'œuvre s'organise. Ce moment, [Pessoa] l'a situé et daté avec précision, vingt ans plus tard, dans une lettre à son jeune ami Adolfo Casais Monteiro publiée après sa mort. « Un jour où j'avais finalement renoncé – c'était le 8 mars 1914 – je m'approchai d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je ne pourrais en connaître d'autres comme celui-là⁷ ». « On peut [par ailleurs] admettre qu'il a simplifié, embelli, stylisé le récit de la transe du "jour triomphal". Mais il l'a certainement vécue, d'une manière ou d'une autre, ce jour-là ou

⁵ « L'Ancien testament ayant placé toutes les choses sous le signe de l'attente en prédisant l'arrivée du Messie, est accompli par la naissance de Jésus, mais voilà que Jésus repart – contre toute attente – en prédisant son retour. L'Ancien Testament attend la venue du Christ, et le Nouveau, sa seconde venue. » MICHAEL EDWARDS, *Éloge de l'attente*, Belin, 1996, p. 29-30.

⁶ « Il [Pessoa] se réfère à l'épisode du livre de Daniel où le prophète interprète le songe de Nabuchodonosor. Sa signification a changé au cours des siècles. Tel que Pessoa le reçoit et l'adapte, il est un survol de l'Histoire et une prophétie de la fin des temps : après les quatre premiers empires, la Grèce, Rome, le christianisme, L'Europe de la Renaissance et des Lumières, viendra le cinquième (ou, comme on traduit ici, le Quint-Empire), qui ne sera plus uniquement temporel ou charnel, mais fondamentalement culturel. Si le poète ajoute, [...], que cet empire sera portugais, c'est qu'il s'incarnera en lui-même, Pessoa, ou plutôt dans son œuvre [...]. » ROBERT BRÉCHON, *op. cit.*, p. XXXVI.

⁷ *Ibid.*, p. IX.

un autre. Il y a souvent dans la vie des grands créateurs un moment de vérité où leur est révélée leur vocation originale ; et ils voient, dans un éclair de vertigineuse lucidité, le sens et la forme de l'œuvre à venir. C'est "un beau matin de 1833" que Balzac, comme il le raconte à sa sœur Laure, découvre soudain "le plan grandiose" de la *Comédie humaine*, structurée par le retour des personnages. C'est un jour de 1841 que Wagner, si l'on en croit sa *Communication aux amis*, a trouvé le principe du retour des motifs, que d'autres ensuite appelleront "leitmotiv". La différence entre Pessoa et Balzac ou Wagner, c'est qu'il s'agit moins pour lui de *faire* que d'*être*. L'hétéronymie n'est pas un principe d'organisation formelle ; c'est d'abord une stratégie existentielle qui va permettre à une conscience recroquevillée dans un moi contingent, unique, limité, déterminé, de se déployer librement dans l'espace de l'imaginaire [...]. Il ne cherche pas, comme Balzac ou Wagner, à construire une œuvre gigantesque. Il *joue* son œuvre comme un "drame en personnes", c'est-à-dire une dramaturgie dont il assume successivement ou simultanément tous les rôles.⁸ » Moment lustral, épiphanie, éclosion soudaine, apparition inespérée, tels sont les termes qualifiant l'attente *pure et simple* comme celle éclosée à lui en ce jour inaugural du chiasme hétéronymique, harmonieux mais non moins vital, entre le Pessoa poète *du dedans*⁹ et le Pessoa poète *du dehors*, exaltant « la lumière diurne, l'apparence, l'évidence des formes et des couleurs, le confort du "fini", mais aussi la chatoyante pluralité des choses¹⁰ ». L'attente pure et simple dénonce ainsi une sorte de cheminement inconscient fait à l'insu de l'individu, dont le moment lustral, celui à partir duquel des possibilités insoupçonnées – sentir ce qui n'a jamais eu de sens, croire ce qu'on jugeait incroyable, penser l'impensable – émergent soudainement à la conscience.

⁸ *Ibid.*, p. XII-XIII.

⁹ « [...] univers plein d'ombres, de mystères, de mirages, de gouffres, de signes qui ne renvoient à rien, sinon à une "vérité" dernière, unique, définitivement inaccessible, freinant l'élan vital qui lui permettrait d'étreindre le monde réel dans sa présence immédiate et son inépuisable diversité. » *Ibid.*, p. X.

¹⁰ *Ibid.*

Cette apparition est révélatrice d'un voyage immobile, en soi, comme d'une *odyssée* intérieure faite dans l'obscurité de l'inconscient, et qui à l'instant de son jaillissement soudain s'enfuit déjà. « Jeune homme chétif, timide, pudique, casanier¹¹ », Pessoa aura donc été le poète de l'attente comme disponibilité expectante, incessamment renouvelée et frustrée, mais aussi celui de cette immobilité propre à un « laisser venir » pur et simple des choses à soi, qui ne peuvent éclore autrement puisqu'aucun signe, aucune piste n'en annonce la venue. Façonnée sous les pas d'une marche invisible¹² et qui, menée inconditionnellement à terme, fait se dévoiler ces choses qui ne le sont pas avant de le devenir, l'attente pure et simple est inodore, incolore, inaudible.

« L'attente de Vladimir et d'Estragon [personnages d'*En attendant Godot* de Beckett] est universelle, nous dit-on, elle parle à chacun des spectateurs, parce que nous avons tous attendu, et que notre vie au jour le jour et d'année en année connaît des attentes diverses. Mais ne sentons-nous pas quand la pièce a lieu devant nous et nous engage nous-mêmes dans son attente que l'essentiel n'est pas d'avoir attendu mais d'attendre, maintenant, ici, et que c'est la vie même qui est une attente ?¹³ » Dans son *Éloge de l'attente*, Edwards met en avant l'idée que la vie révèle deux types d'attentes : une attente *passive*, dont aucune action ne peut en infléchir véritablement le cours puisqu'elle est le reflet de l'engagement de la vie dans un non-sens insurmontable¹⁴, et une attente *active*, éclairant sur une disponibilité expectante face à

¹¹ *Ibid.*, p. XXIII.

¹² « Il a mentionné pour mémoire le premier de tous ces "autres" qui sont lui : le chevalier de Pas, apparu quand il avait six ans. " (...) je m'écrivais des lettres de lui" dit-il avec nostalgie. Ce nom de Pas est ici, tout autant que le substantif qui désigne la marche, l'adverbe de négation, comme si toute la vie et l'œuvre à venir étaient depuis le début placés sous le signe de cette négativité fervente. » *Ibid.*, p. XI.

¹³ MICHAEL EDWARDS, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ « En disant "je n'ai rien à faire, seulement à attendre", L'*Innommable* [de Beckett] se conforme à la vérité de la condition humaine dans un monde où la finalité de l'homme aurait été abolie, ainsi que l'idée même de l'homme, par une absence de Dieu qui vide progressivement aussi jusqu'aux notions de *vérité*, de *monde*, et de *vide*. » *Ibid.*, p. 121.

un devenir vrai, une vérité moïque pourchassée dans l'effort et l'attention aux indices éclairant le chemin, avant que la mort n'en stoppe net l'avancée.

La réponse chrétienne à la question « que faisons-nous ici ? » repose, elle, sur l'attente de Dieu, ou tout du moins sur celle d'un moi vrai, authentique éclairée par la seule lumière divine. Et si pour les uns, sa venue n'est envisageable que parce qu'elle est scrutée, anticipée dans les louanges. Pour les autres, son apparition est inespérée et ne saurait découler d'un faire apparaître¹⁵. Si Dieu vient en son temps, à son heure, « nous avons le pouvoir de consentir à l'accueillir ou de refuser. Si nous restons sourds il revient et revient encore comme un mendiant, mais aussi, comme un mendiant, un jour ne revient plus. Si nous consentons, Dieu met en nous une petite graine et s'en va. A partir de ce moment, Dieu n'a plus rien à faire ni nous non plus, sinon attendre.¹⁶ » Attendre quoi ? L'infinité de l'espace et du temps dans l'*infinir* de l'attente. En ce sens que, pour les chrétiens, « rien n'est pleinement ici, maintenant, [ils tendent] effectivement vers l'objet de l'espoir et de l'attente selon Saint Paul, vers “ce qu[ils ne voient pas]”¹⁷ ».

Le travail qui suit vise à problématiser la notion d'attente en tenant compte de ces deux pôles : d'une part, l'attente que rien ne contraint mais dont le fait d'être en vie rend incontournable, et d'autre part, l'attente assujettie à la quête d'une vie qui aura valu la peine d'être vécue. Pour cela, il s'agira, dans un premier temps, d'appréhender l'attente comme variable à part entière, au même titre que l'anticipation, dans le contexte du cheminement ontologique ; se poser la question du sens de la vie amène l'individu à envisager la découverte de soi, dans l'effort, en rompant avec l'inertie du quotidien. Un effort comme un aller de l'avant, par-delà la

¹⁵ « Je peux dire que dans toute ma vie je n'ai jamais, à aucun moment, cherché Dieu. » SIMONE WEIL, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷ MICHAEL EDWARDS, *op. cit.*, p. 29-30.

mort certaine, redorant l'élan vital malgré les obstacles, les moments de doute et de pause. Le cheminement vers soi ressemble ainsi plus à une longue marche sur un chemin de forêt qu'à une promenade bucolique. Attendre au lieu d'anticiper — via l'écoute active des signes en chemin — équivaut à renoncer au parcours au bout duquel s'érige le moi authentique. Toutefois, dans ce contexte, l'attente est-elle bien le contraire de l'anticipation ? Et la vérité constitue-t-elle l'apanage exclusif de ceux qui quêtent « en marchant », dans l'effort chemin faisant ? Le sujet immobile est-il hors d'« état de marche », et par conséquent condamné à vivre une vie qui s'impose à lui, qu'il n'aura pas choisie, qu'il n'aura pas quêtée ? Le sujet « à l'arrêt », immobile, qui ne marche pas, qui se refuse à ou « préfère ne pas » marcher n'est pas moins sujet se quêtant, et l'attente n'est pas moins tournée vers l'avenir, puisque la marche (ontologique) reste foncièrement dépendante d'un « travail en nous », invisible, inconscient, se passant de toute volonté et de tout effort conscient. L'attente (immobile) est déjà une marche, un aller de l'avant vital.

Dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur l'attente comme disponibilité expectante, et constaterons qu'elle se confond avec l'anticipation. Elle est, a minima, l'anticipation de la fin de l'attente, dans la mesure où attendre est ici anticiper ce qui n'est pas encore là, en voyant de façon prévisible la chose quêtée se former de façon imaginaire avant d'éclorre réellement ou pas. Cette anticipation permet de tenir bon dans l'effort d'attendre, notamment quand l'attente revêt les contours d'un exercice spirituellement et physiquement éprouvant. La posture-type du sujet de l'attente comme disponibilité expectante, soit le sujet *anticipant*, est celle du guetteur, comme peut l'être le spectateur s'ennuyant puis s'extasiant quand quelque chose se passe – *enfin* ! – dans les films *Sleep* ou *Empire* de Warhol, ou encore dans le *Désert des Tartares* de Buzzati, lorsque les sentinelles font la ronde au Fort Bastiani dans

une disponibilité expectante face à une attaque ennemie peu probable. Que contient cette attente ? La prévisibilité d'un déclenchement événementiel subséquent, la quête d'un rapport de cause à effet anticipée.

Puis, dans un troisième et ultime temps, nous aborderons l'attente pure et simple ; si le sujet de l'attente comme disponibilité expectante est *anticipant* – il anticipe le venir –, le sujet de l'attente pure et simple est *attendant* – il laisse venir le venir et ne peut faire autrement. Attendre purement et simplement équivaut à ne pas savoir ce qui est attendu au-delà de la répétition pure de l'attente, contrariant ainsi le simple rapport attente passive vs attente active. En attendant purement et simplement, le sujet est *seul* et habité d'une « solitude sans consolation¹⁸ » ; il est *attendant* à son insu, c'est-à-dire désengagé de toute responsabilité face à la chose éclosse à cet instant imprévisible, de pur présent – point de convergence d'*aiôn* et *chronos* – où la présence évanescence de l'attente pure et simple se révèle à la conscience. À l'image du *big nothing*¹⁹ caractérisant pour certains le cinéma warholien, l'attente pure et simple est un « gros vide » duquel émergent imprévisiblement des preuves fuyantes de son existence.

Trois notes pour finir. On a coutume de voir la citation et, a fortiori la note de bas de page, comme un hors texte ; leurs emplacements dans l'énoncé et dans la page attestent de leurs identités en bordure, en lisière. On leur demande communément de ponctuer, d'illustrer, au mieux d'élargir la compréhension, en éclairant sur d'autres pistes ou exemples, tout en restant secondaires face au texte principal ; en aucun cas, leur présence ne doit s'interposer au flux de la réflexion. Elles

¹⁸ MAURICE BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 22.

¹⁹ Cf. PATRICK DE HAAS, « Vider la vue », *in* cat. exp., *Andy Warhol, Cinéma*, Éd. Centre Georges Pompidou et Éd. Carré, 1990.

se veulent discrètes. Or, dans ce travail, les nombreuses citations et notes de bas de page ainsi que le texte sont entremêlés. Tous les trois deviennent, de ce fait, les parties constitutives à échelle et voix égales d'une totalité non hiérarchisée, sans haut ni bas. En n'imposant aucune démarcation entre éléments centraux et périphériques, en laissant le flux de la réflexion passer de façon indifférente par ces pôles, ce dernier gagne en épaisseur autant qu'en résonance. En outre, il ne s'agissait pas de tisser des liens à partir d'un centre, mais de solidariser tous les éléments de la trame – texte, citations et notes de bas de page –, en sachant que chacun ponctue l'ensemble d'une manière propre et irremplaçable.

À l'instar du corpus *ad hoc* de photos servant les propos de *La chambre claire* apparues à Barthes *pour* Barthes²⁰, les œuvres et illustrations qui font partie de ce travail me sont apparues en tant qu'elles existaient *pour* moi. Je les perçois comme faisant partie d'un corpus *sauvage, fuyard*.

J'ai également fait le choix de convertir en noir et blanc toutes les illustrations, alors que certaines, voire la plupart, sont en couleur dans leurs sources. Ceci afin d'éviter le *presque*²¹, l'à-peu-près trompeur émanant d'une palette de couleurs mal reproduite.

²⁰ « Je résolu donc de prendre pour départ de ma recherche à peine quelques photos, celles dont j'étais sûr qu'elles existaient *pour moi*. Rien à voir avec un corpus : seulement quelques corps. » ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Seuil-Gallimard, 1980, p. 21.

²¹ « Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la "retrouvais" pas. Je la reconnaissais différenciellement, non essentiellement. La photographie m'obligeait ainsi à un travail douloureux ; tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. Dire devant telle photo, "c'est *presque* elle !" m'était plus déchirant que de dire devant telle autre : "ce n'est pas du tout elle". » *Ibid.*, p. 103-104.

I. L'EFFORT D'ALLER VERS SOI OU L'ATTENTE DE SOI

Dieu c'est l'originare, ou l'ensemble de toute possibilité. Le possible ne se réalise que dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu'on est épuisé avant de naître, avant de se réaliser ou de réaliser quoi que ce soit ("j'ai renoncé avant de naître") (...) Quand on réalise du possible, c'est en fonction de certains buts, projets et préférences : je mets des chaussures pour sortir et des pantoufles pour rester.¹

1. Les raccourcis, haltes et voies sans issues de la *marche* ontologique

Godot ne semble pas être le seul objet de l'attente de Vladimir et Estragon, les deux vagabonds et personnages centraux de *En attendant Godot* de Beckett. Personnage silencieux, mystérieux, que nul ne saurait dire pourquoi il porte ce nom et qui il est exactement, pas même Beckett qui n'a d'ailleurs eu cesse d'éluder la question², Godot

¹ GILLES DELEUZE, « L'épuisé » in SAMUEL BECKETT, *Quad et Trio du fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Träume*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 58.

² « Roger Blin lui ayant demandé qui, ou ce que, Godot représentait, Beckett a répondu que ce nom lui était venu par association avec les mots d'argots de "godillot, godasse" : les pieds jouent dans la pièce un rôle prépondérant. Telle est l'explication donnée le plus souvent. La deuxième histoire la plus rabâchée est que Beckett a rencontré un attroupement, à un carrefour, lors du Tour de France ; il a demandé à ces gens ce qu'ils faisaient là. "Nous attendons Godot", ont-ils répondu, ajoutant que tous les concurrents étaient passés, sauf le plus vieux, un nommé Godot. Il est fort vraisemblable que les deux anecdotes expliquent au moins en partie le nom du titre ; toutefois, Beckett refuse toujours de parler des prolongements du titre. Ses amis raffolent d'une histoire apocryphe : Beckett, debout au coin de la rue Godot de Mauroy, célèbre pour ses prostituées, attend l'autobus ; une de ces dames l'accoste ; il refuse ; froissée, elle lui demande s'il "attend Godot". Sur cette version Beckett lui-même s'est refusé à tout commentaire ; mais, comme tant d'autres incidents de sa vie qui paraissent

est celui que les deux « innocents défraîchis³ » sont convaincus d'attendre, égarés au beau milieu d'une route de campagne, « dans un lieu indéterminé, sorte de lande déserte où pousse un seul arbre rabougri⁴. » Il est le sujet « expecté » mais n'apparaît guère ; à aucun moment sa figure ou son corps ne sont dévoilés ; il reste en tous points l'énigme, la supposition grave qui règne sur la pièce, faisant cohabiter les dialogues et les actes avec le suspens de son arrivée. Godot ne viendra pas car il n'est pas supposé qu'il vienne, comme le souligne habilement l'intitulé de l'œuvre ; le point nodal n'est pas l'arrivée retardée de Godot, l'instant de son apparition sur scène donnant son sens à l'attente, mais son expectative qui se dilate au-delà de la durée de la pièce ; l'attente en question est donc ici celle indéterminée et interminable⁵ propre à la vie, et elle n'est celle de Godot que pour signifier, pense Edwards⁶, qu'elle est fondamentalement celle double et paradoxale de soi et de la mort à tout instant. C'est la certitude de la mort, par une prise de conscience de son indépassable réalité, qui fait que le temps imparti à la vie ne peut se satisfaire dans autre chose qu'une double attente ; attente passive de la mort — proche de l'intuition et d'une relation plus ou moins consentie à un certain occultisme et mysticisme — et attente active, à l'écoute

apocryphes, celui-ci n'est pas à rejeter entièrement. » DEIRDRE BAIR, *Samuel Beckett* (1978), traduit de l'anglais par Léo Dilé, Fayard, 1979, p. 347-348.

³ JACQUES-HENRY JOUHEAUD, « L'absurde, la joie à tout prix ou le théâtre de Samuel Beckett » in *L'informateur critique*, 1^{er} janvier 1953, cité dans *Dossier de Presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Imec et Éditions 10/18, 2007, p. 27.

⁴ MAX FAVALELLI, « En attendant Godot au Théâtre de Babylone – Alex et Zavatta à la Sorbonne » in *Paris-Presses*, 6 janvier 1953, cité dans *Dossier de Presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Imec et Éditions 10/18, 2007, p. 34

⁵ « Se pendront-ils enfin, au matin blême, à l'arbre tentateur, ces deux clochards exténués ? Non, tout bien pesé, ils attendront Godot... » G. JOLY « Au théâtre de Babylone, En attendant Godot ou Le Soliloque du Pauvre » in *L'Aurore*, 6 janvier 1953, cité dans *Dossier de Presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Imec et Éditions 10/18, 2007, p. 31.

⁶ « L'attente de Vladimir et d'Estragon est universelle, nous dit-on, elle parle à chacun des spectateurs, parce que nous avons tous attendu, et que notre vie au jour le jour et d'année en année connaît des attentes diverses. Mais ne sentons-nous pas, quand la pièce a lieu devant nous et nous engage nous-mêmes dans son attente, que l'essentiel n'est pas d'avoir attendu mais d'attendre, maintenant, ici, et que c'est la vie même qui est une attente ? » MICHAEL EDWARDS, *Éloge de l'attente*, Belin, 1996, p. 5.

d'indices, de pistes, s'élevant du rythme mécanique de la vie ordinaire, dans ce laps de temps entre le début et la fin de la vie, et qui aideraient à « mieux » vivre et donc à mieux mourir. L'attente est conséquemment affaire de cheminement et de choix d'un parcours vital jusqu'à la mort. Cheminement durant lequel des rencontres, fortuites ou non, opérantes d'un changement de soi ou pas, ont lieu. Ceci dit, gardons en mémoire que c'est en chemin, sur une route de campagne, tout près d'un arbre, que Vladimir et Estragon se posent et attendent je ne sais qui, je ne sais quoi.

Au travers de certains de ses textes, il est aisé d'imaginer Heidegger en marcheur invétéré, battant les chemins de campagne afin de voir surgir, par l'effort et la rigueur que la marche impose, une clarté qui ne saurait éclore autrement. En cela, le marcheur heideggérien diffère du marcheur prophylactique rousseauiste découvrant, à la fin de ses jours, la joie pure et gratuite de marcher « côte à côte » avec le temps, pour rien⁷. et se rapproche plutôt de la figure du pèlerin⁸, marchant tout en quête la trouvaille que les pas s'enchaînant feraient se révéler opportunément ; la

⁷ « Je veux parler des dernières promenades, celles qui scandent le livre des *Rêveries* [Rousseau], ou plutôt non : celles qui s'y laissent deviner, bien au-delà des livres. Je veux parler de ces promenades indéfinies, celles qui ne *préparent* rien, ne sont plus l'occasion de *trouver* de nouvelles paroles (nouvelles défenses, nouvelles identités, nouvelles idées). Celles qu'on imagine à Ermenonville : les dernières des mois de mai et juin 1778. Il n'y a même plus l'acte de marcher comme méthode, heuristique, projection. On ne marche plus pour inventer, mais exactement pour *rien* : seulement épouser le mouvement du soleil qui descend, doubler d'un pas lent la cadence des minutes, des heures, des journées. On marche alors pour scander un peu le jour, sans y penser vraiment, comme ces doigts arqués tapotant avec indifférence le bois des tables, au son d'une musique. Il s'agit surtout de ne plus rien attendre, laisser *venir* le temps, laisser gagner la marée des jours et l'épuisement des nuits. Le bonheur ainsi veut "un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles". Voilà marcher : c'est accompagner le temps, se mettre à son pas comme on fait avec un enfant. » FRÉDÉRIC GROS, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011, p. 108-109.

⁸ « On raconte d'un sage pèlerin cette histoire. Il suivait depuis bien longtemps, alors que le ciel était noir d'orage, un long chemin qui lui offrait le spectacle, au fond du vallon, d'un petit champ de blé mur. Et ce champ bien tracé faisait, au milieu des mauvaises herbes et sous le ciel sombre, un parfait carré de lumière que le vent doucement ondulait. C'était beau et le marcheur profita pleinement, dans sa lente marche, du spectacle. En s'avancant, il vit le paysan qui rentrait, les yeux baissés, après sa journée de travail. Le pèlerin l'arrêta et, lui pressant le bras, murmura d'un ton ému : « Merci. » Le paysan se renfrogna : "Je n'ai rien à vous donner, pauvre homme." Alors le pèlerin répondit d'un ton doux : "Je ne vous remercie pas pour que vous me donniez, mais parce que vous m'avez tout donné déjà. Vous avez fait de ce carré de blé l'objet de votre souci, et par votre travail il a pris aujourd'hui sa beauté. Vous vous attachez surtout désormais à ce que coûte un grain. Moi j'ai marché, et tout au long j'ai pu me nourrir de sa blondeur. " » *Ibid.*, p. 85-86.

marche n'ayant d'autre office que d'apporter la lumière. Marcher, acte physique s'il en est, devient dès lors une prédisposition aux rencontres, à la création de nouveaux liens tout en en dénouant d'autres. Marcher : se dégager de certitudes siennes, se dénouer de soi pour y revenir autrement sous l'effet de la lumière advenue. Insistons sur l'image récurrente dans l'imaginaire heideggérien des chemins de forêt, des parcours non guidés à travers les bois dont le tracé ne devient apparent qu'au moment où il s'inscrit effectivement sur le territoire. Insistons également sur l'idée heideggérienne que les rencontres se devancent et que la lumière qui les éclaire peut être illusoire et induire en erreur, faisant s'égarer le marcheur distrait et ébloui, absent dans des pensées infécondes jusqu'à se perdre en route. Ce trop ou pas assez de lumière éclaire sur les « faux-chemins » qui mènent nulle part. Faux-chemins comme un signe à part entière de l'aller-au-devant-de-soi puisqu'il aura fallu au marcheur se mettre en route pour qu'il pondère, à chaque pas, la meilleure route à suivre. Tout cheminement a ses péripéties, et c'est de cela dont il est question dans *Chemins qui ne mènent nulle part*⁹. La note de l'éditeur au tout début du livre, sous prétexte d'une discussion sur les aléas de la traduction vers le français du titre original en allemand, se charge de le rappeler :

Le titre du présent recueil est Holzwege. Ce titre allemand est très ambigu. Si, en effet, le sens premier de Holzweg est bien celui d'une piste qui s'enfonce en forêt, il existe un sens dérivé - qui a d'ailleurs totalement éclipsé, dans l'usage allemand, le sens premier - et ce sens dérivé est celui de "faux-chemin" de "sentier perdu". [...] On comprend que tous ceux pour qui la forêt est un obstacle dans la progression de place en place, les voyageurs, les marchants craignent par-dessus tout de s'engager dans un Holzweg où ils ne peuvent que s'égarer. Mais

⁹ MARTIN HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Borkmeier et édité par François Fédier, Gallimard, 1962.

ceux qui se soucient de la forêt, ceux qui l'ont choisie pour leur emplacement ? Ceux-là ne s'égareront pas quand ils empruntent le Holzweg, car il les conduit tout droit au lieu de leur travail, au cœur de la forêt.¹⁰

La littérature, et tout particulièrement les contes pour enfants, regorgent d'*holzwegs*. *Le Petit-Poucet* (1697) de Charles Perrault n'est autre que l'histoire terrible de l'abandon par ses parents d'un enfant en pleine forêt transformée par l'espièglerie de son frère cadet en drame picaresque¹¹. *Blanche-Neige* (1812) des frères Grimm – « voilà Blanche-Neige errant seule [...] dans la forêt¹² » – ou de Robert Walser, lui-même grand amateur de promenades¹³, reprenant l'histoire là où les frères Grimm l'avaient laissée, est une « espèce de procès équivoque où l'on ne sait plus distinguer les victimes des bourreaux¹⁴ » ; tous les personnages et tous les chemins de forêt mènent quelque part et nulle part à chaque pas ; les pistes sont brouillées et l'avancée semble se faire difficilement, à tâtons, dans le noir le plus complet. Reprenant à son tour la Blanche-Neige de Walser, le réalisateur João César Monteiro pousse l'incertitude liée au cheminement à son paroxysme : l'absence quasi-complète d'images, plongeant la salle de cinéma dans le noir pendant presque toute la durée du film, fait de *Branca de neve* [Blanche-Neige] (2000) un film où, à l'instar du spectateur, les personnages semblent déboussolés, voire aveuglés par l'absence de repères. Dans un long et lent plan séquence de *Aguirre, der Zorn Gottes* [Aguirre, la colère de

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ « Le lendemain, le bûcheron emmena ses enfants au plus épais de la forêt. Là, il profita d'un moment où ils étaient bien occupés pour se sauver. Quand ils se virent seuls, les six aînés se mirent à pleurer et crier. "Ne pleurez point, mes frères" dit alors Poucet, "je saurai bien vous ramener !" De bon matin, le malin petit bonhomme avait fait provision de cailloux blancs afin de les semer tout le long du chemin. » *LE PETIT POU CET (d'après Charles Perrault)*, illustrations de Françoise J. Berthier, BIAS, 1961, p. 15.

¹² *BLANCHE-NEIGE (d'après Grimm)*, illustrations de Nemo, Odege, 1968, p. 13.

¹³ Cf. ROBERT WALSER, *La promenade*, Gallimard, 2007. CARL SEELIG, *Promenade avec Robert Walser*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Rivages, 1989.

¹⁴ FABIENNE RAPHOZ-FILLAUDEAU, *Avatars de Blanche-Neige* (dossier complémentaire) in ROBERT WALSER, *Blanche-Neige*, traduit par Hans Hartje et Claude Mouchard, Collection Merveilleux, n°18, José Corti, 1987, p. 113.

Dieu] (1972), Werner Herzog met l'emphase sur l'inhospitalité du périple en pleine jungle tropicale qui ne cesse de croître à mesure que les doutes sur le chemin à suivre se densifient, entraînant le convoi – représentants de la couronne espagnole du XV^e siècle, militaires et esclaves indigènes – dans l'égarement, puis la déroute.

Mais revenons à Heidegger. Ce n'est pas une mince affaire que de savoir, au croisement des chemins, quel parcours emprunter. La décision est tributaire d'un questionnement susceptible de déboucher sur une indécision, voire une impasse, si les kilomètres parcourus jusqu'alors n'auront permis de faire le tri entre bonnes et mauvaises pistes. Résister au *statu quo* requiert du marcheur d'être « bon » praticien, attentif aux pistes déjà dévoilées afin d'anticiper la suite. Ainsi, une forêt qui paraît tortueuse, impénétrable, voire inaccessible aux non initiés, saura être ouverte et généreuse aux marcheurs expérimentés, à ceux, en outre, sachant, dans le cadre d'une volonté et d'un engagement imperturbables, anticiper les pièges et leurs contournements. Aussi, les marcheurs ne marchent pas en vain, et leur effort tout comme leur attention n'ont d'importance que s'ils sont rattachés à une issue. En effet, si Heidegger ne conçoit pas la marche comme un acte gratuit ou dénué d'utilité c'est aussi parce qu'il n'envisage pas que l'on puisse penser sans dessein ; marcher et penser demeurent foncièrement liés à l'expectative d'une rencontre qui n'est autre que celle de l'Être, de l'authenticité moiïque envisagée à travers l'effort de sortie du moi ordinaire et de son immobilité pernicieuse. Mais en recelant la promesse d'un renouveau, le chemin existentiel qui mène le *Dasein* – le moi ordinaire - à l'Être authentique ne préexiste pas ; il ne peut que se manifester par une intention quêtante, sous-jacente à la marche et par l'attention en chemin. Ainsi, la marche heideggérienne n'est, de prime abord, d'aucune garantie, et l'imprévisibilité de ce qui peut arriver en cours de route est de mise, tout comme le découragement et l'abandon.

Le marcheur heideggérien est l'homme ordinaire se tenant face à la mort. Une mort dont l'importance est capitale, car c'est la conscience de sa mortalité qui permet l'inscription de sa temporalité au *Dasein*, soit l'inscription de son *œuvre* dans le temps. Mais c'est également son anticipation, par la conscience qu'il peut en avoir à chaque instant, qui rend possible son devancement ; c'est parce qu'il sait qu'il va mourir que le *Dasein* veut vivre, et c'est par la mise en marche de la pensée dans un quotidien et un réel au sein desquels seule la mort est une certitude que son devancement et l'authenticité de l'Être avant sa disparition sont quêtés. Le temps n'existe alors que sous les « pas » qui inscrivent l'homme ordinaire dans sa démarche personnelle au-devant de sa mort. Comme le titre de son œuvre majeure le rappelle, il *est* le temps, puisque ce sont précisément ses faits et sa pensée qui l'inscrivent dans une vie au sein de laquelle la mortalité est simultanément manifeste et dépassée. L'évidence, chez Heidegger, de cette « coappartenance intime¹⁵ » entre les questions de l'être et du temps traditionnellement séparées, converge vers un seul et même questionnement non pas sur « l'être en tant que présence [...] mais sur le caractère temporel de l'être¹⁶ » ; la marche heideggérienne apparaît alors chargée d'une puissance symbolique reflétant le caractère herméneutique associé à la vie. Dans leur effectuation semelfactive, chaque pas prédispose le *Dasein* à « une dépendance ouvrante à l'égard du monde¹⁷ » et à la quête intime d'une potentialité d'Être. La question qui se pose au *Dasein* en chemin est de savoir comment repérer les « bonnes » pistes, celles qui sont à suivre au détriment d'autres qui ne font que l'égarer ou le mener nulle part. Heidegger y répond clairement : même s'il semble dérouté ou aller nulle part, le *Dasein*, attentif aux signes et anticipant les faux-semblants, ne peut qu'aller irréversiblement et irrévocablement de l'avant. En outre, la

¹⁵ FRANÇOISE DASTUR, *Heidegger et la question du temps* (1990), PUF, 2005, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ MARTIN HEIDEGGER cité in *Ibid.*, p. 52.

marche apporte une constellation de possibles à partir de laquelle de nouvelles pistes émergent, éclairant le *Dasein* vigilant sur d'autres possibles jusqu'à l'avènement de l'Être. Affirmer que le *Dasein* ne peut qu'aller de l'avant c'est aussi postuler qu'il ne peut se résoudre à attendre que l'Être surgisse par miracle. Conséquemment, ne pas aller vers, ne pas anticiper, c'est renoncer à l'expérience du monde et de soi dans un monde redécouvert sous le prisme d'un moi nouveau quêté et non attendu. Ainsi, pour Heidegger, l'attente constitue cette disposition contraire à l'« aller-au-devant de la mort » et à un « faire violence »¹⁸ au vécu tributaire d'un quotidien aliénant. Prisonnier de l'attente, le *Dasein* demeure immobile, pétrifié, aveugle face aux signes impondérables du « pourrait être » qui ne deviennent visibles qu'en y étant sensible.

S'insérant dans le courant du *Land Art*, les œuvres d'Hamish Fulton et de Richard Long, *A four day coastal walk Del Norte and Humboldt Counties* (1980) (ill. 1) et *A line made by walking* (1967) (ill. 2) respectivement, découlent de l'action simple de marcher. L'inscription physique de l'artiste-marcheur sur le territoire délimite un nouveau chemin par la succession d'empreintes sur le sol, tout en modifiant ne serait-ce que légèrement le contexte forestier ou côtier. Les actions de Long et Fulton font de la marche un dispositif artistique à part entière¹⁹. La succession de pas imprégnant le sol dévoile non seulement le chemin mais l'œuvre, preuves

¹⁸ « Notre familiarité avec les sonates de Beethoven n'enlève rien au plaisir de les écouter. En fait, on les écoute d'autant mieux qu'on les a déjà entendues souvent. Plus on apprend à les connaître, plus elles nous deviennent familières et donc riches de sens. De la même façon, bien que nous "connaissions déjà" notre existence, sa structure nous apparaît de plus en plus riche de sens. Cependant, de même qu'il est possible de passer à côté de la véritable beauté des sonates en les entendant sans vraiment les écouter, le sens véritable de l'existence peut échapper à notre capacité de concevoir. Il faut écouter les sonates de Beethoven de façon créative [...]. De même, la conscience de l'existence doit faire violence à la perspective quotidienne de l'existence. Ce n'est qu'en faisant "violence" au cercle de l'interprétation qu'on évite de retourner tout simplement à cette perspective quotidienne, ce qui n'aurait aucun sens. MICHAEL GELVEN, *Être et temps de Heidegger. Un commentaire littéral* (1970), traduit par Catherine Daems, Christine Defrise, Maryse Hovens et Philippe Hunt, Pierre Mardaga Éditeur, 1987, p. 191.

¹⁹ Cf. TONY GODFREY, *L'art conceptuel*, traduit de l'anglais par Nordine Haddad, Phaidon, 2003, p. 129.

photographiques à l'appui ; la terre remuée ou le sable piétiné révèlent le tracé d'un chemin qui n'existait pas auparavant, tout comme la marche qui en aura fixé les coordonnées.

Dans *Shortcuts* (2004) (ill. 3) de Mircea Cantor²⁰, il ne s'agit pas de rendre apparentes les empreintes d'une marche quelconque sur un territoire lambda, mais de souligner les us propres à un territoire quelconque par le biais d'une logique *in situ*, contournant celle officielle dictée par l'urbanisme, en y révélant des détours, des raccourcis comme autant de possibles jusqu'alors invisibles. En incarnant les impromptus du cheminement officiel, ces chemins *ad hoc* attirent judicieusement l'attention sur le caractère heuristique de la vie chemin faisant. Le temps aidant, ces traces nouvelles, saillantes, finiront par délimiter un chemin qui deviendra peut-être celui officiel. L'officiel émergent prendra la place de l'officiel dominant, faisant ainsi disparaître l'utilité première de son caractère *ad hoc* qui était d'être émergent justement. Ou bien, *a contrario*, pour une raison ou une autre, la rareté des pas sur ces chemins *ad hoc* finira par laisser l'herbe repousser à sa guise, les restituant au territoire, tout en permettant l'émergence, une fois de plus, d'autres possibles. L'éventuelle disparition ou permutation des chemins officiels, ainsi que l'émergence *ad hoc* de nouveaux tracés, n'ont aucune implication sur le fait que les chemins qui ont été faits ne peuvent être défaites. Entre outre, quels qu'ils aient été, les chemins officiels ou *ad hoc* ne peuvent pas ne pas avoir été faits. Si les traces de leur effectivité en tant que chemins, inscrites dans une durée plus ou moins persistante, finissent par s'estomper voire disparaître, leur mémoire, elle, est là, quelque part, s'érigeant en rempart ultime contre l'oubli jusqu'à l'oubli inévitable²¹.

²⁰ Cf. OVIDIU TCICHINDELEANU, « Building Modernity », in DOCUMENTA Magazine, n° 1-3, Tashen, 2007, p. 304-317.

²¹ « Sortie du néant, l'apparition restait, en tant que disparaissante, sous la menace imminente de ce néant où elle avait surgi ; l'étincelle de l'instant est sur le point de disparaître, engloutie par l'inexistence.

La marche-performance *Paradox of praxis I (sometimes making something leads to nothing)*²² (1997) (ill. 4) de Francis Alÿs souligne, elle, non sans humour, le paradoxe du *faire*. En ce sens où toute chose faite n'est plus à faire, tout en étant inscrite dans le processus inévitable du « déjà plus là ». L'imposante présence du bloc de glace poussé par Alÿs au tout début de la marche, contient déjà l'annonce de sa transformation à l'état liquide, puis de sa totale et dramatique dissolution ne laissant apparente aucune trace, aucune preuve. Rien ne perdure, tout est propre à une durée immanente à l'extinction contenue dans l'apparition, semble dire Alÿs à travers ce bloc de glace²³ déambulant dans les rues de Mexico sous une forte chaleur. Plus l'artiste avance et la performance s'exécute, plus la glace se dissout et l'ensemble du dispositif tombe dans l'oubli, n'échappant pas au processus du passage inexorable du temps. L'évidence du caractère périssable des traces de la performance, de la performance-même et d'Alÿs en tant qu'individu est soulignée par son registre documentaire et photographique qui en est la preuve, elle aussi insensiblement condamnée à l'oubli. Tout disparaît déjà, à chaque instant, et ceci vaut pour les chemins *nouveaux* de Cantor, le bloc de glace d'Alÿs autant que pour la boule de neige qui grossit en roulant²⁴ ; l'évidence même de l'augmentation de sa taille ne peut

Et si même elle ne s'éteint pas immédiatement, comme une étoile filante, sans la nuit de l'usure et du temps : le passé se fait, au fil des ans, de plus en plus en plus vague et lointain ; le passé se fait à la longue, profondément douteux et infiniment équivoque ; au fur et à mesure que les années s'accroissent, que les siècles s'ajoutent aux siècles et les millénaires aux millénaires, l'avoir-eu-lieu de l'apparition tend vers zéro et devient finalement indiscernable de l'inexistence pure et simple. Comme si l'événement n'était jamais advenu ! Rappelons-le ici : Marc-Aurèle contemplant l'immense panorama de l'histoire passée et future, montrait comment l'oubli réduit tôt ou tard à néant les gloires les plus durables. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 225-226.

²² CUAUHTÉMOC MEDINA, RUSSEL FERGUSON, JEAN FISHER, *Francis Alÿs*, Phaidon, 2007, p. 46-47. *Francis Alÿs*, cat. exp., Musée Picasso d'Antibes, 14 avril au 17 juin 2001, p. 27.

²³ Inspirés des défenses antichars en béton armé et déclinées en glaçons monumentaux de trois tonnes dont la forme renvoie, non sans humour, au fameux chocolat suisse, *Toblerone* (1994-2006) d'Olivier Mosset est un autre exemple d'œuvre, composée de glace, « fondante » et « disparaissante ». Cf. *Olivier Mosset*, Presses du Réel, 2007, p. 126-130, p. 132-138.

²⁴ « [...] La successivité propre de la durée est comme une boule de neige qui grossit en roulant : le passé est conservé, mais à chaque instant nouveau la boule de neige a une configuration neuve ; la durée accumule et restructure à tout moment l'ensemble des contenus. » JEAN-LOUIS VIEILLARD-

escamoter la certitude quant à l'inévitabilité de l'échéance ; *son* temps ne peut en aucun cas s'extraire à l'irréversibilité du Temps – dans lequel le temps du bloc de glace s'inscrit – qui passe, ne passe qu'une fois et ne fait que passer. Au demeurant, ce qui prévaut dans cette performance est bien l'impossible répétition des gestes qu'Alÿs exécute et qui lui donnent sens ; l'avancée inéluctable de la dissolution de la glace, qui deviendra résidu liquide sur le sol puis rien, celle tout aussi incontournable de ce qui a pour but d'en sauvegarder des traces de façon prétendument pérenne n'en est pas moins périssable ni oubliable ; aucune chance de conservation au-delà d'un temps escompté, aucune chance de revenir en arrière, de répéter le geste, de défaire ce qui a été fait afin de le refaire d'une autre manière ; le bloc de glace avance vers le néant, tout comme toutes les traces du geste artistique ainsi que le corps d'Alÿs qui n'est en aucun cas, dans le contexte de cette performance ou ailleurs, le transfuge de sa totale disparition. Si, à l'instar de certains critiques ou commissaires d'art²⁵, les performances d'Alÿs sont à ranger du côté des gestes artistiques à résonnance politique, leur charge de vide, leur convergence inexorable vers le néant, leur puissance à n'être rien, en sera escamotée. Dans les performances d'Alÿs, il n'y a

BARON, « L'intuition de la durée, expérience et fécondité doctrinale » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 60.

²⁵ « Marcher est devenu le pôle catalysateur de l'imaginaire moderniste. Les explorations politiques et poétiques de la ville pratiquées par Alÿs ont été fréquemment associées à deux types de stratégies : les déambulations contemplatives du *flâneur*, comme les a défini Charles Baudelaire et Walter Benjamin, et la *dérive* psychogéographique mise-en-pratique par les membres de l'Internationale Situationiste. Si l'acte de marcher est devenu si important dans les domaines des arts et de la politique, c'est qu'il s'est constitué à contre-courant du modèle capitaliste de développement social, physique et psychique. Pendant que les moyens industriels mis-en-œuvre afin que nos déplacements en ville deviennent de plus en plus aisés et que nos membres deviennent, eux, de moins en moins nécessaires - faisant osciller nos vies quotidiennes entre travail, média, indulgence et shopping - marcher reste, sans doute, notre activité dernière [...] » CUAUHTÉMOC MEDINA, RUSSEL FERGUSON, JEAN FISHER, *op. cit.*, p. 75-77 [Je traduis]. « Dans une œuvre comme *Paradox of Praxis I : sometimes making something leads to nothing*, [de] 1998, [...], la marche – au cours de laquelle Alÿs pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico jusqu'à ce qu'il soit complètement fondu – semble vouloir concentrer et dilater l'antilogique de la résistance à la globalisation culturelle et économique. Car il s'agit d'activer le modèle labyrinthique, souterrain et tacite au moyen duquel le citoyen de base rogne les projets du pouvoir. » CUAUHTÉMOC MEDINA, « Action/Fiction » in *Francis Alÿs*, cat. exp., Musée Picasso d'Antibes, 14 avril au 17 juin 2001, p. 25.

rien à y voir, et c'est de ce côté qu'il faut chercher, dans cette dissolution des choses jusqu'à leur oubli pur et absolu, surplombée d'un Temps qui impose bon gré mal gré sa puissance insidieuse, avançant imperturbablement en emportant tout sur son passage. En y scrutant *du* politique, c'est le caractère semelfactif et ineffable – foncièrement gratuit et libre, unique et intime – de la démarche d'Alÿs qui est évincé.

Les performances immédiatement antérieures, en l'occurrence *The collector*²⁶ (1991-92), *Los zapatos magneticos*²⁷ (1994) et *The leak*²⁸ (1995), renvoient, elles, au principe de « marches avec preuves », à l'instar de celles de Long et Fulton, dont les vestiges sont des preuves d'une marche délimitant un temps qui, en rigueur, s'en passe. Ainsi, le caddie et les chaussures aimantés dans *The collector* et *Los zapatos magneticos*, attirant tous les objets métalliques au passage d'Alÿs, la peinture qui s'écoule d'un pot tenu par l'artiste dans *The Leak*, délimitant les pourtours du chemin suivi par l'artiste, sont autant de preuves dont l'existence ne fait qu'insister sur le fait qu'elles sont dispensables eu égard au temps les sous-tendant. Conséquemment, faisant disparaître la glace sous ses pas, Alÿs nous invite à croire que ses performances, tout en étant inscrites dans le réel, en produisant des preuves de leur effectivité, se passent volontiers de toute évidence matérielle plus ou moins pérenne ; confrontées à l'inexpressivité imposante du temps qui passe, et à la « simplicité du sentiment de notre liberté²⁹ », les choses-témoins des marches-performances d'Alÿs ne résistent pas et finissent par *fondre*.

²⁶ Périples de l'artiste dans les rues de la ville de Mexico chaussé de lourdes chaussures aimantées attirant ainsi lors de son passage tout objet métallique de petite ou moyenne taille laissé là, abandonné sur le bas-côté. Cf. CUAUHTÉMOC MEDINA, RUSSEL FERGUSON, JEAN FISHER, *op. cit.*, p. 72-73. Cf. *Francis Alÿs*, cat. exp., Musée Picasso d'Antibes, 14 avril au 17 juin 2001, p. 26.

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 72-73.

²⁸ Ayant la galerie comme point de départ, l'artiste part en ballade et tel le Petit Poucet afin de l'aider à revenir sur ses pas et ainsi éviter de se perdre en chemin, une fine coulée de peinture s'écoule d'un pot qu'il tient dans la main tout en marchant. Cf. *Francis Alÿs*, *op. cit.*, p. 74. CUAUHTÉMOC MEDINA, RUSSEL FERGUSON, JEAN FISHER, *op. cit.*, p. 74-75.

²⁹ JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON, *op. cit.*, p. 65.



YUROK

A FOUR DAY COASTAL WALK

DEL NORTE AND HUMBOLDT COUNTIES CALIFORNIA

SPRING 1980

1. *A four day coastal walk - Del Norte and Humboldt Counties, 1980, Hamish Fulton. Documents en noir et blanc.*



2. *A line made by walking, 1967, Richard Long. Documents en noir et blanc.*



3. *Shortcuts*, 2004, Mircea Cantor. Série de trois photographies en noir et blanc, 49x60 cm. Cf. OVIDIU TCICHINDELEANU, « Building Modernity », in DOCUMENTA Magazine, n°1-3, Taschen, 2007, p. 304-317.



9:15 A.M.



9:34 A.M.



9:35 A.M.

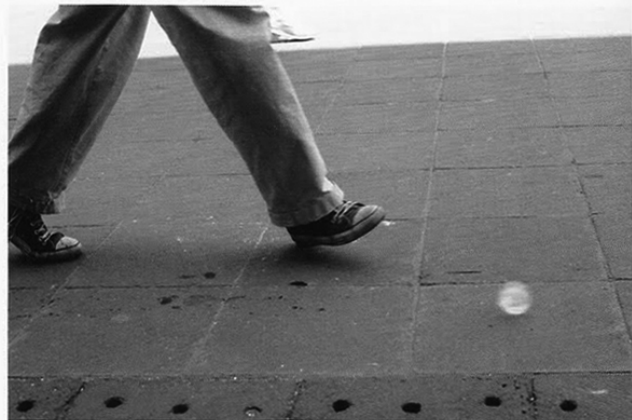


12:05 A.M.





5 15 PM



6 05 PM



6 47 PM

4. *Paradox of praxis 1 (sometimes making something leads to nothing)*, 1997, Francis Alÿs. Documents en couleur. Cf. CUAHTÉMOC MEDINA, RUSSEL FERGUSON, JEAN FISHER, *Francis Alÿs*, Phaidon, 2007, p. 46-47.

Revenons à *Shortcuts* de Cantor. Dans cette série de photos, l'accent est mis sur l'efficacité sous-jacente des raccourcis. Une utilité immanente les apporte au monde, et se traduit en une fluidité de la marche et une mobilité accrue. C'est l'évidence d'un gain de temps pour le marcheur qui les fait advenir. Supposons que le raccourci, le temps et les transformations urbaines aidant, finisse par être sans issue ou par ne mener nulle part, quelle influence sur le temps imparti au marcheur son empreint aurait-t-il ? Heidegger le souligne ; les chemins qui font se perdre le *Dasein*, ne le mènent véritablement pas nulle part, ni ne sont une perte de temps sans rémission pour le *Dasein* qui, pris dans la suprême occupation de se (re)trouver, n'a pas de temps à perdre. Si lesdits chemins ne mènent nulle part, ce n'est pas qu'ils ne mènent pas quelque part, mais qu'il y a paradoxalement une utilité propre à ces chemins qui se doit d'être apparente pour le *Dasein*. Contrairement à l'utilité active des chemins qui ne mènent pas nulle part, l'utilité des chemins ne menant nulle part est passive, en ce sens que « nulle part » n'est pas rien et n'ai pas peu. En étant attentif aux signes émanant des chemins qui ne mènent pas nulle part, comme à ceux sans issue, le marcheur saura tôt ou tard y décerner les pistes éclairant sur la route à suivre. Au demeurant, le chemin vers l'Être est un long et lent parcours semé d'embûches, et il s'en suffit de peu, d'un découragement frêle puis grandissant, d'un relâchement de l'attention momentané puis définitivement installé, pour qu'un sentiment d'égarement, puis de déroute, s'installe chez le *Dasein*. Il faut, dit Heidegger, être à l'écoute constante des signes et savoir se ressaisir quand le doute s'imisce, par un sursaut de volonté d'aller de l'avant puisé dans les profondeurs du *Dasein* se voyant déjà authentique.

Le long périple d'Ulysse de retour vers son rocher d'Ithaque est, à ce sujet, notoire. Sa volonté d'aller-au-devant-de-la-mort³⁰ est indéniable. En effet, dans le récit de ses moult errances, prennent place dans le désordre Poséidon et son fils, le Cyclope, la princesse Nausicaa, la nymphe Calypso, la magicienne Circé ou encore les sirènes, et tous sont là pour semer et le doute et le trouble. Mais, fort d'une intelligence amplement plébiscitée – « (...) Ulysse aux mille ruses ! » dit Circé³¹ – et d'un effort sans relâche, les routes périlleuses et les rencontres hasardeuses n'auront raison de son destin. On peut par ailleurs affirmer, en suivant la pensée de Bergson, que les péripéties d'Ulysse, au hasard des rencontres, ne sont que les discontinuités propres à une volonté inébranlable d'aller de l'avant. Discontinuités sans incidence majeure sur son élan que rien, ni le plus doux des chants, ni la plus acharnée des vengeances, n'aura su rendre suffisamment fébrile.

2. Continuité de la *marche* malgré les ruptures ou ruptures radicales annonçant à chaque fois un nouveau départ

Bergson, en effet, n'admet les discontinuités qu'à la condition sous-jacente qu'elles n'entraînent aucune cassure de l'élan vital : le sursaut répondant motivé par les moments de rupture est le garant de la continuité de la vie qui, ainsi, se maintient sur sa lancée non pas au détriment de ces moments *négatifs* mais grâce à eux. Pour

³⁰ « (...) Dans ce que Heidegger nomme l'anticipation de la mort - *Vorlaufen* : littéralement le fait d'aller au devant d'elle - il ne s'agit pas de se demander combien de temps encore nous en séparons, mais pour le *Dasein* de saisir son propre être révolu comme possibilité de chaque instant. » FRANÇOISE DASTUR, *Heidegger et la question du temps* (1990), PUF, 2005, p. 19.

³¹ HOMÈRE, *Odyssée*, Édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Gallimard. 1931 (pour la traduction). 1955 (pour l'index). 1999 (pour la préface, les notes et le dossier), pp. 198, 200, 201, 202.

expliquer la non-inhibition du flux malgré les secousses, Bergson s'appuie sur les notions d'énergie, de force et de dynamisme déjà présentes dans la nature : celles-ci vont orienter les opérations cognitives dans le but de préserver l'être, toujours plus *riche* et *complexe* après chaque tension : « Une force ne peut se déployer que si elle obéit seulement à un modèle d'écoulement et d'intensification linéaire et continu. Le potentiel de la force et son actualisation sont conditionnés par un dispositif de résistance qui favorise ses variations et transformations. Autrement dit, toute force a besoin d'une contre-force qui s'oppose à son actualisation. L'absence de cette discontinuité entraverait le flux énergétique, car la résistance favorise le processus de transformation et l'intensification de la force³² ». L'exemple de l'obus et de son éclatement dans *L'évolution créatrice* est à ce sujet édifiant : « Quand l'obus éclate, sa fragmentation particulière s'explique tout à la fois par la force explosive de la poudre qu'il renferme et par la résistance que le métal y oppose. Ainsi pour la fragmentation de la vie en individus et espèces. Elle tient, croyons-nous, à deux séries de causes : la résistance que la vie éprouve de la part de la matière brute, et la force explosive – due à un équilibre instable des tendances – que la vie porte en elle.³³ » Deux forces – énergies, élans – qui s'opposent génèrent la tension instable mais indispensable à la poursuite du cours de la vie ainsi soumise à la poussée et à la résistance vivifiantes qu'elle même génère. Ces forces sont antagoniques mais complémentaires : chacune – positive et négative – est inscrite dans l'autre et contribue, au final, à l'idée de « plein³⁴ » qui parcourt la philosophie bergsonienne.

³² JEAN-JACQUES WUNENBURGER, « Force et résistance, le rythme de la vie » in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006, PUF, 2008, p. 32.

³³ HENRI BERGSON, *L'évolution créatrice*, Quadrige-PUF, 2007, p. 578.

³⁴ JEAN-JACQUES WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 35.

La philosophie de Bachelard serait, elle, à concevoir plutôt comme une philosophie du vide ou du néant malgré l'identification « d'une force vitale qui pousse au changement, au devenir, à la mobilité mais aussi à l'accroissement, à l'augmentation de la puissance propre.³⁵ » Cette force est soumise à une volonté à l'œuvre, ainsi qu'à une imagination créatrice, et se heurte aux interruptions qui ne sont pas, dans l'optique bachelardienne, virtuellement inscrites dans sa logique immanente. Ces interruptions ou ces « nœuds » sont foncièrement hétérogènes et exogènes, et s'imposent, simultanément et dialectiquement, comme des moments de rupture pure, tout en étant des marqueurs de la nouveauté, de la création et de l'invention à partir de la béance creusée et imposée par l'instant de scission. Par conséquent, à l'intuition bergsonienne de la durée, Bachelard oppose celle de l'instant, écho fidèle mais dramatique du présent qui va disparaître ou qui est déjà en train de disparaître au moment où il survient : « C'est du présent, et uniquement du présent que nous avons conscience », dit Bachelard en citant Roupnel³⁶. Et le passé ? Il est le lieu par excellence de l'oubli, en ce sens que « l'instant qui vient de nous échapper est la même mort immense à qui appartiennent les mondes abolis et les firmaments éteints.³⁷ » Si le présent abolit l'instant et le passé l'enfouit, qu'en est-il de son souvenir ? « Il faut la mémoire de beaucoup d'instant pour faire un souvenir complet³⁸ » souligne Bachelard ; la mémoire est dépendante non pas de l'arbitraire d'instant éparpillés surgissant de façon désordonnée à la surface de la conscience, mais bien de la réunion de plusieurs instant en événements, renvoyant à une dialectique entre deux types de durées ; les durées dites « monotones³⁹ » et celles créatrices qui

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ GASTON BACHELARD, *L'Intuition de l'instant* (1931), Stock, 1992, p. 14.

³⁷ M. ROUPNEL *in Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ « [...] Nous appelons monotone et régulière toute évolution que nous n'examinerons pas avec une attention passionnée. Si notre cœur était assez large pour aimer la vie dans son détail, nous verrions

surgissent avec fracas. L'intensité de la vibration intérieure produite par ces dernières est d'autant plus forte que le sentiment de détente suscité par ces premières est réel. Pour ce faire, le repos – le temps de non activité – se doit d'être foncièrement un *temps-mort*, c'est-à-dire qu'il est primordial qu'il ne s'y passe rien : ces moments *plats* contribuent à l'apaisement de l'esprit qui, malgré l'accalmie, demeure dans une « puissance d'attente et de guet⁴⁰ » face à ce qui vient.

Contrariant l'impératif de constance « anti-repos » de la durée malgré les à-coups chez Bergson, l'alternance rythmée entre absence d'activité et scission est le propre des durées bachelardiennes : « L'expérience positive du néant en nous-mêmes ne peut que contribuer à éclaircir notre expérience de la succession » dit-il, « elle nous apprend en effet une succession nettement hétérogène, clairement marquée par des nouveautés, des étonnements, des ruptures, coupées par des vides. Elle nous apprend une psychologie de la coïncidence⁴¹ » qui fait que l'être s'érige dans la diversité harmonieuse entre action et non-action, gagner et perdre, construire et détruire. Car, en l'occurrence, poursuit Bachelard, « l'être veut changer, l'être qui a réussi n'a pas le goût de se maintenir dans la réussite. La curiosité s'émousse et sautille. Et puis, à la joie de trouver s'oppose une sorte de besoin de détruire, en une sorte de curiosité à rebours⁴². » Avancer ou rester figé, être sur le bon chemin ou se perdre – pour reprendre l'image de la marche qui nous accompagne depuis le début – sont à égale résonance en tant qu'expériences fondamentales dans une optique du temps qui se fonde sur la conscience impliquée dans l'instant qui est là et déjà plus là,

que tous les instants sont à la fois des donateurs et des spoliateurs et qu'une nouveauté jeune ou tragique, toujours soudaine, ne cesse d'illustrer la discontinuité essentielle du Temps. » *Ibid.*

⁴⁰ GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige-PUF, 2006, p. VI

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² *Ibid.*, p. 22.

dans l'immédiateté de sa présence effective et dans la mémoire de certains instants plutôt que d'autres :

[...] Notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage au long des années ; elle n'a gardé que le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé. Dans notre confiance, tous les événements sont réduits à leur racine sur un instant. Notre histoire personnelle n'est donc que le récit de nos actions dé cousues. [...] Et la durée n'est pas empreinte dans l'être qui se fait, elle est [...] notre œuvre.⁴³

Qu'en est-il de la *durée* et des ruptures deleuziennes ? En insistant sur l'idée de temps comme changement pur, Deleuze fonde le temps dans son rapport non pas à une densité par l'inexorabilité d'une accumulation malgré les ruptures, mais à une *intensité*⁴⁴ à l'épreuve du rapport constant et incertain entre habitudes contractées et ruptures « actualisantes ». Cette intensité, jaillissante et aussitôt évanescence, prend forme dans l'interstice entre des dimensions hétérogènes et « [...] concurrentes, en vertu de leur pouvoir individuant, chacune [s'actualisant] en excluant les autres [...], mais toutes sont le temps, les différences du temps, ou encore les différences comme telles, dans la mesure où le temps n'est que pure différence.⁴⁵ » En outre, il est « la différence des différences, ou ce qui rapporte les différences les unes aux autres. Il est la différence interne, la différence "en soi" : une chose qui n'existe qu'en se différenciant et qui n'a d'autre identité que de différer de soi-même, ou d'autre nature que de se diviser en changeant de nature – une chose qui n'a de "soi" que dans et par

⁴³ *Ibid.*, p. 35 et p. 38.

⁴⁴ « On comprend dès lors que la différence de qualité ou de nature relève de l'intensité : non pas que tout revienne au même, les différences n'étant que de degré ; mais les différences [qualités, espèces, modes d'existence], résonnent à distance de toute leur hétérogénéité, se répétant les uns les autres comme les degrés de la différence elle-même. » FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *Deleuze, une philosophie de l'événement* (1994), PUF, 1996, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 82.

cet écartèlement.⁴⁶ » La différence est donc le seul lien qui unit les dimensions, et la seule façon de définir le temps « sans [avoir à] lui donner d'essence ou d'identité.⁴⁷ » La succession des dimensions hétérogènes faisant se répéter la différence renvoie cette dernière non pas à l'idée de multiple mais à celle générique de multiplicité. En effet, l'identité de cette différence s'inscrit dans le fait que « [...] l'unité du divers ne réclame pas la médiation d'un genre ou d'un concept identique subsumant.⁴⁸ » Les dimensions foncières de la différence restent sans équivalents entre elles et leur succession n'engage pas leur reproduction dans le contexte d'un continuum identitaire : la logique de la multiplicité de la différence pure fait que la répétition des différences n'est pensable, elle aussi, qu'en termes de répétition pure, l'exclusivité et la concomitante non reproductibilité de chaque dimension ainsi l'exigent. Différence et répétition sont, par conséquent, les vecteurs fondamentaux de la logique de la multiplicité comme concept du temps chez Deleuze : « Chaque fois la différence-dimension revient, mais elle revient en différant, donc à un autre niveau, sur un autre plan, dans une autre dimension.⁴⁹ »

Le présent est central dans cette vision du temps ; non pas tant qu'il est la raison même du changement ou le moment de scission primordial, comme le verrait Bachelard par exemple, mais que la différence pure [et la répétition pure de cette différence] s'inscrit dans le passage d'un présent à un autre ; la raison n'est pas dans le présent mais *entre* les présents. De ce fait, la succession des présents n'impose pas ici de lien causal puisqu'elle ne dépend d'aucun élément constituant les présents successifs ; elle est le propre d'une platitude, ou plutôt d'une horizontalité sans équivoque ; « il n'y a aucune raison pour que la dimension actuelle ait un

⁴⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

priviège sur les autres, ou constitue un centre, un ancrage ; le moi éclate les âges distinctes qui tiennent lieu de centre chacun son tour, sans que l'identité puisse jamais se fixer [...].⁵⁰ » En vertu de leur pouvoir individuant, chaque dimension est concurrentielle, ou n'existe que par sa différence avec les autres. La succession n'est donc pas d'ordre chronologique, elle est le temps à proprement parler. Sans succession causale, sans chronologie ou emboîtement des présents chez Deleuze, comment penser la mémoire et le devenir ?

Le présent entraîne avec lui un passé et un futur le constituant, dans la mesure où « dans la contraction, tout le passé est retenu comme somme des rétentions, et l'anticipation effectuant que la contraction se poursuive contient l'attente, tout le futur. Passé et futur ne constituent ainsi pas des instants autres que celui que le présent constitue.⁵¹ » Cette synthèse du temps est *passive* car elle se fait « [...] dans l'esprit qui contemple, précédant toute mémoire et toute réflexion⁵² ». Au demeurant, « les synthèses perceptives renvoient à des synthèses organiques, comme la sensibilité des sens à une sensibilité primaire que nous sommes [...]. Tout organisme est, dans ses éléments réceptifs et perceptifs, mais aussi dans ses viscères, une somme de contractions, de rétentions et d'attentes. Au niveau de cette synthèse vitale primaire, le présent vécu constitue déjà dans le temps un passé et un futur.⁵³ » Passé et futur sont ainsi rattachés au présent par une sorte de coexistence paradoxale : les rétentions et les anticipations participent des contractions rythmant l'habitude qui induit « une présomption ou une prétention qui convertit la reprise de la différence en une reproduction du même [...].⁵⁴ » Seulement voilà, l'habitude et l'attente du devenir «

⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵¹ YANN LAPORTE, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, L'Harmattan, 2005. p. 18.

⁵² GILLES DELUZE, *Différence et répétition* (1968), PUF, 2000, p. 97.

⁵³ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁴ FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 98.

annonce [potentiellement] "quelque chose de nouveau", [en outre] que la différence s'y accomplisse⁵⁵ » ; les ruptures non expectantes que nous ne cessons de percevoir et de vivre contribuent ainsi à l'échec de l'idée de l' « omniprésent » en tant que succession plate, sans sursauts, des présents : les événements de rupture capitale apportent la lacune à l'omniprésent qui devient, par l'imprévisibilité ou le caractère hasardeux des rencontres, un présent qui est un nouveau présent, un présent sur un autre plan. En conséquence, tout en étant là, « debout », à l'instant où il éclot, le présent deleuzien est en perpétuel effondrement, sans cesse en devenir, ne se pliant à son attente qu'au prix de son étrangeté fondamentale. Reprenant à son compte le titre du poème de Mallarmé – *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – et plus subtilement son agencement rythmique qui avance par « brisures », « arrêts fragmentaires⁵⁶ » sur la page, Deleuze pose les conditions d'un présent qui se reprend tout entier dans la rupture de chaque instant répété, qui avance par tentatives dans le hasard de chaque « coup de dés » perpétré.

À la règle d'un lancer unique, hasard initial et relatif toléré "une fois pour toutes" s'opposerait une succession indéfinie de lancers réaffirmant à chaque fois tout le hasard, et apparaissant ainsi comme les fragments d'un même et unique infiniment subdivisé, "numériquement un mais formellement multiple", est l'affirmation du hasard absolu, ou du devenir : une affirmation au futur, inséparable d'une répétition, puisqu'elle a pour condition la réaffirmation du hasard absolu à chaque fois, et d'une répétition sélective qui ne fait pas revenir ce qui n'était affirmé qu'une fois pour toutes. L'affirmation du devenir implique que le hasard soit redonné tout entier à chaque fois [...].⁵⁷

⁵⁵ YANN LAPORTE, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Cf. FRANC DUCROS, Pour Mallarmé, Trois études : Toast funèbre/Le Tombeau de Charles Baudelaire/Un coup de dés, Saint-Maximin, Théétète, 1998. p. 41.

⁵⁷ FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 76-77.

Le destin ? Un hasard absolu, dit Deleuze, en tenant compte d'une synthèse particulière du passé faite en toute liberté, de telle sorte que chacun est foncièrement libre, à chaque instant présent, de reprendre sa vie – toute sa vie, « [...] mais à un niveau ou degré différent de celui du précédent, tous les niveaux ou degrés coexistant et s'offrant à notre choix [...]. Ce que nous disons d'une vie, nous pouvons le dire de plusieurs vies. Chacune étant un présent qui passe, une vie peut en reprendre une autre, à un autre niveau : comme si le philosophe et le porc, le criminel et le saint jouaient le même passé, aux niveaux différents d'un gigantesque cône. [...] Chacun choisit sa hauteur et son ton, peut-être ses paroles, mais l'air est bien le même, et sous toutes les paroles, un même tra-la-la, sur tous les tons possibles et à toutes les hauteurs.⁵⁸ » En somme, « l'acceptation [d'un] destin, [implique] au-delà de tout déterminisme la signification profonde d'une liberté "entre les présents successifs, des liaisons non localisables, des actions à distance, des systèmes de reprises, de résonances et d'échos, des hasards objectifs, des signaux et des signes, [mais aussi] des rôles qui transcendent les situations spatiales et les successions temporelles [...]".⁵⁹ » L'identité du moi est, par conséquent, dans la pensée deleuzienne, un concept *mou*, malléable. Créé et passible d'être recréé car foncièrement et paradoxalement habité par d'autres possibles dans le contexte d'un présent toujours instable, le moi est, à chaque fois, soit à chaque présent, et en même temps, là, aboli et à faire.

Ceci dit, qu'en est-il du marcheur deleuzien ? Sous quels traits est-il identifiable ? Ses empreintes sont à vrai dire peu visibles, dans la mesure où l'image que l'on peut s'en faire à l'instant T ne saurait rendre compte de son devenir à T+1. En cela, chaque instant n'annonce ou n'anticipe rien, de telle sorte que les particularités

⁵⁸ GILLES DELEUZE, *Différence et répétition* (1968), PUF, 2000, p. 113-114.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

de l'image figée du marcheur à l'instant T ne renseignent pas sur sa transition inéluctable à l'instant subséquent, celle, en outre, qui est en train de s'opérer en lui au moment même où l'image est produite. Cette image figée – qui fixe un instant T – n'a pas lieu d'être chez Deleuze, car elle n'est tout simplement d'aucun intérêt, elle ne saurait être un point de repère renseignant sur l'avancée. La marche deleuzienne est, par conséquent, une marche excentrée, fuyante sous les pas, n'ayant ni de point de départ ni de point culminant, mais s'articule dans un « milieu »⁶⁰ perpétuel, sorte d'espace-temps se répétant différemment en s'étirant horizontalement. Un milieu duquel le marcheur ne peut s'extraire.⁶¹ S'il existe donc, le marcheur deleuzien est reconnaissable à sa capacité générique à la pratique de la marche, il est individuellement *marchant* en ne demeurant pas moins tributaire de « coups de dés » qui l'ont mené et le mèneront toujours de façon hasardeuse vers des rencontres capitales ou pas. Il a par ailleurs la faculté d'aller au contact, mais aussi d'être *touché*, c'est-à-dire d'être perméable à ce qui l'entoure et se passe autour de lui. Et c'est la répétition de ce rapport bidirectionnel – du marcheur vers les autres et des autres vers lui – qui finit par créer, à l'instar de l'effet stroboscopique⁶², cette sorte d'illusion rétinienne d'immobilité motrice le caractérisant : « Soyez rapide, même sur place !⁶³ »

⁶⁰ Nous percevons les choses par le milieu « [...] et non de haut en bas, ou inversement de gauche à droite ou inversement [...] ». GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI, *Rhizome, Introduction*, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 66.

⁶¹ Si « la différence majeure entre ces deux organisations [arbre et rhizome] se traduit structurellement par l'arbre qui est "filiation", et le rhizome qui est alliance, l'arbre impose le verbe être, [tandis que] le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." [...]. Cette logique du "et" renverse l'ontologie, destitue les fondements et annule fin et commencement ». YVES AMYOT, *Le marcheur pédagogue. Amorce d'une pédagogie rhizomatique*, L'Harmattan, 2003, p. 77.

⁶² Observant un roue qui tourne, la rétine, incapable d'accompagner la vitesse de rotation, capte une image figée.

⁶³ GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, p. 73. Mais aussi, à propos de la ligne de rupture énoncée par Fitzgerald, reprise par Deleuze, opérant un changement tellement radical qu'on se croirait à l'arrêt : « [...] Fitzgerald parle encore d'une troisième ligne, qu'il appelle de *rupture*. On dirait que rien n'a changé, et pourtant tout a changé. Assurément ce ne sont pas les grands segments, changements ou même voyages, qui font cette ligne ; mais ce ne sont pas non plus les mutations plus secrètes, les seuils mobiles et fluents, bien que ceux-ci s'en rapprochent. On dirait plutôt qu'un seuil "absolu" a été atteint. Il n'y a plus de secret. On est devenu comme tout le monde, mais justement on a fait de "tout-le-

Les figures statuaires de Stephan Balkenhol (ill. 5) semblent renvoyer à cette sorte d'individu génériquement *marchant* ou marcheur sur place deleuzien. En dépit de leur réalisme « ordinaire⁶⁴ », les corps représentés semblent dispensés de toute gestualité, leurs poses inspirent leurs pauses ; elles ont l'air figées et d'elles il est dit volontiers qu'elles frustreront toute attente et narrativité⁶⁵ : « Mes sculptures sont relativement réalistes » dit Balkenhol, « [...] elles peuvent être reconnues tout de suite. Elles possèdent des physionomies et des poses particulières, mais ne dépeignent personne en particulier. Elles ne sont pas censées raconter une histoire non plus, elles ne sont pas censées avoir une fonction narrative.⁶⁶ » Au-delà de l'impression d'immobilité des corps, un autre détail interpelle : « [Ces sculptures] sont des ébauches de formes corporelles, ébauches en bois, laissées brutes, ni lissées, ni polies. Les traces du ciseau demeurent toujours visibles dans le bois [...].⁶⁷ » Cette particularité affirme-t-elle l'idée de cheminement notamment celui vers toute œuvre vers sa forme aboutie ? Ou souligne-t-elle plutôt l'idée de l'œuvre éternellement à faire ? L'immobilité et l'inaboutissement vont ici de pair puisqu'elles définissent le dessein foncièrement changeant et donc toujours inabouti de l'œuvre. Opérantes de

monde" un *devenir*. On est devenu imperceptible, clandestin. On a fait un curieux voyage immobile. » GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 154.

⁶⁴ « [...] Personnages ordinaires, vêtements ordinaires, apparence ordinaire, postures ordinaires. » LUDGER GERDES, « Les statues de Balkenhol », traduit de l'allemand par Angela Lampe, in JACINTO LAGEIRA (dir.), *Stephan Balkenhol*, Dis Voir, p. 19.

⁶⁵ « Rejetant la "violence de l'expressionnisme", Balkenhol rend ses figures inexpressives, ce qui les transforment en receptacles passifs des réactions imposées par les spectateurs. » INGRID SCHAFFNER, « *Le bruit vivant du bois : la sculpture néo-inexpressionniste de Balkenhol* », traduit de l'anglais par Vincent Lavoie, in JACINTO LAGEIRA (dir.), *op. cit.*, p. 66.

⁶⁶ STEPHAN BALKENHOL cité par NEAL BENEZRA, « Refiguring a tradition », traduction française de Véronique Schaffhold, in *Stephan Balkenhol*, Centre Européen d'Action Artistique Contemporaine, Strasbourg, été 1996, p. 27. À l'instar de l'inexpressivité et de la non narrativité des sculptures quand bien même figuratives de Balkenhol, citons également celles de Georg Baselitz qui « n'a jamais conçu la sculpture comme un portrait ou comme l'enveloppe d'une identité, il s'en est défendu au contraire, mais celle-ci a souvent pris la forme de portraits imaginaires. » Cf. ERIC DARRAGON, « Là où est la sculpture », in *Baselitz sculpteur*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2012, p. 19.

⁶⁷ LUDGER GERDES, « Les statues de Balkenhol », traduit de l'allemand par Angela Lampe, in JACINTO LAGEIRA (dir.), *op. cit.*, p. 21. Renvoyant aussi, d'une certaine façon, aux sculptures *primitives* de Georg Baselitz. Cf. DOMINIQUE GAGNEUX, FABRICE GABRIEL, ÉRIC DARRAGON ET PAUL-LOUIS RINUY, *Baselitz sculpteur*, cat. exp., Éd. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2011.

rien, incomplètes, elles permettent de poser la question de savoir s'il est raisonnable de penser l'œuvre, et de surcroît la vie, dans l'idéal d'un accomplissement, point culminant d'un engagement laborieux. Ou, au contraire, si la forme aboutie de l'œuvre, ou de la vie, n'est pas l'appât posé par la raison afin de palier à cette vision à-plat – déraisonnable – du temps en tant que succession infinie de la différence.



5. (sens horaire) (1) *Grand homme, chemise blanche, jean bleu*, 2003, Stephan Balkenhol. Bois de bouleau peint, 300x111x70 cm. (2) *Figure de grand homme*, 2010, Stephan Balkenhol. Bois de bouleau peint, 240 x 75 x 75 cm. (3) *Homme, pantalon gris, chemise bleue*, 1993, Stephan Balkenhol. Bois de bouleau peint, 200x60x60 cm. Documents en couleur. Cf. *Stephan Balkenhol*, cat. exp., Actes Sud-Musée de Grenoble, 2010.

3. L'effort d'aller au devant de la mort, ou l'attente de la mort alors que le temps et la mort n'attendent pas

Quel rôle pour la mort dans ce contexte de la vie non dépendante de la mort telle que la pense Deleuze ? Destituée de sa fonction « motrice », l'idée de mort à travers laquelle la vie se bâtit – se gagne ou se perd – n'est plus le point culminant des possibles. Elle est là, certes, cadencant le passage des présents, mais n'est d'aucun ressort pour ce qui est du dessein de cette succession qui reste, elle, fidèle à la manière dont chacun reprend toute sa vie, tous les niveaux ou degrés coexistants s'offrant à notre choix. Reprise de la vie, moins fondée sur un déterminisme préexistant, ratifié par une idée de mort fondatrice, que sur le hasard absolu et la liberté pure d'associer et de dissocier qui fait que chaque nouveau présent est une nouvelle naissance, un devenir inédit. Chaque vie est par conséquent plusieurs vies, et la mort, tout en y étant inscrite, n'est pas le facteur dont tout dépend. En ce sens, si « l'affirmation du devenir est teintée de mort [...] elle reste néanmoins étrangère à toute dialectique car la mort n'est pas du tout conçue comme un moment de la vie, comme un moment dont se nourrirait la vie et dont elle constituerait le dépassement.⁶⁸ » Dans cette répétition des devenirs n'affirmant que le pur changement, « la mort n'ordonne rien, ne décide rien [...].⁶⁹ »

Cette notion commutative de « présence absente/absence présente » qu'est l'idée de mort chez Deleuze, m'a conduit à un texte d'Étienne Souriau intitulé *L'œuvre à faire*.⁷⁰ Il y est question d'une promotion d'existence d'une chose par sa représentation artistique forcément impliquée dans la découverte de « [...] ce qui

⁶⁸ FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁰ ETIENNE SOURIAU, « L'œuvre à faire », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, février 1956, p. 4-44.

manquait encore à cette chose [...]. L'accomplissement [que l'artiste] lui confère, c'est bien l'accomplissement authentique d'un être qui n'occupait pour ainsi dire que la place à lui dévolue dans le mode d'existence physique, mais qui restait encore œuvre à faire dans d'autres modes d'existence. Si bien que si cette table physiquement est faite, par le menuisier, elle est encore à faire, en ce qui concerne l'artiste ou le philosophe.⁷¹ » Pour Souriau, ce « à faire » est une nécessité – une capacité inhérente dans le devenir œuvre de la chose conférée par la main et l'attention de l'artiste, le gros du labeur n'étant pas de l'ordre du savoir mais de l'affect, car il renvoie à ce « que nous sentons et dont nous pâtissons⁷². » Ainsi, la tâche n'est que virtuelle « tant que dans le concret l'œuvre est encore à faire⁷³ » ; il *faut* donc la faire, l'amener à sa complétude par le biais d'une liberté⁷⁴, efficacité⁷⁵ et errabilité⁷⁶ propres à l'artiste. Actionnées en simultanément, ces propriétés feront apparaître les contours latents et spirituels que Souriau nomme opportunément l'*ange* de l'œuvre ; « [...] quelque chose » dit-il « qui paraît venir d'un autre monde et jouer un rôle annonciateur.⁷⁷ »

Chez Deleuze, l'idée qu'il y ait un projet de révélation d'un *ange* à partir d'une expectative soutenue à chaque avancée vers l'œuvre n'a pas lieu d'être. Ni l'ange émane de l'œuvre, ni le projet de son apparition est contenu dans l'œuvre en train de se faire ; il en découle qu'aucune expectative est assignable au labeur de l'artiste, et par la même occasion, aucune maîtrise technique voire aucune intuition devançant le

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁴ « [...] Un pouvoir de choisir dans l'indifférence. Le peintre tient au bout de son pinceau une touche de couleur ; il est libre, sur sa toile, de la mettre ici ou là. » *Ibid.*, p. 12

⁷⁵ « Le créateur *opère* la création. En vous montrant comme j'essaye de le faire, qu'il y a un être de la statue avant que le sculpteur l'ait faite, je ne nie en rien, au contraire, que le statuaire était libre de ne pas le faire, et que c'est bien lui qui l'a faite. Fichte disait : toute détermination est production. La statue ne se fera pas d'elle-même ; l'humanité future non plus. L'âme d'une société nouvelle ne se fait pas d'elle-même, il faut qu'on y travaille, et ceux qui y travaillent opèrent bien sa genèse. » *Ibid.*

⁷⁶ « Après avoir apporté sa liberté et son efficacité, l'agent apporte aussi son errabilité, sa faillabilité, sa soumission à l'épreuve du bien joué ou du mal joué. » *Ibid.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*

geste ne peut précipiter le jaillissement de l'œuvre. Pour Deleuze, chaque coup est unique et seul au monde, en ce sens où aucun acquis ou apprentissage issu des coups ou exécutions antérieures ne saurait informer sur les coups « révélateurs » de l'ange ; pas d'efficacité ni d'errabilité engageant un apport expérientiel qui saurait guider, détourner pour mieux orienter les coups de pinceau ou de burin vers l'œuvre. Chez Deleuze, le coup est totalement libre, à chaque fois neuf, car motivé par une énergie émanant non de la quête d'un moment particulier, celui de l'apparition de l'ange, mais de la pure découverte jaillissant de tous les instants, d'une dynamique de l'exploration *sui generis* sans les contraintes d'une expérience passée ni d'un dessein instruisant l'artiste et sa pratique.

Engagement périlleux donc que celui de l'artiste comme le perçoit Souriau, cherchant à scruter le surgissement de l'ange par le biais d'une spontanéité et d'une attention « faussée », car puisée dans l'apprentissage des « bons » coups au détriment de ceux qui ne mènent nulle part. Pour Souriau, si hasard il y a, il n'est pas pur mais quêté, et l'ange semble ainsi ne pouvoir jaillir que d'un hasard en demi-teinte. Sans engagement de l'artiste, sans expectative conduisant à l'œuvre, pas de hasard qui saurait, seul, faire se révéler l'ange. L'œuvre est apportée par le travail et l'attention, elle n'est pas le fruit d'un hasard pur. Et si ce dernier n'est pas pur, la surprise au moment du surgissement de l'œuvre ne l'est point ? Ersatz des « coups de dés » mallarméens, le hasard qui serait celui de Souriau, en demi-teinte, s'inscrit dans « la forme spirituelle [qui] pose et définit avec précision la nature d'une réponse qu'elle ne souffle pas à l'artiste, mais qu'elle exige de lui⁷⁸. » La notion d'*ange* de l'œuvre pose alors la question du devoir de l'artiste qui se doit d'accoucher l'œuvre du matériau, et celle subséquente de l'irraisonnable, voire de l'absurde de cette tâche, du

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

fait de l'impondérable et de l'informe de l'ange pourchassé. Dans les écrits de Souriau, hormis cette sorte de foi inexplicée, foncièrement déraisonnable, envers une maïeutique propre à l'artiste, aucune piste n'est suggérée permettant d'assurer que l'œuvre révélée est la « bonne » et que l'ange délivré est le bon. Aussi, dit-il, l'artiste peint, sculpte, coupe, taille, cisèle, grave, plie, découpe, colle, scie, mais l'ange n'émane véritablement que de l'attention que l'artiste aura su porter aux signes annonciateurs de l'ange dans l'œuvre en train de se faire. Et c'est à l'instant de son éclosion, pour une raison qui dépasse l'artiste et Souriau, que l'œuvre advient. Comme Simone Weil l'eut été par le Christ⁷⁹, l'artiste est « pris » par l'ange, en ce sens où l'attention qu'il lui porte n'est qu'une façon détournée de dire que c'est bien l'ange qui appelle l'artiste et non le contraire. Le surgissement de l'ange, non attendu mais non moins quêté, anticipé à chaque coup de pinceau, aura néanmoins été dépendant d'une lumière éclairant l'artiste et guidant la « rencontre⁸⁰ ». Une œuvre peut-elle engager d'autres rencontres, d'autres anges ? L'éclosion du « bon » ange épuise-t-elle d'autres apparitions angéliques à partir du même labeur sur le même matériau ? Dans cette vision de l'art assujetti aux visions révélatrices qui n'ont lieu qu'une fois, la « deuxième fois » semble se tarir. Aussi, le surgissement de l'ange à l'instant T, instant de la *maturité* de l'œuvre – compris dans l'intervalle d'un temps

⁷⁹ « Il y avait là un jeune Anglais catholique qui m'a donné pour la première fois l'idée d'une vertu surnaturelle des sacrements, par l'éclat véritablement angélique dont il paraissait revêtu après avoir communiqué. Le hasard – car j'aime toujours mieux dire hasard que Providence – a fait de lui, pour moi, vraiment un messager [on pourrait aussi dire un *ange*]. Car il m'a fait connaître l'existence de ces poètes anglais du XVII^e siècle qu'on nomme métaphysiques. Plus tard, en les lisant, j'y ai découvert le poème dont je vous ai lu une traduction malheureusement bien insuffisante, celui qui est intitulé *Amour*. Je l'ai appris par cœur. Souvent, au moment culminant des crises violentes de maux de tête, je me suis exercée à le réciter en y appliquant toute mon attention et en adhérant de tout mon âme à la tendresse qu'il enferme. Je croyais le réciter seulement comme un beau poème, mais à mon insu cette récitation avait la vertu d'une prière. C'est au cours d'une de ces réceptions que, comme je vous l'ai écrit, le Christ lui-même est descendu et m'a prise. » SIMONE WEIL, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 44-45.

⁸⁰ « A la lumière de son expérience mystique toute sa vie apparaît dans une admirable unité, d'abord comme préparation à la rencontre avec le Christ, ensuite comme proclamation de l'amour de Dieu expérimenté, touché, vécu. Jusqu'à la "Rencontre" sa vie est rigoureusement une attente de Dieu [...]. » GASTON KEMPFNER, *La philosophie mystique de Simone Weil*, La Colombe, 1960, p. 30.

entre l'œuvre à *faire* et l'œuvre *faite* – bloque l'avancée de l'œuvre au-delà de l'œuvre « faite » ; une fois faite, elle n'est plus à faire. En d'autres termes, l'apparition de l'ange fait advenir l'œuvre tout en l'empêchant de continuer à devenir. Conséquemment, en mettant l'œuvre au monde par l'intermédiaire de l'artiste, l'ange ne fait pas qu'advenir l'œuvre, mais l'engage dans un processus de mort inévitable. Dire d'une chose qu'elle est œuvre, c'est donc dire qu'elle est sans vie, comme on dit de la chose inanimée dépeinte qu'elle est nature *morte*.

Chez Bachelard, l'idée de mort apparaît à travers « cette rythmanalyse puissance/résistance, continuité/discontinuité, présente dans *La dialectique de la durée*, où se dévoile un temps vibratoire, un "repos vibré", bien éloigné de la durée bergsonienne.⁸¹ » Reposant sur un équilibre instable, tendu et sans cesse rejoué entre temps et néant, le temps vibratoire est constitutif de l'expérience du deuil en « [instaurant] dans la vie même, et non pas seulement entre la vie et la mort, une discontinuité invincible.⁸² » Expérience ultime du deuil rattachée à la vie, c'est ce dont il est question dans *L'énigme du deuil*⁸³ de Laurie Laufer. On y est instruit sur le rôle primordial du jeu fictionnel – celui de l'inconscient délirant et désirant – comme mécanisme résilient face à l'irréparable du deuil⁸⁴, l'impossible réversion par le seul effet du temps qui passe⁸⁵. Pour Laufer, « l'expérience du deuil et sa traversée

⁸¹ JEAN-JACQUES WUNENBURGER, « Force et résistance, le rythme de la vie » in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006, PUF, 2008, p. 36.

⁸² FRÉDÉRIC WORMS, « La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XXème siècle en France », in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *op. cit.*, p. 43.

⁸³ LAURIE LAUFER, *L'énigme du deuil*, PUF, 2006.

⁸⁴ « L'expérience du deuil permet d'ouvrir un passage aux fantasmes formés à l'endroit de l'objet perdu et de tracer les contours d'un désir. Et cette expérience de vérité ne se fait pas sans angoisse. » *Ibid.*, p. 22.

⁸⁵ « Quel est l'enseignement que nous délivre la psychanalyse – je veux dire l'expérience, l'épreuve de l'analyse ou, ce qui revient au même, l'épreuve de l'étranger –, au point qu'on peut le tenir pour son enseignement principal et peut-être le seul ? C'est que le temps ne passe pas. » J.-B. PONTALIS cité in *Ibid.*, p. 29. Par ailleurs, Jankélévitch souligne l'hypothèse d'une réversion non totale mais *moyenne* : « [...] L'irrévocable-irréversible du temps humain est intermédiaire entre deux extrêmes : d'une part le pur irrévocable du fait d'avoir eu lieu dans la temporalité intemporelle, temporalité commune à tous les êtres

élaborative consisterait en un nouage entre le corps, l'image et la parole. Imaginariser le symbolique, tel est l'impact corporel du rituel.⁸⁶ » La survivance de l'endeuillé est dépendante de la triade « corps, image et parole ». Deux exemples dans le livre – le rite du potlatch et la morgue – en témoignent.

Culte sacrificiel que l'on retrouve chez certains peuples⁸⁷, le potlatch, défend Mauss, consiste à se séparer d'objets précieux ou plus radicalement d'un ou plusieurs membres de la communauté afin d'en garantir la survie. Il n'est pas à proprement parler un acte d'abnégation, plutôt celui où faire don signifie perdre pour gagner. Gagner quoi ? Tout simplement la poursuite du cours normal de la vie. Et l'adverbe simplement résonne ici faux puisque la perte engagée par le deuil n'est pas uniquement celle de l'être cher, mais aussi celle de soi puisque par le deuil « [...] quelque chose du sujet tombe, se défait [...] »⁸⁸. » Au demeurant, cette double perte est simultanément et paradoxalement la condition du retour à la vie de l'endeuillé ; perdre – accepter de perdre et de se perdre – est ce par quoi le sujet doit passer pour revenir à la vie, évitant que « la répression de la métaphore [de l'image métaphorique] neutralise le mouvement psychique et entraîne l'impossibilité d'un

de l'univers, et son complémentaire l'irréversible aveugle ; d'autre part l'intégrale réversibilité d'un temps qui est indifféremment devenir et revenir : ici se rejoindraient la régénération des êtres élémentaires et l'intemporalité d'un être éternel capable d'aller et venir *ad libitum* dans l'éternel présent du temps intemporel. Entre les deux, il y a le statut proprement humain de l'irréversibilité réversible et de l'irrévocabilité révocable, c'est-à-dire de la réversion moyenne ; l'irrévocable est superficiellement révoqué par l'irréversible qui l'atténue, l'irréversible est superficiellement renversé par l'irrévocable qui le retient. Tel est le rôle de la compensation relative, elliptique et pour ainsi dire symbolique que nous apporte la mémoire : le vide laissé en nous par un deuil cruel n'est pas littéralement et physiquement comblé (comme il le serait par un miracle et par la résurrection du mort), mais il est moralement, pneumatiquement et indirectement compensé ; ou plus simplement : l'irréparable ne demeure pas incompensé, bien qu'il ne puisse être réparé. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974. p. 335.

⁸⁶ LAURIE LAUFER, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁷ Notamment dans les sociétés indiennes du nord-ouest américain, Alaska (Tlingit et Haïda) et Colombie britannique (Haïda, Tsimshian et Kwakiutl). Cf. MARCEL MAUSS, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, présentation de Florence Weber, Quadrige-PUF, 2012.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 46.

deuil, installant l'endeuillé dans une immortalité envahissante [...].⁸⁹ » Autrement dit, l'impossibilité de perdre et de « rejouer » au sens winnicottien la perte instaure l'impossibilité du deuil et imprime de façon prégnante la mort dans le courant de la vie de l'endeuillé. Trop réelle et défectueusement mise en fiction, la mort-trop-mort ne peut prendre que trop de place dans ce qu'il y a de vivant chez l'endeuillé. En effet, non seulement dans les deuils mais dans l'ensemble des relations, rappelle Winnicott, la gestion de la tension entre la réalité du dehors – les choses subies – et la réalité du dedans - la façon dont ces choses venues de l'extérieur sont ressenties intérieurement – est de mise. Cette tension soulagée par une certaine créativité⁹⁰ se traduit en un « jeu » dont la finalité n'est autre que la résorption du côté néfaste – traumatique – du clivage extérieur/intérieur, dehors/intime : « C'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme. [...] Nous expérimentons la vie dans l'aire des phénomènes transitionnels, dans l'entrelacs excitant de la subjectivité et de l'observation objective [...]»⁹¹. » Il en découle que toute expérience traumatique liée au réel passe par une mise-à-distance du vécu, moyennant une créativité bénigne, puisée et fondée dans l'intime n'ayant d'autres buts que de favoriser le retour vivifiant au réel et à soi malgré la rupture traumatique.

Pour en revenir à Bachelard, la discorde qui l'oppose à Bergson tient précisément à l'idée qu'il n'y a jamais dans la pensée de ce dernier la possibilité d'une rupture interne capable de briser l'élan. Si puissante soit elle, l'expérience du deuil ne le sera jamais assez pour mettre à mal l'élan et le stopper. Foncièrement créateur et donc apte à en découdre avec le deuil, l'individu va toujours de l'avant en intégrant

⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁰ « Le lecteur consentira, je l'espère, à envisager la créativité dans son acception la plus large, sans l'enfermer dans les limites d'une création réussie ou reconnue, mais bien plutôt en la considérant comme la coloration de toute attitude face à la réalité extérieure. » D. W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1975, p. 127.

⁹¹ *Ibid.*, p. 126.

savamment dans le flux interne de son élan les épisodes les plus déroutants. Pour Bergson, dit Bachelard, « l'être veut créer le mouvement. Il ne veut pas créer le repos. Sans doute, il y a des arrêts. Il y a des échecs ; mais la cause de l'échec [...] est toujours externe. C'est la matière qui s'impose à la vie⁹². » Pas de deuil comme expérience de rupture radicale cassant l'élan vital pour Bergson ; l'élan est conservé voire exalté par ces moments de « désordre fondamental, [...] temporel [et] spirituel »⁹³, tout aussi galvanisants que ceux éminemment et positivement créateurs. Mais, si l'harmonie de l'être suggère la diversité pulsionnelle, dit Bachelard, si en outre, « l'être veut changer - [car] l'être qui a réussi n'a pas le goût de se maintenir dans la réussite⁹⁴ — alors il faudra comprendre le deuil comme une perte de l'être cher mais aussi de l'endeuillé qui se déchire, se rompt irrémédiablement. Par ailleurs, l'irrévocable de la rupture ne délimite pas que les contours sombres d'un deuil qui finira para anéantir l'élan ainsi que l'être et la vie en lui. L'autre versant moins visible du deuil est clair et créateur, et c'est celui là qui autorisera le retour à la vie en engageant une succession⁹⁵ d'états d'âme, une alternance saine entre cassure de l'élan et nouveau départ. Pour l'endeuillé, il faudra passer « entièrement » par la mort de l'autre pour revenir autrement à la vie. Deuil, expérience tragique certes, mais dans le sens où la vie est déjà une expérience alternant sans cesse entre obscur et clarté ; l'un engageant l'autre dans une rythmique vivifiante où tout se perd et tout se gagne à chaque cassure ou nouveau départ.

⁹² GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige-PUF, 2006, p. 21.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ « La curiosité s'émousse et sautille. Et puis, à la joie de trouver s'oppose une sorte de besoin de détruire, en une sorte de curiosité à rebours [...] » *Ibid.*, p. 22. Cf. ERICH FROMM, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Robert Laffont, 1975.

⁹⁵ « Une fonction ne peut être permanente ; il faut que lui succède une période de non-fonctionnement, puisque l'énergie diminue dès qu'elle se dépense. Pris dans les phénomènes de la vie, c'est donc toujours en termes de successions qu'il faut définir les contradictions du comportement. » GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige-PUF, 2006, p. 23.

Le deuxième exemple est cette expérience ultime, paradoxale et publique de la mort comme elle a pu être vécue jusqu'au début du XX^e siècle⁹⁶ par un parterre d'anonymes venu en toute légalité voir l'*au-delà* à la Morgue⁹⁷. Laufer en parle comme étant ce lieu où les corps défunts sont exposés ainsi que le visage absurde⁹⁸ de la mort dévisagé à travers une simple vitre. Lieu par excellence de l'intrication « jeu-sérieux », la Morgue fût le « lieu de regard sur la nudité, mêlant l'horreur du cadavre à la fascination du corps en décomposition, et l'endroit où le corps-cadavre était exposé, en "monstration", afin que l'image agisse sur la parole.⁹⁹ » L'image appelle la parole, et ainsi le « [...] cadavre sans nom, figure surgissant d'aucune histoire [...]»¹⁰⁰ revient en quelque sorte à la vie à travers le regard « parlant » des autres. Le spectacle qu'offre la Morgue plébiscite, par image interposée et les narrations qui s'y collent, la vie au détriment de la mort ; car voir la mort c'est « voir un corps, [...] voir un sexe, voir du vivant sous l'enveloppe du mort. Désir de voir, pulsion scopique, pulsion épistémophilique infantile, [mais] voir pour savoir. Voir de la chair, voir de la nudité et

⁹⁶ « La Morgue a été l'un des monuments parisiens les plus visités du XIX^e siècle. » Puis « [...] par mesure d'"hygiénisme moral", la Morgue ferma ses portes sur un décret du préfet Lépine le 15 Mars 1907. Cette fermeture fit l'objet d'un discours emphatique et pour le moins démagogique du magistrat Guilot : "La Morgue devient la grande attraction ; l'ouvrier quitte son atelier, la femme prend son nourrisson sur ses bras, l'enfant fait l'école buissonnière et les voilà qui partent en longue file, bras dessus et bras dessous, non pour s'en aller dans les champs respirer un air pur et recueillir des fleurs au fond des bois, mais pour se repaître d'un spectacle dégoûtant au milieu de l'âcre odeur de l'acide phénique ; peu leur importe, ils sont contents, ils vont comme à une partie de plaisir ou à une revue, ils font la queue pendant des heures entières, ils se bousculent à la porte, ils montent les uns sur les autres ; la plupart du temps leurs regards curieux ne peuvent percer le voile de buée qui s'étend sur les glaces de la vitrine ; ils n'en sont pas satisfaits, ils sont venus, ils n'ont rien vu, mais ils auraient pu voir. [...] Et pendant bien des journées encore les enfants au grand dommage de leur esprit et de leur sommeil, n'entendront parler que des gens étranglés, assommés et jetés dans le canal. » A. GUILLOT cité par LAURIE LAUFER, *op. cit.*, p. 70 et p.75-76.

⁹⁷ « La Morgue est en quelque sorte une forme de "tombeau grec", un "caveau" où le cadavre est un véritable objet funéraire. Le cadavre est comparé à une statue que tous peuvent venir voir. [...] C'est l'objet-chair, le morceau de corps, une chair nécessitant de la parole et de la fiction pour être redécouverte. » *Ibid.*, p. 70-71.

⁹⁸ Absurdité dans l'expression du visage de l'« Inconnue de la Seine », jeune fille que l'on a retrouvée noyée à la fin du XIX^e siècle, et dont le visage « jeune et plein, au doux sourire, semblait n'être pas mort mais dormir paisiblement. » ALFRED ALVAREZ cité par BERTRAND TILLIER, *La belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Arkhê, 2011, p. 8.

⁹⁹ LAURIE LAUFER, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 70-71.

ouvrir un espace nécessaire à la production fantasmatique.¹⁰¹ » À la fermeture au public de la Morgue par décret en 1907, c'est tout ce potentiel d'imagination et de subjectivation de la mort qui est désamorcé. En interdisant son accès, « [...] ce n'est pas seulement les cadavres qu'on cache » dit Laufer, « mais le regard qu'on voile, qu'on détourne, réprime, isole. On isole la possibilité d'inventer, de théoriser l'énigme du corps, de produire de l'imaginaire en somme, laissant le regard la proie du réel du corps. Du corps mort.¹⁰² »

Avant que ne s'opère la réversion, le deuil est ce temps pérennisé, car n'étant plus passé il n'est pas encore avenir ; instant délié, irréversiblement disjoint¹⁰³ qui ne peut être relia à la vie qu'en intégrant au mouvant bergsonien, « dans le plein respect de son dynamisme intrinsèque¹⁰⁴ », les principes « tous bachelardiens d'imagination dynamique et d'imagination matérielle, autrement dit, de volonté et d'imagination¹⁰⁵ », permettant « dans un tissage serré entre l'image de l'objet et l'objet réel¹⁰⁶ » l'émancipation des conditions propices à la survie de l'endeuillé. A l'instar du deuil, les expériences douloureuses vécues et ressenties comme telles tout au long de la vie

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 71-72. À ce sujet, citons également Walter Benjamin : « Depuis plusieurs siècles, on peut observer à quel point l'idée de la mort a perdu dans la conscience commune de son omniprésence et de sa force imaginative. Dans ses dernières étapes, ce processus se déploie de façon accélérée. Au cours du XIXe siècle, à l'aide de ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, la société bourgeoise a réalisé un effet secondaire qui était peut-être son but principal : créer la possibilité pour les gens de s'épargner la vue des mourants. Mourir, qui était auparavant dans la vie de l'individu un processus à la fois public et des plus exemplaire (que l'on pense aux images du Moyen-Âge où le lit de mort se transforme en un trône devant lequel le peuple se presse entrant par les portes grandes ouvertes de la maison du mort) - le processus de la mort est au cours de l'époque moderne toujours plus repoussé en dehors du monde perceptible des vivants. » WALTER BENJAMIN, « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936) in WALTER BENJAMIN, *Expérience et pauvreté*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Payot & Rivages, 2011, p. 75-76.

¹⁰² LAURIE LAUFER, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰³ Cf. FRÉDÉRIC WORMS, « La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XXème siècle en France », in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006, PUF, 2008, p. 43.

¹⁰⁴ VALÉRIA CHIORE, « Ontologie poétique. La présence de Bergson dans l'esthétique bachelardienne » in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *op. cit.*, p. 244.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰⁶ LAURIE LAUFER, *op. cit.*, p. 27.

renforcent l'idée bachelardienne de « poussières d'instant » s'opposant à celle bergsonienne de « "continuité de durées" au pluriel ou encore de "continuité ininterrompue d'imprévisible nouveauté" au singulier¹⁰⁷ ». L'idée de « poussières d'instant » s'oppose également à celle deleuzienne de la ligne s'imposant aux points¹⁰⁸. En effet, ces instants clairsemés délimitent une durée en pointillés entre rupture et reprise, à-coup et nouveau départ. On parlera, alors, moins de longueur¹⁰⁹ et plus d'intensité des instants vécus, et ceci à partir de la perception d'un passé soutenu par une mémoire sélective qui efface le souvenir des événements non décisifs pour ne garder que celui des événements déterminants – bénins ou malins. En conséquence, « notre histoire personnelle n'est que le récit de nos actions décousues¹¹⁰ », de celles, bonnes et mauvaises, qui nous ont façonnées.

Chez Bergson, assurant la survivance du vécu dans le présent, le passé cautionne une durée dévoilant subrepticement la présence d'une mémoire retenant tous les événements en dépit de leurs éclats et impacts divers. Pour ce faire, la mémoire a besoin de la conscience qui fait se rappeler à des moments donnés certains événements plutôt que d'autres. Ces derniers attendront des agencements ultérieurs afin de resurgir. Par ailleurs, si Bergson admet bien la rupture – « toute nouveauté introduit nécessairement une rupture¹¹¹ » – son apparition dans le cadre de l'élan convie à une réponse créative faisant se conserver l'élan même. En influant sur la réponse qui se veut adéquate face à l'à-coup, la créativité génère le sursaut propice

¹⁰⁷ MARIE CARIOU « Continuité ou discontinuité. Un faux problème ? », in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁸ « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. Quand Glenn Gould accélère l'exécution d'un morceau, il n'agit pas seulement en virtuose, il transforme les points musicaux en lignes, il fait proliférer l'ensemble. ». Puis, « faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! » GILLES DELEUZE et FÉLIX GUATTARI, *Rhizome. Introduction*, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 23 et p. 73.

¹⁰⁹ « On ne trouve au temps une longueur que lorsqu'on le trouve trop long. » GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée*, Quadrige/PUF, 2006, p. 37.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

¹¹¹ MARIE CARIOU, *op. cit.*

à la poursuite édifiante de la marche. Rupture et créativité, sont ainsi liés par une sorte de générescence, d'énergie vitale qui soutient l'union entre passé et futur au mépris des soubresauts¹¹², des « ponctuations », des « soupirs » ; l'idée de plein qui traverse indéniablement la philosophie bergsonienne tient à cela. L'idée de plein c'est-à-dire une pensée qui ne tolère pas le rien, le vide, la béance. Pour Bergson, en effet, « il se passe toujours quelque chose¹¹³ », il y a toujours quelque chose, et ce qui semblait dispensable, inerte, peut refaire surface sous l'impulsion d'un événement lambda. Ces faux laissés-pour-compte de la mémoire ce sont les souvenirs dits purs, en outre, ceux cachés « derrière les souvenirs qui viennent se poser sur notre occupation présente et se révéler au moyen d'elle. [Ils sont] des milliers et des milliers, en bas, au dessous de la scène illuminée par la conscience. Oui, je crois », dit Bergson, « que notre vie passée est là, conservée jusque dans ses moindres détails, et que nous n'oublions rien, et que tout ce que nous avons perçu, pensé, voulu depuis le premier éveil de notre conscience, persiste indéfiniment.¹¹⁴ » La pureté de ces souvenirs relève d'une sorte de cryptogénie mémorielle, d'une capacité archiviste sans égale malgré la périssabilité des tissus, des cellules, du corps dépositaire. Tous les souvenirs sont là, emmagasinés dans cette sorte de mémoire-refuge, mémoire-arche, d'où ils fusent *sine die*.

Qu'en est-il du rôle de la mort pour Heidegger ? Revenons, pour y répondre, à cette idée centrale chez lui qu'à chaque instant, dans l'immédiateté de sa vie, l'être est le temps — « Je ne peux donc lire l'heure sur l'horloge qu'en me référant à ce

¹¹² « [...] Les ruptures ne sont pas des lacunes, les intervalles ne sont pas des vides, les silences ne sont pas des « rien ». Ils sont l'exacte ponctuation de l'action, comme le point, la virgule ou le soupir, toutes ces formes de respiration retenue pour mieux rendre le rythme du poème, sont des éléments tout aussi constitutifs d'une phrase que la densité de ses mots et tout aussi indispensables à son intelligibilité. Les trous, les absences, les béances, tous positifs, chacun selon son mode. Il n'y a pas de négatif dans la nature, rien qu'un positif différent d'un autre. » *Ibid.*, p. 12.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁴ HENRI BERGSON, *Le rêve*, préface de JeanJacques Guinchard, Payot & Rivages 2012, p. 95.

"maintenant" que je suis et qui renvoie à cette temporalité "mienne" qui préexiste à tous les instruments destinés à la mesurer¹¹⁵. » Comment penser la mort dans ce contexte d'un temps donné par l'être *dans* le temps et du temps *dans* l'être ? La mort est la première instance du rapport du *Dasein* au temps, le premier pas d'une longue marche ; c'est parce qu'il se sait en train de mourir qu'il se sait en train de vivre. Être c'est avant tout être mortel, et c'est intégrer cette « découverte » dans l'expérience de chaque instant de la vie « [...] qui ne prend pas de distance théorique à l'égard d'elle-même mais se comprend en demeurant à l'intérieur de son propre accomplissement.¹¹⁶ » Pour Heidegger, donc, la mort est déjà là, dans son anticipation dans le cadre d'une vie « livrée à l'indétermination de l'avenir et au caractère non maîtrisable du temps¹¹⁷ ». L'existence est ainsi sensible au *Kairos*, au moment opportun – « les caractères kairologiques caractérisent la vie dans sa facticité précisément parce qu'ils déterminent le rapport d'accomplissement¹¹⁸ ». Dans cette optique, l'attention du *Dasein* à ce qui étaye sur les rencontres décisives en chemin vers l'Être est capitale. Au demeurant, la révélation de l'être-pour-la-mort au *Dasein* lève le voile sur la nécessité d'une sortie du « on » de l'appartenance collective qui mine l'effort et l'élan en l'installant dans le doute et la peur, car le cheminement se fera seul et ne peut se faire autrement. Solitude du *Dasein* vers l'Être, promotrice d'un « retour » à une authenticité moiïque galvaudée par cette attache-miroir au collectif ; solitude, mettant à nu la captivité du *Dasein* face à l'inévitabilité de la mort qui demeure l'amorce-promesse d'un retour vers soi ; solitude encore, face à ce qui constitue le caractère semelfactif de son destin. Moment décisif s'il en est, celui où le *Dasein* se sait mortel ; moment d'une extrême solitude, mais aussi celui où il se

¹¹⁵ FRANÇOISE DASTUR, *Heidegger et la question du temps* (1990), PUF, 2005, p. 19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

perçoit enfin commencer à vivre et où démarre le périple, disons, ulyssien le menant à soi. Solitude et mort, qu'il ne faut non pas fuir mais affronter tout en puisant dans l'aller-au-devant-de-la-mort – l'aller vers une sorte d'immortalité propre à ceux qui décident de vivre et non d'attendre la mort –, l'énergie propice à l'effort dans l'incertitude du dénouement. Pour le *Dasein*, la mort n'est donc que l'entame de la marche vers soi, contrairement aux mystiques pour qui la mort apparaît comme la délivrance ultime face à une quête intérieure convergeant irrémédiablement vers la figure salvatrice de Dieu¹¹⁹. Confronté à la mort, le *Dasein* se voit, lui, vivre enfin, en envisageant, dans le laps de temps entre le moment où la révélation a lieu et sa mort, l'opportunité d'Être. Face à la mort, dans l'effort de surpassement absurde de son inévitabilité, le *Dasein* pose les conditions de la vie qui lui reste à vivre, celles en l'occurrence de ne pas attendre le souffle ultime, mais de *tendre*¹²⁰ vers l'Être authentique.

La pensée heideggérienne sur l'être et le temps préconise ainsi une posture extatique à partir du projet de sortie en avant-de-soi du *Dasein* qui est, en quelque sorte, appelé à sortir de soi et à aller au-devant-de-la-mort. Contrairement à l'appel évoqué par Søren Kierkegaard ou Simone Weil¹²¹, celui de Heidegger ne vient pas

¹¹⁹ « Son aspiration à la mort est la conséquence logique de son amour pour Dieu, Parce qu'il [le mystique] aime Dieu et tend de tout son être vers le face à face définitif, sa vie entière devient une répétition de la tentative de sainte Thérèse d'Avila, abandonnant à huit ans, en compagnie de son frère Rodrigue, la maison paternelle pour aller chercher le martyr chez les Maures. On sait que lorsque les fugitifs furent ramenés à la maison par leur oncle, la petite Thérèse répondit aux questions de ses parents par cette phrase où la naïveté atteint à la plus authentique profondeur : *Je suis partie parce que je veux voir Dieu et que pour voir il faut mourir*. Ce désir de mort est au centre de la vie de tous les mystiques. Et c'est encore Thérèse d'Avila qui lui a donné sa plus haute expression poétique dans sa célèbre glose : *Qu'ils sont durs cet exil/Cette prison et ces fers / Où mon âme est enchaînée !/La seule espérance d'être délivrée / Me cause un tourment si cruel / Que je me meurs de ne point mourir !* GASTON KEMPFNER, *La philosophie mystique de Simone Weil*, Éditions du Vieux Colombier, 1960, p. 24.

¹²⁰ « Au-delà des partis et des partis-pris, ce que l'attente semble exiger de nous, selon son étymologie, c'est [...] de « tendre vers » quelque chose [...]. » MICHAEL EDWARDS, *Éloge de l'attente*, Belin, 1996, p. 7. « L'attente m'intéressera donc comme une réponse possible au non-sens de la vie. » *Ibid.*, p. 8.

¹²¹ « En dépit de leur objection commune envers la religion, perçue comme institution mondaine qui, par l'ensemble de ses pratiques, rites et sacrements, semble exonérer l'individu de toute sorte de quête

d'un *dehors* de soi – il n'est pas une « [...] construction artificielle par laquelle on déduirait l'être du *Dasein* à partir d'une idée de l'homme qu'on se serait donné *a priori*¹²² », mais ce sentiment d'étrangeté éprouvé à partir d'un *dedans* intime dans le contexte trouble, perfide et cacophonique de la quotidienneté. À l'entame du cheminement, l'appel, cette « voix de la conscience¹²³ » qui retentit de l'intérieur, ne lui est cependant pas familière, car elle provient d'un *dedans* qui « [...] demeure, du point de vue existentiel, une "prétention fantasmagorique" aussi longtemps que [le] pouvoir-être un tout n'a pas été attesté ontiquement par le *Dasein* lui-même¹²⁴. » Ce qui revient à dire que la rencontre moïque ne saurait émaner que de la volonté ou conscience seules, mais des affects, de la projection affective du *Dasein* dans le réel de « l'être-avec » dont il dépend. Par conséquent, il n'y a découverte de soi que dans le contexte d'un réel qui n'existe que parce qu'il y a les autres. S'opposant à l'image du fugitif modéré personnifié par Henri D. Thoreau¹²⁵, ou celle encore de Jean-Jacques Rousseau en rebut malgré lui¹²⁶, le *Dasein* est ce solitaire parmi ses semblables ; c'est parce qu'il est entouré qu'il peut être seul et enfin naître à soi.

intérieure, la foi en Dieu demeure ce qui rapproche le plus l'individu de l'absolu, d'une inébranlable pureté de l'absolu. Absolu, source première à l'intérieur de l'être à partir de laquelle s'érige un tout nouveau rapport à soi et au monde ; « oser à fond être soi-même, oser réaliser un individu, non tel ou tel, mais celui-ci, isolé devant Dieu, seul devant l'immensité de son effort et de sa responsabilité : c'est là l'héroïsme chrétien, et, avouons-le, sa rareté probable (...) » SØREN KIERKEGAARD, préface du *Traité du Désespoir* dans *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Gallimard, 1990, p. 339-340. Et : « L'ascèse est un processus de "dégonflage" systématique, on ne va pas à Dieu "gonflé", avec l'assurance en soi-même, non plus que par l'attrait d'un prestige quelconque. Ainsi, pour fuir le gouffre de Dieu et éviter de nous y abîmer, nous nous fabriquons des faux dieux, "solides" et "pleins", sur lesquels nous lançons des cordes à crampons pour nous déhaler. GASTON KEMPFNER, *op. cit.*, p. 154-155.

¹²² MARTIN HEIDEGGER cité par FRANÇOISE DASTUR, *op. cit.*, p. 60.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Cf. H. D. THOREAU, *Walden ou la vie dans les bois*, traduit de l'anglais par L. Fabulet, Gallimard, 1922.

¹²⁶ « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère de prochain d'ami de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes. Ils n'ont pu qu'en cessant de l'être se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-

Heidegger remarque qu'une promenade dans les champs met en évidence que je partage primordialement le monde avec les autres. Si je prends garde de ne pas piétiner les semis, c'est signe que je reconnais leur utilité pour un autre *Dasein*, le fermier. Une telle considération des droits du fermier et de l'usage qu'il fait de son champ, n'est-ce pas ce que Heidegger entend par l'existential l'être-avec. Être-avec est cette dimension a priori du moi qui rend possible que je prenne en considération les droits du fermier. Pour respecter les droits du fermier, je dois d'abord en être capable, avoir la capacité d'agir de la sorte. Cette capacité est alors antérieure à tout acte particulier manifestant mon respect du fermier, acte qui est alors une manifestation du fait que je suis dans le monde avec lui.¹²⁷

L'expérience de soi et l'expérience des autres sont liées dans la délicatesse d'un être-au-monde partagé ; « Il est impossible d'être un moi hors de la capacité qu'on a d'être en relation, de façon privilégiée, avec d'autres *Dasein*.¹²⁸ » Mais cette relation, cette attache fondatrice au caractère irrémédiable de la présence des autres, ne saurait informer sur les *possibles* – sortes de pulsions innommables, vagues ou brutales ressenties par le *Dasein* – ouvrant, en marge de ce qu'il est, sur « ce qu'il pourrait être ». Le caractère singulier et intime de ces pulsions délimite une étrangeté qu'Heidegger nomme le « non-chez soi », signe de l'appel vers le « pourrait être ». Aller vers ce « pourrait être » implique un engagement du *Dasein* envers lui-même qui consiste à le faire aller au devant tout en n'éclairant concrètement sur rien, ou à peine sur l'idée frêle qu'il pourrait être autre. Ce dernier est en rigueur un autre que le *Dasein* a déjà été et qu'il s'agit maintenant de se ressouvenir en le faisant aller à la source moïque et s'y reconnaissant une fois arrivé. La tournure angoissante du

même ? Voilà ce qui me reste à chercher. » JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Rêveries du promeneur solitaire*, Librairie Générale Française, 2001, p. 43.

¹²⁷ MICHAEL GELVEN, *Être et temps de Heidegger, un commentaire littéral* (1970), traduit par Catherine Daems, Christine Defrise, Maryse Hovens et Philippe Hunt, Pierre Mardaga, 1987, p. 73.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 74.

sentiment d'étrangeté de ce non-chez soi, la stupéfaction, la peur qu'il engendre fait partie de l'appel ; le *Dasein* est troublé par l'émergence de ce sentiment d'étrangeté de soi qui le fait ne plus se reconnaître tel qu'il se croit être. Par ailleurs, la portée de cette découverte dans le contexte de la *fonte*¹²⁹ du moi reste énigmatique à cet instant initial où le signe de l'étrangeté éclot. À l'étrangeté de la découverte s'ajoute l'angoisse, car c'est bien l'angoisse de la découverte soudaine d'un soi égaré qui crée l'effroi, « c'est pourquoi l'angoisse singularise et isole le *Dasein* dans son être-dans-le-monde le plus propre¹³⁰ ». L'usage et l'apparition des chemins vers soi relèvent ainsi de l'effort volontariste et prospectif du *Dasein* qui se perd pour se chercher et se cherche pour se trouver ; le chemin que la marche apporte pas à pas est un chemin de quête vers une singularité impliquant moult singularités autres, tout aussi quêtantes et marchantes que celle du *Dasein*, dont le chemin propre se dresse dans le cadre des cheminements singuliers d'autres *Dasein*.

Angoisse et peur que l'on peut lire sur les visages et corps crispés d'Adam et Ève dans la fresque *Adam et Ève chassés du paradis* peinte par Masaccio vers 1426-27 (ill. 6). L'ange implacable, représentant de Dieu, suspendu en l'air, indique d'un doigt ferme l'exil irrémissible. Chassés du paradis, Adam et Ève ne pourront plus y retourner ; pas de rémission, de pardon, de marche arrière possible. Contraints par la pesanteur et l'irréversibilité du temps, leurs pieds posés sur le sol y demeureront, et leur destin dépendra de leur aller de l'avant¹³¹. Héritier de ce châtimement divin, le

¹²⁹ Puisqu'il s'agit en quelque sorte pour le *Dasein* de « fondre » avant de retrouver ses formes authentiques, originales.

¹³⁰ FRANÇOISE DASTUR, *op. cit.*, p. 52.

¹³¹ « (...) Tout le monde y compris les rétrogrades qui prétendent marcher en sens inverse et aller à l'encontre du progrès ; tout le monde, et tout le temps ; bon gré mal gré, *volens nolens*, disions-nous, tout le monde va de l'avant (...) » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*. Flammarion, 1974, p. 37. Mais aussi : « L'homme est un être qui a les yeux par-devant et pour regarder en avant, les mains tournées vers l'avant pour prendre et pour toucher, des jambes pour marcher et aller de l'avant ; mais il est aussi capable de se retourner. Et de même il tient compte du pas-encore pour le prévoir, du déjà-plus pour en prolonger l'écho et les répercussions. Mais d'autre part

Dasein est, lui aussi, condamné à avoir les « pieds au sol » et à apprendre le caractère non manipulable du temps ; ce qui est fait n'est plus à faire ni ne peut être refait¹³² ; il n'y a pas pour lui de deuxième fois, de nouvelle chance. Résolument inefficace dans la lutte contre la périssabilité des corps et l'irrévocabilité des actions dans le temps, la marche en avant – la marche avec le temps – est ce qui donne son sens à l'angoisse d'Adam et Ève et se devine chez le *Dasein* marchant ; visages tendus, corps crispés, tels sont les stigmates de l'impossible marche-arrière et du désespoir du *Dasein* « non-chez lui ». Au final, comment ne pas lire sur ces visages et sur ces corps, l'hypothèse d'une angoisse qui emprisonne plus qu'elle ne libère ? Dans la mesure où le cheminement du *Dasein* vers l'Être – de l'envers vers l'endroit¹³³ – peut vite tourner à la déroute si l'effort d'aller-au-devant-de-la-mort se relâche, si l'appel venant de l'intérieur du *Dasein* cesse de lui être audible.

l'anticipation est toute relative : un élément d'imprévisible et de jamais-vu subsiste toujours, qui rend la nouveauté surprenante et, strictement parlant, impossible à préimaginer. » *Ibid.*, p. 65.

¹³² « Dire que le temps n'est pas manipulable à volonté, c'est dire qu'on ne peut le prendre indifféremment par un bout ou par l'autre bout, que d'ailleurs le temps n'a pas de "bouts", qu'il nous impose la direction à suivre. Le sens de la futurition est la servitude fondamentale imposée à toutes nos manipulations. Le commencement et la fin, l'antérieur et l'ultérieur, l'avant et l'après, n'étant pas interchangeables, ne peuvent être *intévertis*, et par conséquent l'ordre temporel qu'ils imposent ne peut être *inversé* : autrement dit le temps ne peut être *renversé*. Ici le "sens" est tout, et ce ne "revient" nullement "au même" d'aller du passé au futur ou (par impossible) de retourner du futur au passé. » *Ibid.*, p. 13-14.

¹³³ Pour reprendre l'idée sous-jacente au sous-titre du catalogue de l'exposition de François Dufrêne à la Galerie Thessa Herold à Paris en 2009. Cf. *Dufrêne - l'envers vaut l'endroit*, préface de Louis Ucciani, cat. exp., Éd. Galerie Thessa Herold, 2009. Cf. STÉPHANE POULAIN, « François Dufrêne, lacérateur de mots et d'affiches », in AA. VV., *Murmures des rues - François Dufrêne, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell*, Centre d'histoire de l'art contemporain de Rennes, 1994, p. 73-79.



6. (sens horaire) (1) *Adam et Ève chassés du paradis*, 1426-27, Masaccio. Fresque, couleur, 208x88 cm. (2, 3) *Adam et Ève chassés du paradis*, 1426-27, Masaccio. Détails. Documents en couleur. Cf. JOHN T. SPIKE, *Masaccio*, traduit de l'anglais par Claude Bonnafont, Éd. Liana Levi, 1995, p. 43.

Outre le cadre éminemment saturé par la politique qui donne son statut d'art sociologique aux œuvres des nouveaux réalistes Hains, Villeglé, etc., l'envers des affiches lacérées de Dufrêne¹³⁴ (ill. 7) offre une perspective autre. Celle, en l'occurrence, d'un art qui reste en deçà, c'est-à-dire qui affirme ne pouvoir montrer que partiellement, ne révéler qu'à moitié. L'irrévélé repose, dans ces œuvres de Dufrêne,

¹³⁴ Cf. *Dufrêne - l'envers vaut l'endroit*, cat. exp., préface de Louis Ucciani, Éd. Galerie Thessa Herold, 2009.

sur le fait incongru que l'envers de l'affiche est l'endroit de l'œuvre : sa puissance réside dans le quiproquo assumé entre ce qui est montré et ce qui « devrait être vu ». L'envers de l'affiche est ce qui aurait dû être caché par son endroit, mais se dispose à être révélé par l'œuvre, et aussi ce que l'endroit de l'œuvre montre en cachant l'endroit de l'affiche qui devient ainsi envers de l'œuvre. Envers et endroits se bousculent et s'empiètent dans ce jeu du « qui montre et cache quoi ». Mais c'est aussi à travers ce jeu que l'on voit se profiler une certaine impuissance de l'apparent face à l'irrévélé. Dans ce contexte particulier, que cache véritablement l'endroit de l'œuvre ? Nous ne le savons pas. Pis, nous ne le saurons jamais ; l'invisibilité fondamentale de l'œuvre n'est pas contenue dans ce qui est dissimulé par son endroit, son envers est fondamentalement en dehors de l'œuvre. Envers et invisibilité sont à comprendre dans l'éclatement de l'œuvre au contact d'un maelström de regards et d'écoutes. Que faut-il retenir de ce rapport aux œuvres d'art à l'orée du binôme « corps-devanture » de l'œuvre et de l'« énigme » qu'elle recèle ?

À l'instar des affiches lacérées de Dufrené, instaurant l'énigme de l'irrévélé – d'une chose qui en cache une autre qui en cache une autre, etc. – comme condition du rapport coulissant, *palimpsestien* entre ce que l'œuvre montre et masque, d'autres comme *À bruit secret* (1916) de Marcel Duchamp¹³⁵, *Linea* (1959) ou *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni¹³⁶, la série *De Kooning* de Richard Prince¹³⁷, les photos

¹³⁵ Une pelote de ficelle dont les deux extrémités ont été recouvertes par deux plaques en laiton renferme un bruit tenu ainsi confidentiel. Ce principe du bruit/son captif est repris quelques décennies plus tard par Christian Marclay avec *Secret* (1988). Cf. JENNIFER GONZÁLEZ, KIM GORDON, MATTHEW HIGG, *Christian Marclay*, Phaidon, 2005, p. 44.

¹³⁶ Cf. GERMANO CELANT, *Piero Manzoni*, Skira-Gagosian, 2009, p.166-171 et p. 264-267.

¹³⁷ « L'idée de cette série dipienne décalée, vint à Prince alors qu'il parcourait un catalogue de la série *Women* de de Kooning. Il commença alors à esquisser des croquis par-dessus des peintures, dessinant parfois un homme sur la femme de de Kooning. Le temps passa et, sur ces mêmes peintures il colla des morceaux d'images découpées de magazines vintage de porno : des bustes d'hommes et de femmes, des organes génitaux, des cuisses, et des visages ; en même temps à l'aide de crayons carbone et huile il détermina les contours, les silhouettes et les textures – troublant ainsi davantage la distinction entre l'imagerie de de Kooning et la sienne. » *in* Texte publié en ligne sur le site de la galerie Gagosian à l'occasion de l'exposition de peintures et d'œuvres sur papier intitulée « Richard Prince : de

« détournées » de John Stezaker¹³⁸ ou encore les aquarelles signées Adolf Hitler achetées avant d'être entièrement retouchées¹³⁹ par les frères Jake et Dinos Chapman, toutes ces dérivations sur le thème du « voilage » en art démontrent que l'effort de vision est impuissant à faire la part des choses entre tous les envers et endroits de l'œuvre. Impuissance de la *panovision* spectatrice à *faire, défaire* et *refaire* l'œuvre. Malgré l'effort pour voir et y voir quelque chose, une part d'invisibilité, à rapprocher de l'indiscernable, subsiste. En outre, l'invisibilité, voire l'inviolabilité fondamentale dont il est ici question n'est pas affaire de l'œuvre, ou de ses propriétés physiques et esthétiques, ni même d'une capacité réceptrice-rédemptrice à percevoir tout, mais bien d'une *résistance* des choses à la vue et à la perception. Une résistance malgré toutes les éclosions de sens et l'effort soutenu de vision. En ce sens, contrairement à ce que pense L. Ucciani¹⁴⁰, l'association entre le décollage d'affiche de Dufrêne et le déterrement de l'enfoui propre à la pratique archéologique ne va pas de soi. L'amalgame entre la démarche plutôt oisive et arbitraire de Dufrêne, laissant les formes et les images venir au monde dans l'indétermination et le hasard de leurs signifiés apparents, et la démarche de l'archéologue qui, elle, renvoie à l'exhumation de preuves ensevelies dans un cadre bien précis de validation de thèses préétablies, semble inopérante. Dufrêne ne déterre ni ne valide ou rend apparent l'enseveli, il se limite à « trébucher » sur ce qui traîne. Au pire, à déchirer et à être l'« esclave » de l'apparent que les lacérations révèlent au détriment d'autres possibles. Ce qu'il faut retenir de cette liaison fortuite est, premièrement, le fait que, confrontés à la

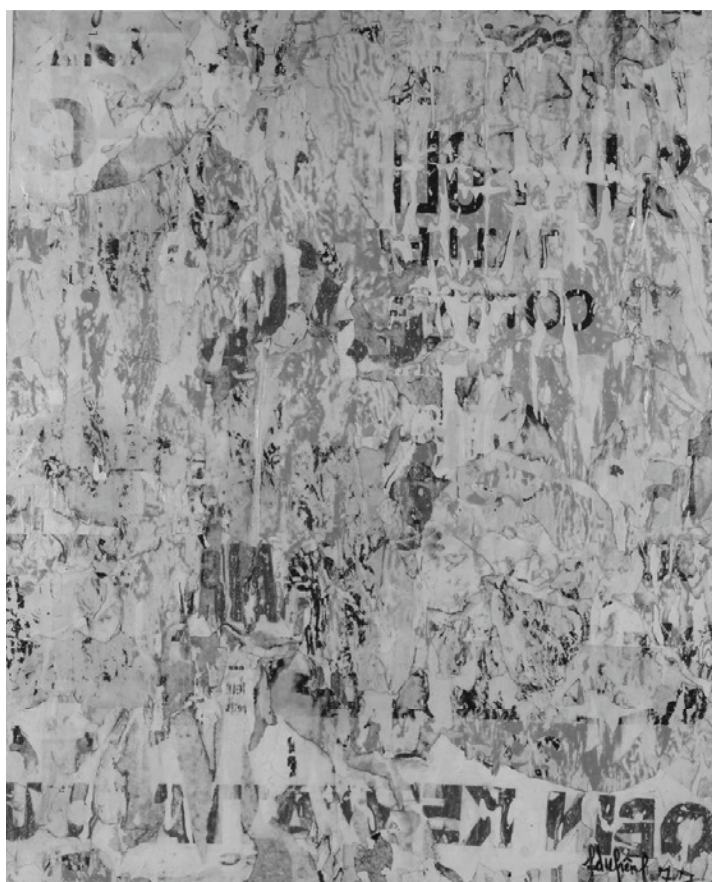
Kooning » Cf. <http://www.gagosian.com/exhibitions/march-30-2011--richard-prince>. Cf. NANCY SPECTOR, *Richard Prince*, cat. exp., Richard Prince : Spiritual America, Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 28 septembre – 9 janvier, 2008, 2007, p. 252-263.

¹³⁸ Cf. *John Stezaker*, Éd. Ridinghouse/Whitechapel Gallery, 2012.

¹³⁹ « [...] pour les orner de couleurs gaies, d'arc-en-ciel gentillets, et de formes abstraites multicolores. » JEAN-MAX COLARD, « Hitler surexposé à la FIAC », in *Les Inrockuptibles*, n° 674, 28 octobre 2008, p. 9.

¹⁴⁰ Cf. *Dufrêne, l'envers vaut l'endroit !*, cat. exp., préface de Louis Ucciani, Galerie Thessa Herold, 2009, p. 18.

découverte, tous deux, artiste et archéologue, font face à un apparent laissant voir autant qu'il ne cache. Le dévoilement de l'œuvre n'en dit pas plus sur ce qui demeure, par le dévoilement même, reporté ou perdu à jamais. Son apparition révèle autant qu'elle n'ensevelit. Et deuxièmement, une fois faite, l'œuvre existe par delà d'autres possibilités de concrétisation non suivies, par delà d'autres envers et endroits irrévélés.



7. (haut) *Canevas, canevas pas*, 1977, François Dufrêne. Dessous d'affiches marouflés sur toile, 144x146 cm. (bas) *Surpoli Taille Coton*, 1977, François Dufrêne. Dessous d'affiches marouflés sur toile, 100x81 cm. Documents en couleur.

Confronté à la semelfactivité¹⁴¹ de la marche, et malgré le chemin déjà parcouru, l'angoisse du *Dasein* demeure, puisqu'il sait qu'elle ne peut être faite qu'une fois¹⁴². Fort de ce constat, que peut-il faire ? Rien. Positivement rien, c'est-à-dire persister dans l'effort, dans la volonté d'une rencontre moi-même qui n'advient que par la persistance de son engagement. L'angoisse a, par conséquent, ce versant positif, celui, en l'occurrence, de promouvoir l'isolement du *Dasein* et « [en l'isolant de l'arracher] à l'immersion dans le monde de la préoccupation pour le rejeter vers son être-dans-le-monde le plus propre [...]. Ce n'est donc nullement avec le monde que le *Dasein* rompt dans l'angoisse, mais avec la *familiarité* qui caractérise l'être-au-monde quotidien¹⁴³ ». L'angoisse devance l'effort. L'effort est concomitant à la volonté qui l'entraîne plus loin ; en impulsant la coupure avec le « on », l'effort en solitaire permet au *Dasein* l'isolement nécessaire afin d'être véritablement à l'écoute de soi. Cette disposition à l'écoute liée à l'effort est le propre du vouloir Être, et diffère de l'écoute distraite associée à une passivité propre non pas à l'effort d'aller vers soi mais à l'attente de soi. Écoute en pointillé, inattentive, celle que promet l'attente, et qui n'a d'autres conséquences que de priver le *Dasein* de soi.

L'écoute *créative*¹⁴⁴ prônée par Heidegger a en commun avec l'*active listening* – l'écoute active et attentive (aux sons en général qu'ils soient musicaux ou pas)¹⁴⁵ –

¹⁴¹ « Dans son désir de confirmer la rencontre semelfactive, l'individu emporté par l'irréversible décrète volontiers que l'adieu est un simple *au revoir*. De là vient la fervente, l'irrépressible aspiration qui nous porte à ressentir, à revivre et à refaire : le ressentir ne nous permet-il pas de vérifier la vérité "primultime" du sentir ? Aussi le croyant encore un peu incrédule attend-il un mélange d'espoir et de nostalgie la *deuxième venue* : sil seulement Il revenait ! rien qu'une fois ! une toute petite fois... Encore une seule et unique fois, et je croirais. Hélas ! revenir, c'est justement ce qu'il ne fait pas... » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 228.

¹⁴² « Répétons-le ici : le Revenir est encore un Devenir, ou plutôt le Revenir est une certaine manière un peu gauche et lente et rêveuse de devenir ; et par conséquent le Revenir du Devenir nous renvoie inéluctablement, en fin de compte, au Devenir de ce Revenir lui-même ; et par conséquent tout est Devenir ! Et par conséquent le Revenir confirme à sa manière le Devenir, loin de l'infirmier. Le "Retour", loin d'annuler ou compenser l'Aller, le prolonge. » *Ibid.*, p. 237.

¹⁴³ FRANÇOISE DASTUR, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁴ « [...] Il est possible de passer à côté de la véritable beauté des sonates en les entendant sans vraiment les écouter, le sens véritable de l'existence peut échapper à notre capacité de concevoir. Il

de John Cage le fait qu'elle constitue un effort, une attention scrutatrice, chemin faisant, des indices aiguillant sur les pistes, bonnes ou mauvaises, conduisant le *Dasein* à soi. Pour Cage, comme pour Barthes¹⁴⁶ d'une certaine manière, le silence, l'absence de son, n'existe pas, ou n'existe que dans la mesure où il conduit à la découverte d'autres sons¹⁴⁷ ; il n'est pas vide de sens et sa fonction est de dévoiler, dans la béance acoustique qui le caractérise, des sons qui n'auraient pas pu être audibles autrement. En d'autres termes, si ce qui le définit communément est l'absence d'ondes vibratoires dans l'espace-temps, son empreinte fondatrice réside plutôt dans le fait que cette absence de son peut contribuer à en rendre audibles d'autres. Le silence est son utilité envers le reste du spectre sonore. Dans le cadre de la pensée heideggérienne, l'écoute créative vient corroborer l'idée que le silence n'existe que par sa fonction révélatrice d'autres pistes qui ne seraient visibles autrement. Ainsi, tous les silences et tous les sons, toutes les actions et toutes les pauses, ont une fonction opérante de la marche. Toutes et tous sont liés par le biais de l'activité fondamentale d'écoute créative de soi et du monde, fournissant au *Dasein* les informations propices à l'avancée malgré la distraction et le relâchement.

faut écouter les sonates de Beethoven de façon créative, on ne peut se contenter de les écouter comme musique de fond. » MICHAEL GELVEN, *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁵ Cf. JOHN CAGE, *Silence. Discours et écrits* (1970), traduit de l'américain par Monique Fong, Denoël, 2004. JOHN CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique, La main courante*, 2010.

¹⁴⁶ « On sait qu'en musique le silence est aussi important que le son : il est un son, ou encore il est un signe. [...] Ce qui est produit contre les signes, hors des signes, ce qui est produit exprès pour ne pas être un signe est très vite récupéré comme signe. C'est ce qui arrive au silence : on veut répondre au dogmatisme (système lourd de signes) par quelque chose qui déjoue les signes : le silence. Mais le silence lui-même prend figure d'une image, d'une posture plus ou moins stoïcienne, "sage", héroïque ou sybilline : c'est un drapé → fatalité du signe : il est plus fort que l'individu. » ROLAND BARTHES, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, traces écrites, Seuil-Imec, 2002, p. 54.

¹⁴⁷ « Face à la révélation de la véritable nature du silence – à savoir qu'il n'existe pas de silence, mais un bruissement incessant, une rumeur en perpétuelle éclosion : un non-silence – ne faut-il pas conclure à la vanité de tous ces efforts et de toutes ces crispations ? Créer, ne serait-ce pas plutôt accepter que vouloir ? » DANIEL CHARLES, « John Cage. La question du silence » in *John Cage, Cahier 2*, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, 1971-1972, p. 35.

L'intentionnalité associée à l'écoute créative relève ainsi de l'effort. Un effort d'attention. Effort faisant perdurer l'appel intérieur. Effort, tributaire d'une prise de conscience de soi, engageant une prise en main de soi de tous les instants. Or, à bien des égards, l'idée d'effort est centrale dans la pensée heideggerienne, car c'est bien la découverte des possibles qu'offre chaque instant que le *Dasein* se doit de saisir par l'effort précisément. Effort continu et contenu dans chaque pas-au-devant-de-la-mort. Demeurer à l'écoute de l'appel de la voix intérieure signifie pour le *Dasein* accepter l'engagement fidèle jusqu'à l'Être, et donc de ne pas céder à ses velléités en ne faisant rien, c'est-à-dire en attendant. Attendre, c'est ne pas être en mesure d'écouter. C'est être sourd à sa voix intérieure et aveugle au monde qui l'entoure. D'où le rôle de la conscience qui apporte la capacité d'écoute adéquate et fait en sorte que l'engagement s'articule, en se renouvelant, à partir de ce qui est continuellement révélé. Cette persistance de l'effort et de l'écoute est un *travail* ; une totale implication du *Dasein*, indépendamment de son génie, dans la construction de son œuvre qui est l'Être¹⁴⁸. Un travail encore renvoyant à la notion de travail érigée par Alain Badiou¹⁴⁹ dans *Éloge de l'amour*, et à l'idée d'effort et d'implication, contre vents et marées, quand il s'agit de bâtir une nouvelle et presque impensable vision du monde à partir d'un multiple, en l'occurrence d'un *deux* qu'est le couple amoureux. Toujours est-il que

¹⁴⁸ « Deux positions, dans notre siècle, se sont préoccupées des catégories de l'esthétique idéaliste : tandis que des théoriciens, tel Lukács, y sont restés fidèles sans jamais faillir, d'autre plaident pour leur abandon. La présente recherche prendra, quant à elle, le parti de leur transformation par la critique. Une théorie esthétique, qu'on aura fait descendre du ciel de la métaphysique idéaliste de l'art, n'hypostasiera plus l'œuvre pour en faire un lieu où se manifeste l'Absolu, mais elle ne le réduira pas non plus au schéma vide des expériences de réception vécues par l'individu. Elle posera, à la place de l'unité sans médiation du particulier et de l'universel, la relation articulée des deux. En conséquence, elle cessera aussi de voir dans la production artistique l'activité de génie, pour l'appréhender bien plutôt comme un type de travail social. » PETER BÜRGER, « Pour une critique de l'esthétique idéaliste » in *Théories esthétiques après Adorno*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme, Acte sud, 1990, p. 175.

¹⁴⁹ Dans ce sens où la « vérité du deux » engage une conscience qui n'est plus celle du un – de l'être solitaire – mais celle propre d'une construction à deux dans la durée – moins miraculeuse que laborieuse – ou de l'invention à deux d'une durée qui est par conséquent la naissance d'un monde. Cf. ALAIN BADIOU (avec Nicolas Truong), *Éloge de l'amour*, Flammarion, 2009.

le travail qui nous intéresse ici est à considérer comme une capacité sans concession à être dans l'effort. Travail sans relâche, dans la hantise du vide, de la déroute et du lâcher-prise.

Dans *L'énigme du deuil*, en se référant à la banalisation de l'utilisation de la notion de travail pour rendre compte de l'expérience personnelle du deuil, Laufer soulève la question des limites du travail de la conscience dans le contexte de la résilience du moi endeuillé :

La traduction de *Trauerarbeit* par "travail de deuil" [...], a soulevé peu d'interrogations. Après Abraham et Lagache, des auteurs comme Jean Allouch et J.-B. Pontalis s'émeuvent à juste titre d'une telle expression : "Tant reste prégnante l'idéologie du travail, oublieux de ce que le mot travail figurait à l'entrée du camp d'extermination d'Auschwitz [...], oublieux de ce que le mot travail figurait en bonne place dans la devise pétainiste 'travail, famille, patrie', l'on n'a pas su voir l'inconvenance de cette réduction du deuil au travail." [...] Freud emploie souvent le terme de travail dans les expressions telles que : *Traumarbeit, Trauerarbeit, Bearbeitung, Durcharbeitung*. Pour lui, ça travaille sans cesse en nous, y compris dans la douleur. "Mais ce n'est pas nous qui travaillons, notre âme n'est jamais en repos [...]."¹⁵⁰

« Notre âme n'est jamais au repos » dit Freud donc, cité par Laufer, et ce travail incessant n'est pas moins invisible et muet la plupart du temps. Paradoxalement, malgré le caractère ininterrompu de l'activité, nous n'avons vent que de peu de choses et là réside le trouble¹⁵¹ ; si l'âme travaille autant, qu'en est-il de la totalité des choses

¹⁵⁰ LAURIE LAUFER, *L'énigme du deuil*, PUF, 2006, p. 19.

¹⁵¹ « [...] Il se produit fréquemment des actes psychiques qui, pour être expliqués, présupposent d'autres actes qui, eux, ne bénéficient pas du témoignage de la conscience. Ces actes ne sont pas seulement les actes manqués et les rêves, chez l'homme sain, et tout ce qu'on appelle symptômes psychiques et phénomènes compulsions chez le malade ; notre expérience quotidienne la plus personnelle nous met en présence d'idées qui nous viennent sans que nous en connaissions l'origine, et de résultats de pensée dont l'élaboration nous est demeurée cachée. Tous ces actes conscients

produites ? Car s'il est possible que nous nous accordions sur des gains découlant de ce labeur silencieux – à l'instar du deuil réalisé par l'endeuillé et de son retour *de facto* à la vie – qu'en est-il de ce qui se perd en route ? Qu'en est-il des choses produites par l'âme qui restent à éclore, ou qui une fois écloses finissent par se perdre ? Peut-on croire qu'il y ait des choses en nous à propos desquelles nous ne savons rien et n'aurions aucun écho ? Des choses encore qui nous constituent au plus profond de nous-mêmes sans qu'à aucun moment leurs contours ne deviennent apparents¹⁵² ? Cette incertitude et méconnaissance régnaient eu égard au fonctionnement de l'inconscient créent l'effroi. La dynamique de notre « réalité du dedans¹⁵³ » demeure un territoire flou, opaque, une « béance où il se passe quelque chose qui *cloche*¹⁵⁴ dit Lacan, en soulignant que l'inconscient délimite, au final, une aire où s'entassent des choses non-écloses et en attente de l'être. Ces propos sur le « travail en nous » freudien et les *clocheries* de l'inconscient lacaniennes ouvrent sur l'idée que l'image d'un corps au repos ne serait faire défaut à l'intense activité de l'âme qui l'habite, même si l'image de l'exercice souterrain semble dépendre à plus forte raison de celle

demeurent incohérents et incompréhensibles si nous nous obstinons à prétendre qu'il faut bien percevoir par la conscience tout ce qui se passe en nous en fait d'actes psychiques ; mais ils s'ordonnent dans un ensemble dont on peut montrer la cohérence, si nous interpolons les actes inconscients inférés. Or, nous trouvons dans ce gain de sens et de cohérence une raison, pleinement justifiée, d'aller au-delà de l'expérience immédiate. Et s'il s'avère de plus que nous pouvons fonder sur l'hypothèse de l'inconscient une pratique couronnée de succès, par laquelle nous influençons, conformément à un but donné, le cours des processus conscients, nous aurons acquis, avec ce succès, une preuve incontestable de l'existence de ce dont nous avons fait l'hypothèse. L'on doit se ranger à l'avis que ce n'est qu'au prix d'une prétention intenable que l'on peut exiger que tout ce qui se produit dans le domaine psychique doive aussi être connu de la conscience. » SIGMUND FREUD, *Métapsychologie* (1946), traduit de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1968, p. 67.

¹⁵² « [...] ils [les états latents de la vie psychique] nous sont, à l'heure actuelle, parfaitement inaccessibles par leurs caractères physiques ; aucune représentation physiologique, aucun processus chimique ne peut nous fournir une idée de leur nature. » SIGMUND FREUD, *Métapsychologie* (1946), traduit de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1968, p. 69.

¹⁵³ « Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors [...]. » D. W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1975, p. 47.

¹⁵⁴ JACQUES LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Éditions du Seuil, 1973, p. 30.

du corps qui le contient. Goya le montre habilement dans sa célèbre gravure *El sueño de la razón produce monstruos* [Le sommeil de la raison engendre des monstres] de la série *Los caprichos* [Les caprices] (1799) (ill. 8). Il y dépeint une personne, sans doute le peintre même, assoupi et envahie par d'inquiétantes créatures, représentations possibles de l'activité de l'inconscient créateur de monstres. Pour Goya, l'activité humaine, lorsque la raison s'endort, semble revêtir l'apparence de fantasmagories terrifiantes où se mêlent chauves-souris, hiboux, lynx et autres chats noirs ; l'immersion dans l'inconscient fait jaillir un univers onirique à défaut d'en révéler les contours réels. Comment rendre fidèlement compte de l'irreprésentable, sans passer par des représentations fantasques, par le corps-mime et à la fois réceptacle de ces agencements « à-côté », semble questionner Goya avec cette gravure.

Plongé dans un lit, assoupi, tantôt de face, tantôt de dos, jamais véritablement endormi, les yeux bien ouverts, vaguement méditatif, la série photographique *Artist at work* (1978) (ill. 9) de Mladen Stiljinovic le révèle ainsi en « artiste au travail ». Dans la mouvance d'une certaine esthétique de l'*idiotie*¹⁵⁵, l'œuvre se pose en truculent pied-de-nez iconoclaste par le biais de l'oxymore ; la série montre l'inactivité flagrante de l'artiste alors que son intitulé annonce le contraire. Aussi, se disant volontiers concerné par les problèmes sociaux et empreint d'une sensibilité toute particulière envers les vaisseaux communicants d'une problématique générique prolétarienne¹⁵⁶, Stiljinovic ne laisse pas ses convictions politiques en marge de son activité artistique. Elles se manifestent toutefois par le biais d'une posture prônant le

¹⁵⁵ Cf. JEAN-YVES JOUANNAIS, *L'idiotie. Art, vie, politique, méthode*, Beaux-Arts Magazine, 2003.

¹⁵⁶ « [...] Je dis qu'il est beaucoup plus important pour moi de dire quelque chose sur la douleur, la pauvreté, l'argent, le travail, le pain ... plus important que de mettre mes propres idées et points de vue politiques en avant. » in Mladen Stiljinovic – *The Cynism of the poor*, cat. exp., curated by Tihomir Milovac & Nada Beros, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2002, p. 20. [Je traduis].

repos comme un véritable travail, un acte de foi envers un art défait de ses carcans productivistes et commerciaux¹⁵⁷. Ainsi, à mi-chemin entre le Beuys de la *Soziale Plastik* (sculpture sociale)¹⁵⁸ et la figure de l'« artiste sans œuvre »¹⁵⁹ en passant par le Malévitch « paresseux¹⁶⁰ », Stilinovic reste proche du Warhol filmeur d'*Empire* (1964) mais surtout de *Sleep* (1963) (ill. 10) ; corps au repos et, pour cette même raison, corps militant de Stilinovic dans *Artist at work* ; corps érotique et endormi du poète John Giorno¹⁶¹ sur de longues séquences en plan fixe dans *Sleep*¹⁶². La conjonction « corps/repos » est opérée, dans les deux cas, par une sorte de barrage, de refus catégorique avec le corps et les images (d'un corps) à l'effort. Dans *Sleep*,

¹⁵⁷ « La paresse est l'absence de mouvement et de pensée, temps muet – totale amnésie. Elle est également indifférence, regarder et ne rien voir, la non-activité, l'impuissance. Elle est pure stupidité, un moment de douleur, la concentration en vain. Ces vertus de la paresse sont des facteurs importants en art. Connaître la paresse n'est pas suffisant, elle doit être exercée et perfectionnée. Les artistes occidentaux ne sont pas paresseux, ils ne sont donc pas artistes, mais des producteurs de quelque chose ... Leur participation à des propos sans importance, tels que la production, la promotion, la galerie, le musée, la concurrence (qui vient en premier), leur occupation avec les objets tout cela les mène loin de la paresse et de l'art. Tout comme l'argent et le papier, une galerie n'est qu'un lieu. Les artistes de l'Est étaient paresseux et pauvres parce que l'ensemble du système des facteurs insignifiants n'existait pas. Ils avaient donc suffisamment de temps pour se dédier à l'art, ils savaient que cela n'allait mener à rien, que ce n'était rien... Au bout du compte, pour être paresseux et en terminant : il n'y a pas d'art sans paresse. » MLADEN STILINOVIC, *The praise of Laziness* (extrait), Lecture-Performance à la galerie Opus Operandi, Gent, 1993 in DOCUMENTA Magazine, n° 1-3, Taschen, 2007, p. 260. [Je traduis].

¹⁵⁸ Notamment et entre autres à travers la performance *I like America and America likes me* (1974). Cf. ALAIN BORER, *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre. Dessins et aquarelles, imprimés et multiples, sculptures et objets, espaces et actions, 1945-1985*, publié sous la direction de Lothar Schirmer, traduit de l'allemand par Catherine Métails-Bührendt et Didier Coigny, 2001, La Bibliothèque des Arts.

¹⁵⁹ Cf. JEAN-YVES JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997), Gallimard, 2009.

¹⁶⁰ Cf. KAZIMIR MALÉVITCH, *La paresse comme vérité effective de l'homme* (1921), traduit du Russe par Régis Gayrand, Éditions Allia, 1995. Cf. PAUL LAFARGUE, *Le droit à la paresse, Le passager clandestin*, 2009.

¹⁶¹ « John Giorno avait rencontré Warhol en novembre 1962 à l'occasion de son exposition à la Stable Gallery d'Eleanor Ward. L'année suivante, Warhol sollicitait Giorno pour son premier film, *Sleep*, dont il était l'unique protagoniste six heures durant. "J'étais alors un gamin de vingt ans, raconte Giorno, et j'étais agent de change. Je menais cette drôle de vie qui consistait à voir Andy tous les soirs, à me souler et à retourner au travail avec la gueule de bois. La Bourse ouvrait à dix heures et fermait à trois heures. A trois heures moins le quart, j'attendais déjà près de la porte, mourant d'envie d'aller faire une sieste chez moi avant de retrouver Andy. Je dormais jusqu'à ce qu'il me passe un coup de fil pour me demander ce que je fabriquais. "Laisse-moi deviner, me disait-il, tu dormais ?" La première de *Sleep* eut lieu le 17 janvier 1964 au Gramercy Arts Theater au bénéfice de la Film-Makers' Cooperative. La séance fut suivie par neuf personnes seulement, dont deux partirent au bout de la première heure.- K. G. [Kenneth Goldsmith] » ANDY WARHOL, *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Bernard Grasset, 2005, p. 47.

¹⁶² Cf. ARTHUR C. DANTO, *Andy Warhol*, traduit par Laurent Bury, Les Belles Lettres, 2011, p. 85-86.

les longs plans fixes dans lesquels aucune action vient bouleverser le « rien » du film, et le fait que Warhol ait délibérément conservé les images-amorces¹⁶³ sonnent comme un véto de l'écriture, de la narration¹⁶⁴. Symboles d'une passivité quasi militante, ces deux postures artistiques ouvrent sur la paresse - le corps intentionnellement au repos - univoquement contre le *faire* et le savoir-faire, en insistant sur le fait, défend Stilinovic, que la paresse n'existe que par sa pratique, aucun savoir n'exonère le paresseux, qui plus est l'artiste-paresseux, de son expérience. Ainsi, comment ne pas associer ces postures prônant une sorte de paresse, de refus de l'action et du *travail* à l'ambition paradoxale d'éclairer sur le « travail en nous » invisible voire insoupçonnable freudien, mais aussi sur l'impossibilité d'échapper aux choses qui *clochent* malgré nous et malgré nos efforts et notre engagement à les travailler ? Choses, enfin, sur lesquelles nous n'avons pas ou prou emprise. D'autant qu'à en croire Freud, l'effort de l'art à rendre compte des *clocheries* ne cesse de les manquer¹⁶⁵, en ce sens que toute création artistique n'est qu'une démarche vers la réalité du dedans trop intime, enfouie et refoulée pour être dévisagée en bonne et due forme par l'art. Le trébuchement incessant aux portes de l'univers voilé et sombre de

¹⁶³ « La présence des images-amorces n'est donc pas à interpréter comme relevant d'un souci "matérialiste" d'exhiber le support film, mais comme la résultante de son refus de faire le tri, de trancher. » Cf. PATRICK DE HAAS, « Vider la vue », *in cat. exp., Andy Warhol, Cinema*, Éd. Centre Georges Pompidou et Éd. Carré, 1990, p. 23. « Quand nous n'avions pas d'argent pour faire de grands films avec plein de coupures, de raccords, etc., je me suis efforcé de simplifier les processus de tournage, et j'ai fait des films dans lesquels nous utilisions chaque centimètre de pellicule tournée, parce que c'était plus économique, plus facile et plus amusant. Et puis de cette manière, nous n'avions aucun reste. En 1969, nous avons commencé à faire des découpages mais, même avec nos propres films, ce sont les chutes que je préfère. Elles sont formidables. Je les conserve scrupuleusement. » ANDY WARHOL, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Flammarion, 2001, p. 81.

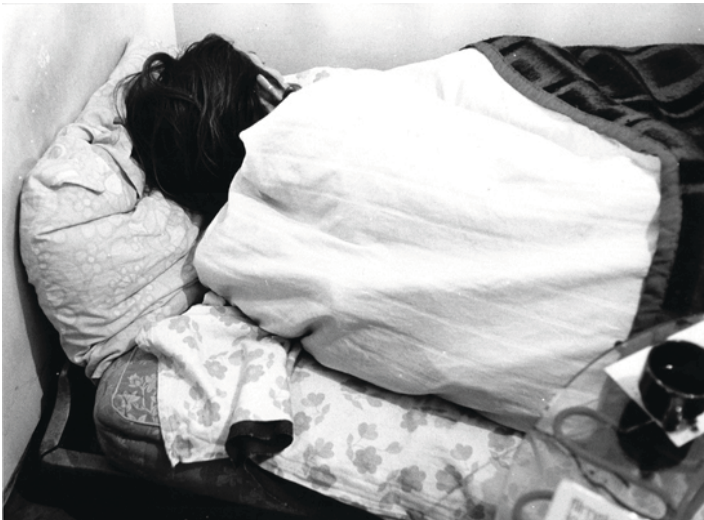
¹⁶⁴ « Il tourna des centaines de bobines de quatre minutes, mais n'avait aucune idée de la façon dont il pourrait les monter. En fin de compte, il prit la décision caractéristique de "simplement tout utiliser". C'est ce qu'il avait déjà fait avec des photomatons, comme si, en montrant le même visage avec des expressions différentes, il s'épargnait la nécessité de choisir, comme si c'était un moyen de refléter toute une personnalité. » ARTHUR C. DANTO, *Andy Warhol*, traduit par Laurent Bury, Les Belles Lettres, 2011, p. 86.

¹⁶⁵ « Les satisfactions subjectives, comme celles offertes par l'art, sont, en regard de la réalité, des illusions, elles n'en sont pas pour autant moins efficaces psychiquement, grâce au rôle que la fantaisie a assumé dans la vie de l'âme. » SIGMUND FREUD, *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Quadrige-PUF, 1995, p. 17.

l'âme n'est-il pas en grande partie le propre de l'activité artistique au sens large ? Demeurant dans la représentation imagée elliptique à chaque essai, l'art ne peut qu'en restituer l'idée, non l'exactitude des contours et la fidélité des traits. L'art est toujours *inexact*. Et donc, pour revenir à Heidegger, si le devancement – l'anticipation – est la posture correcte face à l'enjeu capital de l'Être, la place accordée au repos – au relâchement de l'attention – ne peut qu'être nulle ; le *Dasein* n'a que faire de la paresse puisque son projet exige de lui une implication anticipatrice, un effort soutenu, continu et régulier, par le biais d'une prise de conscience – d'une lecture et écoute fines de soi et du monde en mutation, qui tiendrait compte des affects du *Dasein* certes, mais pour mieux y déjouer les pièges, les *clocheries* inhérentes.



8. *El sueño de la razón produce monstruos* [Le sommeil de la raison engendre des monstres] de la série *Los caprichos* [Les caprices], 1799, Francisco Goya. Eau forte, aquatine, 181x121 cm. Documents en couleur. Cf. *Francisco Goya – Les caprices*, présentation de Jean-Pierre Dhainault, Les éditions de l'Amateur, 2005.



9. *Artist at Work*, 1978, Mladen Stilinovic. Deux photographies issues d'une série de huit en noir et blanc, 20x30 cm. Cf. DOCUMENTA Magazine, n°1-3, Taschen, 2007. p. 258-261.

10. Deux photogrammes de *Sleep*, 1963, Andy Warhol. Film (16mm), noir et blanc, 321min (projeté à 16 images/sec.) et 285 min (projeté à 18 images/sec.). Cf. PATRICK DE HAAS, « Vider La Vue » in cat. exp., *Andy Warhol, Cinema*, Éd. Centre Georges Pompidou et Éd. Carré, 1990.

Toujours sur le rapport entre conscience et corps, Maine de Biran éclaire sur le fait que la conscience n'est pas état ou substance séparée du corps¹⁶⁶. Au contraire, elle est impliquée dans une relation hyper-organique avec le corps. Relation que Biran

¹⁶⁶ Cf. MAINE DE BIRAN, *L'effort*, textes choisis et présentés par A. Drevet, PUF, 1966.

nomme à juste titre *effort* et qui est le fondement même de notre existence¹⁶⁷ ; exister c'est faire l'effort avec le corps et la conscience d'exister. La conscience ne se constitue donc que dans son rapport au corps, dont les changements d'états – d'un extrême (au repos) à un autre (en action) – l'affectent. Cette thèse fait de Biran l'inventeur du corps-vécu qui n'est plus celui purement matériel des physiiciens, ni celui strictement vivant des physiologues, mais « corps-intime » saisi de l'intérieur de la conscience, tel qu'il participe à la conscience. Ce n'est que parce que le sujet est conscient qu'il peut percevoir en soi un ordre causal qui n'est pas celui d'une extériorité radicale qui le subsume. Tout part donc d'une observation du moi :

Il y a sûrement une influence de la saison de la canicule sur mes facultés organiques, intellectuelles et morales. Je me trouve toujours, sous ces trois rapports, au-dessous de ma valeur ordinaire ; pendant les trois ou quatre mois d'été, une grande mobilité nerveuse, une incapacité absolue d'attention, un découragement entier et une facilité extrême à céder à toutes les impressions externes et internes, coïncident avec la faiblesse de l'estomac et plusieurs autres incommodités. J'éprouve, cette année surtout, l'influence fâcheuse de la saison qui a été très variable.¹⁶⁸

La température est douce, humide et fort relâchée depuis le 2. Cette influence produit en moi une disposition plus forte à la paresse, plus d'inactivité d'esprit, de tristesse, de timidité, de méfiance de moi-même

¹⁶⁷ « Dans sa correspondance avec Destutt de Tracy, Biran a bien mis en évidence que l'effort est essentiellement relation. Dire que la conscience est relation signifie qu'elle n'est jamais donnée comme un absolu ainsi que la métaphysique le croit. Il faut considérer "le moi dans la volonté une, ou la même, volonté *qui n'est point d'une manière absolue et abstraite de toute condition*, mais seulement dans la relation à l'ensemble des parties qui lui obéissent, dans un effort essentiellement relatif, dont le terme, le corps résistant mais obéissant, et le sujet de la force [qui n'existe comme force consciente que dans la résistance à son action] sont inséparables et ne sont constitués que l'un par rapport à l'autre" Biran ne cesse d'insister sur "la corrélation essentielle", "l'indivisibilité", la "combinaison intime", "le rapport de coexistence" etc. entre les deux éléments de l'effort. PIERRE MONTEBELLO, *Le vocabulaire de Maine de Biran*, Ellipses éditions, 2000, p. 21.

¹⁶⁸ MAINE DE BIRAN, *Journal Intime*, Plon, 1927, p. 81.

et de besoin d'être rassuré par les choses du dehors. C'est une existence misérable que celle qui a besoin d'être ainsi soutenue et qui cherche sans cesse des appuis extérieurs [...]. C'est [...] ce qui fait que j'ai besoin de trouver dans tout ce qui m'entoure des signes d'une bienveillance qui est nécessaire à ma vie morale comme un air sain à ma vie physique.¹⁶⁹

Les variations atmosphériques ont des répercussions sur le corps et ce n'est qu'à partir d'elles que l'auteur prend appui pour penser. Le corps-vécu est un corps-affectif qu'il faut discipliner, car seule, la pensée est impuissante. Le corps indocile doit être discipliné afin d'être précipité dans un ordre causal qui est celui de la volonté, favorisant l'éclosion de la pensée. Dans ce contexte, les plaintes constantes de Biran, que l'on retrouve pêle-mêle dans ledit journal – « je n'ai pas d'aplomb, je regrette la profonde nullité de mes pensées, je suis inconstant et mobile, je n'arrive pas à faire démarrer ma propre pensée » – sont la preuve de l'impuissance permanente de la pensée prise isolément. Le corps s'oppose à la pensée, il lui résiste car trop fluide et en variation perpétuelle. La volonté et à la pensée n'ont ainsi aucunes attaches fiables et ne peuvent advenir. Il faut alors « faire violence » au corps par l'effort et la volonté pour permettre à la pensée de s'y installer.

En privilégiant l'expérience de l'intériorité à travers celle de la durée, impliquant le corps et ses « affections¹⁷⁰ », on reconnaîtra l'influence de la pensée de Biran sur celle de Bergson. Réalité profonde et inimaginable, la durée n'existe pas en science¹⁷¹, elle est difficile à concevoir et à exprimer, néanmoins, « on la sent et on la

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷⁰ « Nous comprenons sous le titre général d'affections tous ces modes *simples* et *absolus* du plaisir et de la douleur, qui constituent une vie purement sensitive ou animale hors de toute participation du moi » MAINE DE BIRAN cité par PIERRE MONTEBELLO, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷¹ « [...] Les moments du temps et les positions du mobile ne sont que des instantanés pris par notre entendement sur la continuité du mouvement et de la durée. Avec ces vues juxtaposées on a un succédané pratique du temps et du mouvement qui se plie aux exigences du langage en attendant qu'il se prête à celles du calcul ; mais on n'a qu'une recombinaison artificielle. Le temps et le mouvement sont autre chose. » HENRI BERGSON, *La pensée et le mouvant* (1938), Quadrige-PUF, 2003, p. 7.

vit¹⁷² ». En rigueur, l'intuition de la durée n'est pas identique à l'idée de durée ; si la durée est objet d'intuition, c'est qu'elle peut être « touchée » de l'intérieur. Autrement dit elle ne se réduit pas à un concept mais à un rapport à la réalité à travers le corps inscrit et affecté par ce qui s'y passe. L'enjeu est alors de mettre en lumière les changements sur ce corps émetteur-récepteur par le biais de la conscience qui demeure *in fine* le réceptacle mémoriel involontaire des affections, souligne Bergson.

À l'instar des images enregistrées par les caméras de vidéo-surveillance, la durée bergsonienne pourrait se résumer à une collecte d'images en continu ; chacune aurait sa place dans ce grand herbier sans qu'aucun critère ne vienne perturber l'accumulation séquentielle. Le temps vidéo-surveillé est sans fin, autant par la capacité illimitée de la capture d'images, que par l'appauvrissement de la capacité d'attendre qu'un fait surgisse à l'image et vienne perturber leur accumulation cadencée, évidée d'intérêt. Les images de vidéo-surveillance sont ainsi faites ; leur oubli les façonne jusqu'à ce qu'elles deviennent *utiles*, c'est-à-dire parlantes de l'accident qui viendrait ébranler leur accumulation ordinaire, informant par la même occasion, à ce moment précis, sur leur raison d'être. Seulement voilà, les images-souvenirs involontaires bergsoniennes ne sont pas de images vidéo-surveillées ; quand elles ne témoignent de rien, en l'occurrence d'aucun accident, d'aucun fait particulier, les images passées ne disparaissent pas pour autant sous celles présentes. Elles ne s'oublient guère. Toutes les images appréhendées sont des souvenirs qui hantent la conscience et aspirent à revenir à n'importe quel instant. Contrairement à ceux impurs « qui viennent se poser sur notre occupation présente et se révéler au moyen d'elle, il y en a d'autres, des milliers et des milliers d'autres, en bas, en dessous de la scène illuminée par la conscience [...] que [la] mémoire

¹⁷² *Ibid.*, p. 4.

conserve dans ses plus obscures profondeurs¹⁷³ ». Ces souvenirs dits *purs* sont ainsi rattachés à l'inconscient, et leur représentation dépend « d'un procès d'éclosion à partir des ténèbres de la virtualité pure¹⁷⁴ », nécessitant pour ce faire non pas de la volonté mais d'une paresse voire d'un endormissement, ponctue Bergson :

Supposez [...] que je m'endorme. Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écartier l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. Ils se lèvent, ils s'agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre.¹⁷⁵

Et si l'endormissement conduit souvent au rêve, celui-ci n'en demeure pas moins l'espace par excellence de la remémoration des souvenirs, même si « à l'état de veille, la connaissance que nous prenons d'un objet implique une opération analogue à celle qui s'accomplit en rêve », en ce sens que « nous n'apercevons de la chose que son ébauche ; celle-ci lance un appel au souvenir de la chose complète ; et le souvenir complet, dont notre esprit n'avait pas conscience [...] profite de l'occasion pour s'élancer dehors¹⁷⁶ ». Le souvenir représenté ou remémoré, dans le rêve ou à l'état de veille, est, par ses racines profondes, rattaché au passé et à l'inconscient : tranchant ainsi inéluctablement avec le présent, il ne saurait être autre chose qu'un souvenir à l'instant de son éclosion. Un souvenir que nous avons parfois du mal à reconnaître, note Bergson, car « souvent il s'agit d'un détail oublié, d'un souvenir qui paraissait aboli et qui se dissimulait en réalité dans les profondeurs de la mémoire. Souvent aussi l'image évoquée est celle d'un objet ou d'un fait perçu distraitemment,

¹⁷³ HENRI BERGSON, *Le rêve*, préface de Jean-Jacques Guinchart, Payot & Rivages 2012, p. 65-66.

¹⁷⁴ JEAN-FRANÇOIS MARQUET « Durée bergsonnienne et temporalité » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 86.

¹⁷⁵ HENRI BERGSON, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

presque inconsciemment, pendant la veille. Surtout, il y a des fragments de souvenirs brisés que la mémoire ramasse çà et là, et qu'elle présente à la conscience du dormeur sous une forme incohérente. Devant cet assemblage dépourvu de sens, l'intelligence (qui continue à raisonner, quoi qu'on en ait dit) cherche une signification ; elle attribue l'incohérence à des lacunes qu'elle comble en évoquant d'autres souvenirs, lesquels, se présentant souvent dans le même désordre, appellent à leur tour une explication nouvelle, et ainsi de suite indéfiniment¹⁷⁷ ». Pas de lâcher prise de la raison face à l'irrésolu et l'irreprésentable pour Bergson, ni pendant le sommeil – état second propice aux songes –, ni à l'état de veille où il semble plus difficile pour tout un chacun d'être *absent*. L'intolérance que suscite le fait que l'individu puisse être ailleurs, au lieu d'être toujours là, démontre que les rêves participent bon gré mal gré à l'inévitabilité de l'effort d'être, et que l'amas incommensurable de souvenirs conservés au fil du temps et leur remémoration d'une manière ou d'une autre contribue à cet effort ; ne pouvant être oubliés, les fruits de nos profondeurs demeurent parlants, encore faut-il avoir la capacité d'écoute adéquate pour qu'une fois remémorés ils puissent révéler des choses toujours *intéressantes et utiles* :

Nous ne dormons pas pour ce qui continue à nous intéresser.¹⁷⁸ Disons d'abord que si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles.¹⁷⁹

Le souvenir remémoré ou représenté n'est pas exclusif de l'univers bergsonien. Il apparaît déjà chez Socrate, et Platon y revient dans le *Ménon* ; l'âme y est dépeinte

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁹ HENRI BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, GF-Flammarion, 2012, p. 106-107.

comme étant porteuse de connaissances sur lesquelles l'individu doit revenir afin d'éclorre à soi. L'introspection ouvre la voie sur un savoir au sujet de soi dont chacun dispose et qui devra être *ressouvenu*. Or, l'individu ne peut chercher à se remémorer ce qu'il ne connaît pas puisqu'il ne sait quoi chercher ; il ne sait pas trouver ce qu'il ignore puisqu'il ignore ce dont il doit chercher. Ne s'agissant plus de savoir mais de *re-savoir* ou de se *ressouvenir* de ce qu'il sait sans le savoir, il faut en outre qu'il ait déjà su ce qu'il cherche à savoir à nouveau. En découle l'idée majeure selon laquelle le savoir advient non pas d'un apprentissage de notions inconnues, mais d'une reconnaissance au présent de ces mêmes notions inscrites au préalable et qui demeurent inconscientes, « en attente » d'être ressouvenues. Les sens sont les outils qui aident l'âme à accoucher de ce que l'on croit oublié, mais qui est bien là, à peine caché, attendant le moment opportun pour jaillir. Ce qui est prêt à ressurgir, c'est effectivement le souvenir de la chose passée que la mémoire a emmagasiné et dont l'apparition dépend de la qualité de l'effort lié à la quête de soi. En conséquence, la remémoration est un effort lié à la volonté de vérité de soi ; « se chercher » est à rapprocher de la remémoration de soi : « le *Ménon* fait voir clairement ce qu'est le travail de la pensée, l'approche d'une vérité dont on connaît avec conviction la présence, mais dont on ignore la forme¹⁸⁰ », de telle sorte que la réminiscence est *in fine* une recherche *sans chose* ; on sait ce que l'on cherche tout en n'en connaissant pas la substance. De surcroît, l'aide à l'accouchement de cette substance dépendra du ressouvenir d'une seule de ces vérités. L'accès à l'inconscient rendu conscient une première fois permet le rappel de toute autre vérité liée à la première, « ainsi de suite jusqu'à inclure, semble-t-il, la totalité du savoir¹⁸¹ ». Ce qu'il faut retenir de Platon à ce sujet est donc, premièrement, que la réminiscence demeure tributaire d'un effort

¹⁸⁰ MONIQUE CANTO-SPERBER *in* PLATON, *Ménon*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, GF-Flammarion, 1991, p. 11.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

concomitant à la remémoration, prônant le passage de ce qui est inconscient à la conscience. Et deuxièmement, que nous ne pouvons pas parler d'ignorance par rapport à soi, puisqu'il ne s'agit pas d'être instruit sur soi, réparant par ce biais un manque de connaissance, mais de quête de soi en étant poussé à sortir de soi. On dira : pour être soi, il faut chercher en soi ce que l'on n'est pas encore mais que l'on a déjà été.

De son côté, Kierkegaard s'approprie l'idée de réminiscence platonicienne tout en la détournant de son ancrage passé. Partant de l'idée que « rien de neuf ne se produit jamais par simple progrès ou développement à partir d'un antécédent qui contiendrait déjà la suite¹⁸² », le ressouvenir kierkegaardien manifeste sa dépendance envers une créativité au présent qui fait que le souvenir n'éclot pas tel qu'il a été conservé dans la mémoire, mais dépend d'une *créativité* pour revenir. En conséquence, la *reprise* – terme utilisé par Kierkegaard – postule une scissure transcendantale avec le passé, « [impliquant] un saut qualitatif pour passer d'un ordre à un autre situé plus haut¹⁸³ », d'une vie à une autre, d'une naissance à une autre. Ce nouveau départ doit être vécu comme une épreuve qui atteste de la fidélité face au devoir de volonté d'aller vers soi. En ce sens, la vraie reprise est ce mouvement « "en avant" à l'intérieur de soi, par lequel l'individu existant poursuit son éducation jusqu'au terme du voyage¹⁸⁴ » ; c'est par la reprise que l'individu se quête spirituellement change son être intérieur ; il passe d'étape en étape, de palier en palier, et les sauts sont rythmés par des reprises qui font que l'être « devient lui-même de plus en plus, de mieux en mieux¹⁸⁵ ». Ces passages d'un temps à un autre jusqu'à

¹⁸² NELLY VIALLANEIX in SØREN KIERKEGAARD, *La reprise*, traduction, introduction dossier et notes par Nelly Viallaneix, GF-Flammarion, 1990, p. 21.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

la métamorphose complète – que Kierkegaard appelle *reduplicage*¹⁸⁶ – restent dépendants d'une implication existentielle profonde de l'individu, mêlant ressouvenir et effort. De la reprise kierkegaardienne retenons l'importance de la rupture, de la crise créative comme un effet de bascule qui fait se projeter l'individu vers l'avant, vers une autre dimension de soi.

Cette idée que le souvenir passe par la créativité pour *revenir*, et par conséquent, que le retour vers soi n'en est un qu'au prix de la scissure de l'être – cessant d'être ce qu'il est pour devenir « plus » ou « mieux » à chaque palier transposé –, n'est pas présente chez Bergson, pour qui le balancement des discontinuités reste soumis à l'inébranlable de l'élan vital ; désamorçées de leur effet brisant, rassemblées au profit de l'édifice qu'est l'être en train de se faire, les discontinuités ne peuvent s'imposer en tant que véritables ruptures dans l'élan. C'est ainsi que l'on dit de l'être bergsonien qu'il ne cesse d'être. Or, si l'impact déstabilisant, voire cassant, des à-coups est absorbé par l'élan dans la durée chez Bergson, il ne l'est guère chez Bachelard, pour qui l'idée d'alternance entre un temps où l'élan s'arrête et un temps où l'élan repart demeure fondamentale. L'idée de rythme s'impose alors à celle de durée, ce qui voudrait dire que les temps de pause et d'activité se suivent et s'enchaînent, mais aussi que chacun est temps de l'instant présent et simultanément temps de latence, ou encore temps de l'expectative face au mouvement subséquent : chaque temps annonce à l'instant de l'accomplissement de *son* mouvement le mouvement suivant, réorganisé, voire enrichi par l'effet d'enchaînement. Au demeurant, cette réorganisation incessante des mouvements – entre pauses et activités – ne peut avoir lieu qu'au présent tout en tendant déjà vers

¹⁸⁶ « Redupliquer c'est être existentiellement ce qu'on pense et ce qu'on dit : c'est « devenir ce que l'on est », réaliser cette part éternelle de soi-même, laisser surgir cette créature spirituelle, tremblant possible au fond de l'intériorité du "Soi" que la grâce éveille. » *Ibid.*, p. 23-24.

l'avenir. En cela, Bachelard rejoint Platon, par le fait, en outre, que l'éclosion de soi ne va pas sans un « défaire l'humain », via une « puissance de néantisation¹⁸⁷ », impliquant un effort de tous les instants, dans le but de séparer l'être de soi pour y revenir vigoureusement. Effort sacrificiel s'il en est, puisqu'il s'agit d'un renoncement, d'un dépouillement, d'un abandon ou encore, dans la terminologie bachelardienne, d'une « désubjectivation cruciale de soi » dans le seul et unique but d'accéder à la vérité de soi. Ainsi, même si l'effort soutenu qu'implique ce renoncement conduit *in fine* à la vérité moïque, il n'en reste pas moins que l'être ne cesse d'exister au présent : il est être *durant*, en train d'advenir au présent à l'état d'être pas encore advenu. L'être durant avance, s'arrête pour repartir jusqu'à ce qu'il se *retrouve* en chemin, « [il] a donc bien dans l'instant présent où se décide l'accomplissement d'un dessein le bénéfice d'une véritable présence. Le passé n'est plus simplement un arc qui se détend, l'avenir une simple flèche qui vole, parce que le présent a une éminente réalité. Le présent est cette fois la somme d'une poussée et d'une aspiration.¹⁸⁸ » De ce fait, le présent bachelardien est le fruit d'une cohabitation entre un présent du renoncement de soi, de la scissure de l'être – se déjouant par la même occasion d'une linéarité « forcée » propre à l'élan bergsonien – et un présent du « nouveau départ » qui ne peut faire fi de l'impact de l'arrêt dans la progression de l'être. A partir de ces deux instances fondamentales du temps – l'une qui anime la marche vers la vérité de soi et l'autre qui en est l'inflexion inéluctable – s'émancipent, chez Bachelard, les notions d'*intentionnalité* et d'*instant*.

¹⁸⁷ JEAN-MICHEL LE LANNOU, « Le dépassement de l'humain. Bergson et Bachelard. » in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006, PUF, 2008, p. 89.

¹⁸⁸ VALÉRIA CHIORE, « Ontologie poétique. La présence de Bergson dans l'esthétique bachelardienne » in FRÉDÉRIC WORMS, JEAN-JACQUES WUNENBURGER (dir.), *op. cit.*, p. 247.

L'intentionnalité est volonté, force prospective « qui donne à la ligne du temps un sens, un vers, une direction. Car « qu'est-ce la volonté si ce n'est la force primordiale qui corrige la flèche du temps à travers un exercice d'intentionnalité ? Qu'est-ce la *voluntas*, si ce n'est cette capacité d'intervenir sur la scansion du temps, en la récrivant sous le signe de l'intention ?¹⁸⁹ » L'instant, lui, défait la ligne du temps, la décompose en une instance fragmentaire et discontinue, puis la recompose « sous le signe du changement et du commencement, de l'innovation et de la créativité¹⁹⁰ ». Ceci dit, si durée bachelardienne il y a, elle est « poussières d'instant », « atomisation » du temps, « arithmétisation temporelle absolue », faisant de la discontinuité sa seule raison d'être. Bachelard préconise ainsi une sorte de « pédagogie du discontinu¹⁹¹ », capable d'ouvrir sur une liberté fondamentale du devenir, liberté des profondeurs ramenée à la surface, laissant libre court au dessin/dessein vital. Inscrite dans un devenir foncièrement saccadé, Bachelard admet la rupture dramatique – à l'instar de l'expérience du deuil - mais aussi, moins abrupte, la détente comme « [...] nécessaire renouveau de l'intuition... Intuition et détente nous donnent au niveau de la méditation la preuve de l'alternative temporelle fondamentale¹⁹² ». Intuition et détente, deux mouvements, l'un exprimant l'ascension, l'autre la retombée.

L'expérience du feu d'artifice comme la décrit Roman Signer – dont le travail artistique relève maintes fois de l'artificier¹⁹³ – peut aider à étayer cette question de la détente de l'élan comme retombée abrupte. Le plus simplement du monde, le feu d'artifice est « quelque chose qui est en l'air et qui tombe¹⁹⁴ » dit-il. « Apprécié de

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 247-248.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 249-250.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁹² GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige-PUF, 2006, p. 26.

¹⁹³ Cf. GERHARD MACK (org.), *Roman Signer*, Phaidon, 2006.

¹⁹⁴ Reprenant les paroles de l'artiste suisse Roman Signer qui, dans un entretien avec Marc-Olivier Wahler, se positionne face à ce qu'il entend être son public. « Quels rapports entretenez-vous avec le

tous¹⁹⁵ », son image la plus commune semble néanmoins s'inscrire dans cette sorte d'état second qui fait se figer l'explosion en l'air, rendant inopérante la force qui élève l'explosif, puis le ramène au sol après la déflagration. Si la gravité paraît exclue de l'image générique que l'on peut avoir du feu d'artifice, elle reste indubitablement ce qui permet la propulsion et le retour au sol. Or, quand l'explosion a lieu, c'est bien l'illusion de la suspension infinie du feu en l'air, et par la même occasion, de la suppression de la force qui mène l'explosif vers le ciel et le ramène au sol, que nous avons miraculeusement sous les yeux ; illusion par image interposée du feu éternellement éclos ! Car même si l'imaginaire commun du feu d'artifice est trompeur, par l'impression rétinienne de l'image figée de l'explosion en l'air, la gravité, moins prégnante dans l'image, est toujours là, opérant en continu dans un mutisme indécélable, excepté pour Signer¹⁹⁶, et bien avant lui pour Newton¹⁹⁷.

La pensée de Bachelard est donc sensible à l'effort ; effort extrême, cathartique, associé à la quête de soi ; nous devons par une intervention inhibitoire penser contre nous-mêmes, c'est-à-dire contre ce que nous croyons initialement être, et ce pour cesser d'être celui que, de fait, mais de fait seulement, nous nous découvrons être. Érigée sous l'impulsion de franchises avancées mais aussi d'arrêts et de mises-en-cause nécessaires voire inévitables, la découverte de soi n'est pourtant

public ?», demande Mar-Olivier Wahler, « il assiste quelquefois à une action, mais la plupart du temps il est convié après l'intervention. La dimension temporelle est-elle différente d'un cas à l'autre ? Y a-t-il un avant, un pendant et un après ? Ou s'agit-il d'un tout indissociable ? ». « Chaque étape est importante », répond Signer, « par exemple, le moment où un objet est dans l'air et qu'il tombe est très important. C'est comme un rêve. » MARC-OLIVIER WAHLER, « Roman Signer : artiste élémentaire », *in Art Press*, n° 237, 1998, p. 28.

¹⁹⁵ « Comme tout le monde, j'aime bien les feux d'artifices, je trouve ça joli [...] ». Roman Signer cité dans MARC-OLIVIER WAHLER, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁶ « Lorsque j'étais enfant j'allais toujours à la recherche des restes de fusées plantées dans la terre, cela me semblait plus intéressant que l'événement en lui-même. » *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁷ « Newton aurait découvert l'attraction universelle en regardant tombé une pomme... C'est idiot ! Tout le monde a vu tomber des pommes et lui-même en avait vu tomber plus d'une... Ce n'est pas du tout cela qui l'a ébloui, mais c'est le fait qu'une pomme tombe et que la Lune, elle, ne tombe pas ! » ROGER CAILLOIS, *Cahiers pour un temps*, Éd. Centre Georges Pompidou-Pandora, 1981, p. 22.

pas redevable d'un effort imposé de l'extérieur. L'effort est *existentiel*. Aussi, il n'y a pas à proprement parler d'appel, mais une volonté qui anime la marche à un rythme foncièrement binaire. Pour autant, pas de lâcher prise de l'effort et de son enjeu : si toute volonté d'être soi est propulsée et ralentie, l'hypothèse qu'il y ait, à un moment donné, un abandon net de l'effort est inconcevable. En aucun cas, la déroute de tout dessein qui ferait stopper le projet auquel est rattaché l'effort n'est présente chez Bachelard. La pause, elle, sert l'effort, puisqu'elle lui permet de se réorienter et de conduire de façon plus harmonieuse l'individu à soi.

Pas de signes de l'appel non plus chez Deleuze, d'un appel qui retentirait d'un dehors de soi, précepteur de l'élan vers l'être *ressouvenu*, ou d'un appel émanant avec ou sans fracas d'une intimité impartageable qui ferait quêter sans relâche l'unicité moïque. Pas de révélation retentissante mais un devenir incessant, c'est-à-dire incessamment soumis au hasard. Échappant à toute causalité, finalité ou probabilité, les événements qui composent une vie ne font que « [...] s'enrouler et se dérouler, s'envelopper et se développer, se plier et se déplier, s'impliquer et s'expliquer, et aussi se compliquer¹⁹⁸ ». La vie est *reprise*, rejouée entièrement à chaque implication des événements entre eux, passant d'une implication présente à une autre, sous l'impulsion d'une créativité opératrice du passage. Ces deux éléments, à savoir, la liberté créatrice – dépendante de « l'émergence d'un acte de penser, [...] mais aussi aimer, désirer¹⁹⁹ » – et le hasard absolu permettent de définir l'implication des choses et des événements entre eux en tant qu'acte *pur*. Qu'entend Deleuze par acte pur ? Qu'il n'est absolument pas prédestiné, ni engagé à partir d'un appel qui le contiendrait déjà, mais demeure lié à un destin assigné à l'instant où il prend forme ; un « destin [qui] est comme les coups de dés, ontologiquement un,

¹⁹⁸ FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *Deleuze, une philosophie de l'événement* (1994), PUF, 1996, p. 87

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 76.

formellement multiple²⁰⁰ ». En déterminant que la vie est foncièrement assujettie à une répétition de « coups de dés », faisant s'impliquer les choses et les événements au gré d'intensités circonstancielles, Deleuze fait du présent le seul temps possible ; un présent qui l'est de par une implication sans cesse répétée et par conséquent sans cesse différente. Ceci dit, contrairement aux souvenirs bergsoniens emmagasinés dans la mémoire attendant l'instant propice pour rejaillir, les implications passées n'attendent pas leur passage à un présent renouvelé, car si éclosion du souvenir il y a chez Deleuze, elle reste dépendante d'une implication nouvelle le compliquant à tel point qu'au moment où le souvenir ressurgit sa nature a irrémédiablement changé :

Une époque dans la vie de quelqu'un n'est pas composée des époques antérieures, bien qu'elle les reprenne à sa façon (elle "ne se divise pas" en elles "sans changer de nature"). On peut bien dire que la vie continue, mais sa manière à elle de continuer est de se rejouer tout entière sur un autre plan, de telle manière que la mémoire, par delà les souvenirs qui nous retiennent névrotiquement à ce qui fut, accuse au contraire des distances irréductibles qui n'épargnent pas non plus le présent, lui-même mis en perspective.²⁰¹

Chez Deleuze, il n'y a qu'un retour possible et c'est celui du devenir, éclairant sur un concours de circonstances lambda où certaines choses (souvenirs, etc.) d'époques diverses s'impliquent et se compliquent en dépit d'autres implications/combinaisons possibles. Sur les décombres de cette alchimie du hasard produite au présent, une érosion – une *fêlure* – peut s'y glisser, prolongeant la magie opérée tout en annonçant à l'instant même où elle fait surface son irrévocable obsolescence. Qu'est-ce que la *fêlure* ? Comment apparaît-elle et qu'annonce-t-elle ?

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 87.

L'entame du film *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson se fait par l'intermédiaire d'une voix-off, celle de Michel – le personnage principal – narrant ses frasques de voleur à la tire écrites dans les pages de son journal intime. Cette introduction semble d'emblée inscrire *Pickpocket* dans le cadre du film rétrospectif, mêlant introspection mémorielle et récit factuel, réalisme du fait-divers et onirisme du souvenir. Mais Bresson, cinéaste de la *table rase*²⁰², échappe à la psychologie et au sentimentalisme : la caméra n'est pas l'intime des personnages, elle les dévoile sous une notoire opacité, invalidant par la même occasion, l'identification par le spectateur à Michel « dont les motivations sont laissées en suspens²⁰³ ». A cette impression de manque de transparence contribue la désolidarisation des voix et des personnages à l'écran ; la voix de Michel surtout, ou celle encore du commissaire de police, se font entendre alors que leurs visages et leurs corps n'apparaissent pas encore à l'écran : dans la première séquence du film à Longchamp, la voix de Michel est hors-champ, dissociée de son visage pendant une dizaine de minutes, accentuant ainsi non seulement l'opacité mais le mystère entourant sa figure. Au demeurant, vivant dans une sorte de perpétuelle absence à soi, Michel est cet individu qui ne coïncide jamais totalement avec lui-même, ne nouant pas d'échanges en dehors de ceux que lui impose la prédation. Il est toujours *ailleurs* et ceci jusqu'à la séquence finale où il se révèle à Jeanne. Révélation préfigurée dans l'avertissement initial :

²⁰² Cf. ÉVELYNE JARDONNET, MARGUERITE CHABROL, *Pickpocket de Robert Bresson*, dans la collection Clefs concours – Cinema (dirigée par Claude Murcia), Éditions Atlande, 2005, p. 40.

²⁰³ « Francis Vanoye rapproche par exemple le modèle bressonien du travail de sape effectué à l'encontre du personnage traditionnel par un pan du cinéma burlesque comme celui de Jacques Tati, ou par certaines recherches plus expérimentales comme celles de Marguerite Duras. Il avance à leur propos le qualificatif de personnage "opaque". Ce qualificatif apparaît particulièrement opératoire à propos du personnage de Michel dont les motivations sont laissées en suspens. » *Ibid.*, p. 48.

Ce film n'est pas du style policier. L'auteur s'efforce d'exprimer par des images et des sons, le cauchemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait. Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues.

Cette impression d'absence de Michel à lui-même est renforcée par le hasard qui semble le pousser à être agi plus qu'il n'agit²⁰⁴. Dépourvu de volonté, semblant colporter la parole d'une force mystérieuse, il est automate²⁰⁵ agissant sans véritablement connaître les raisons qui l'animent. A cette force *aspirante*²⁰⁶ une autre s'y adjoint donnant le tournis²⁰⁷. Toutes deux soulignent l'idée centrale chez Bresson²⁰⁸ – empruntée à Pascal²⁰⁹ – selon laquelle l'entendement de soi, dans le

²⁰⁴ « Cette force dépasse la seule fascination exercée par le vol ; c'est presque en permanence que Michel est aspiré par les événements. La main qu'il tend machinalement dans le café au commissaire en offre la parfaite illustration : irréfléchi, ce mouvement l'entraîne dans le piège tendu par l'homme de loi. Les réactions de ce type s'enchaînent : exposé de ses théories sur le vol, visite audacieuse au commissariat avec le livre sur Barrington. Cette succession d'actes déraisonnables se conjugue à une succession de hasards dont l'ordonnement échappe également au principal intéressé. » *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁵ « Si, dans *La Règle du Jeu* et dans *Le Limier*, Renoir comme Mankiewicz posaient tous deux l'automate à côté de l'homme, dans les films de Bresson, en revanche, l'homme et l'automate ne font qu'un. Si bien que l'on ne sait lequel a résorbé l'autre : si l'automate est l'habit extérieur de l'homme, ou si l'homme au contraire porte en lui l'automate. Ce n'est plus un miroir extérieur. L'automate n'a pourtant pas perdu ses attributs mortifères, il est l'aspect de morts-vivants des personnages de Bresson. A ceci près que la morte elle-même, chez ce dernier, a radicalement changé d'aspect : elle est aussi figure d'éternité. Dans une perspective chrétienne – qui est assurément celle de Robert Bresson – la mort n'est plus une chose effroyable, étrangère, voire impure, des mythes primitifs et des philosophes ; elle est avant tout promesse de résurrection – non seulement de l'âme, mais du corps également. » ROSE-MARIE GODIER, *L'Automate et le cinéma* - dans *La Règle du jeu* de Jean Renoir, *Le Limier* de Joseph L. Mankiewicz, *Pickpocket* de Robert Bresson, L'harmattan, 2005, p. 154.

²⁰⁶ A bien des égards, cette force ressemble à celle agissant sur le corps passif, hagard de Maine de Biran, le conduisant à l'inaction malgré lui et empêchant l'émergence de toute détermination du corps et de l'esprit à vouloir en sortir : « Il est un certain état que j'éprouve trop souvent, où, absolument incapable de penser, dégoûté de tout, impatienté de tout, voulant agir sans le pouvoir, ma tête lourde, mon esprit nul, je suis modifié de la manière la plus désagréable : je me révolte contre mon ineptie, j'essaye, pour m'en sortir, à m'appliquer à diverses choses, je passe d'un objet à un autre ; mais tous mes efforts ne font que me rendre ma nullité plus sensible. » MAINE DE BIRAN, *L'effort*, textes choisis par A. Drevet, PUF, 1966, p. 12.

²⁰⁷ « On voit fréquemment le pickpocket pivoter sur lui-même pour revenir sur ses pas ou changer brutalement de direction. » ÉVELYNE JARDONNET, MARGUERITE CHABROL, *op. cit.*, p. 57.

²⁰⁸ « Ce que Bresson demande à ses modèles, en se pliant à des gestes et des paroles maintes fois répétés, c'est bien de faire avant d'entendre, de faire dans le suspens de toute réflexion, de toute interprétation : de faire *afin* d'entendre. » ROSE-MARIE GODIER. *op. cit.*, p. 159.

²⁰⁹ « Or ce faire automate, c'est précisément l'acte que recommande Pascal pour accéder à la foi. Après l'argument du pari, qui visait à démontrer raisonnablement que l'homme a tout avantage à "prendre croix que Dieu est", Pascal va indiquer le chemin qui peut l'amener à croire en Dieu – ce

sens de la découverte de la vérité de soi, provient d'une quête sans épicentre en soi mais bien d'un dehors, générée par la répétition irréfléchie des gestes et des actes. Comme s'il fallait passer par une mimique répétée ou emprunter ce chemin mille fois piétiné, pour y déceler opportunément une vérité qui ne saurait mûrir autrement.

Si la dernière séquence du film ne fait que confirmer l'avertissement initial – Michel, rescapé de ses pulsions perfides, déclare sa flamme à Jeanne – il semblerait qu'elle recèle autre chose de moins évident et de bien plus profond. En effet, dans cette dernière séquence, un détail dans la mise en scène interpelle : au moment même où Michel voit en lui et scande cet amour autrefois insoupçonné, le spectateur s'aperçoit qu'il est face à Jeanne, tout en étant derrière les barreaux de la prison où il est enfermé (111. 11). Ce qui ne devait être que la scène d'un amour enfin éclos²¹⁰ devient celle d'une nouvelle naissance ou encore d'un retour ontologique à la vie au-delà de celle quotidienne que menait jusqu'alors Michel, dépassant les aléas qui font que parfois – son cas est notoire à ce sujet – le retour à soi jaillit sans crier gare en dépit des adversités les plus récalcitrantes. La déclaration d'amour de Michel à Jeanne en est le signe, les barreaux en donne discrètement la mesure. Le spectateur, lui, peut y lire l'éclosion de Michel enfin libre malgré l'emprisonnement ; un Michel privé de liberté certes mais, dans le même temps, libéré des contraintes d'une vie d'égarement. Avec cette seule phrase clôturant le film – à l'impact ô combien rétroactif, cassant d'une certaine manière l'unité du film – l'histoire contenue en silence dans le film semble enfin surgir. Comme si la vie de Michel, en suspens

chemin qu'il a lui-même expérimenté : "Travaillez donc, non pas à vous convaincre par l'augmentation des preuves de Dieu, mais par la diminution de vos passions. [...] Apprenez de ceux qui ont été liés comme vous, et qui parient maintenant tout leur bien. [...] Suivez la manière par où ils ont commencé : c'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira. - "Mais c'est ce que je crains. " Et pourquoi ? Qu'avez-vous à perdre ? » BLAISE PASCAL, *Pensées* (B 233 - L 418) cité par ROSE-MARIE GODIER, *op. cit.*, 2005, p. 155.

²¹⁰ « Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi quelle drôle de chemin il m'a fallu prendre »

jusqu'alors, reprenait à cet instant tragique son cours, ou démarrant véritablement à cet instant bénéficiant, par le biais de la révélation, d'une dimension ontologiquement nouvelle. Quant aux barreaux de la geôle, ils déforment la tirade, comme un mur ou un miroir font écran. Les mots projetés ne peuvent alors que « rebondir » sur Michel, revenir vers lui, faisant disparaître Jeanne et le laissant seul face à la révélation. Solitude de sa condition d'être finalement libre. Libre et seul malgré l'emprisonnement. Libre et seul malgré ses sentiments nouveaux envers Jeanne.



11. Photogramme de la dernière séquence de *Pickpocket*, 1959, Robert Bresson. Film 35 mm, noir et blanc, son, 76 min.

Signe de l'apparition de Michel à soi, sa déclaration d'amour n'en demeure pas moins le signe de la *fêlure*. D'une fêlure immiscée chez Michel, en lui, dès le début de film, voire avant les premières images, soit avant le film. La durée du film correspond

ainsi au temps d'une parenthèse dans sa vie, celle où Michel devient aguerri aux techniques variées du vol à la tire, qui est simultanément le temps de la fêlure dont les images ne peuvent faire écho. Car la fêlure – ce « quelque chose [qui] se trame dans les souterrains de la vie, qui imperceptiblement avance, microfissure [qui] rampe et s'épaissit au travers des aléas de l'existence, au point de devenir une ligne de fracture irrémédiable qui finit par tout faire craquer²¹¹ » – agit en silence, creuse, s'élargit, gagne en dimension et en ampleur, pendant que Michel, lui, s'adonne à son activité illicite et se perfectionne, noue des relations puis les défait, apparaît et disparaît à l'image. Cette impénétrabilité dans les images de la fêlure et de son cours nous indique qu'en réalité le film se compose de plusieurs strates : un premier composé d'images « à la surface » montrant des choses, des actes de pensées, énoncées ou pas, donnant corps à la vie des personnages peuplant l'histoire que le film donne à voir et à comprendre. Bon gré mal gré, ces images montrant la vie telle quelle, en voilent d'autres qui, elles, suivent un cours parallèle, voire tangent, mais demeurent cloîtrées dans une profondeur non capturable via l'image à l'instant de leur effectuation. Propres des productions de l'inconscient, ces images *autres* sont cinématographiquement inexploitablement puisque la fêlure est elle-même foncièrement insondable, invisible, imperceptible. Et si aucune image, quelle qu'elle soit, ne peut en donner l'exacte mesure, l'imaginaire se charge dans *Pickpocket* d'en créer les images-signes. Ce qui nous amène à dire que quasiment toutes les images du film opacifient certes celles impossibles de la fêlure présente dans une sorte d'intime irreprésentable, mais ne demeurent pas moins les signes involontairement annonciateurs de son apparition *in extremis* à la toute fin du film.

²¹¹ MAXIME BEAUCAMP, « Deleuze et *La fêlure* de Francis Scott Fitzgerald : de *Logique du sens* à *Mille plateaux* » in *Klesis – Revue philosophique*, n° 20 – Philosophie et littérature, 2011, p. 106.

À défaut d'être associée à des images rendant fidèlement compte de ses contours, la fêlure se loge dans les images-signes. Ces premières conduisent à l'évidence, à en croire Deleuze et son analyse de l'œuvre majeure de Proust²¹², que *Pickpocket* n'est pas le récit d'une rédemption – du narrateur dans le cas de Proust, de Michel dans le cas de Bresson – mais d'un apprentissage²¹³ : « D'apprentissage, il est bien sûr question dans les séquences de vol. Michel commence par imiter les pickpockets croisé dans le métro. Puis, quand cet apprentissage montre ses limites, quand la remontée de l'espace souterrain où il œuvrait se révèle néfaste, il rencontre un nouveau mentor. Répondant à son invitation, il s'enfonce au cœur de la nuit pour parfaire son initiation. D'abord malhabile, il entre ensuite dans une nouvelle phase où sa virtuosité va crescendo.²¹⁴ » En s'appuyant sur les écrits de F. S. Fitzgerald²¹⁵ pour étayer le mode opératoire de la fêlure, Deleuze parle, en outre, de ce qui pourrait être un apprentissage de soi et que Michel – à l'instar de F. S. Fitzgerald avant lui – n'expérimente que parce qu'il s'est fêlé²¹⁶. Comment opère la fêlure ? Elle fait d'abord sombrer – dans le vol pour Michel, dans l'alcool pour Fitzgerald. Mais sombrer pour mieux faire renaître. On parlera dès lors d'une renaissance stimulée par une capacité créatrice acquise dans le contexte même de la faillite de la vie, dans la mesure où il n'y a renaissance que parce qu'il y a effondrement — il n'y a continuité de l'élan que

²¹² GILLES DELEUZE, *Proust et les signes* (1964), Quadrige-PUF, 1998.

²¹³ « Il s'agit, non pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage. (...) Mais si important que soit son rôle, la mémoire n'intervient que comme le moyen d'un apprentissage qui la dépasse à la fois par ses buts et ses principes. La Recherche est tournée vers le futur, non vers le passé. » *Ibid.*, p. 9-10.

²¹⁴ ÉVELYNE JARDONNET, MARGUERITE CHABROL, *op. cit.*, p. 62.

²¹⁵ Notamment dans *Logique du sens* (1969) et d'une autre façon – avec Félix Guattari - dans *Mille Plateaux* (1980). Cf. MAXIME BEAUCAMP, *op. cit.*, p. 104-121.

²¹⁶ « Pendant dix-sept ans, avec une année de flânerie et de repos volontaires, les choses ont ainsi marché, et toute nouvelle tâche n'était qu'une agréable perspective pour le lendemain. Je me dépensais à vivre, aussi, mais "jusqu'à quarante-neuf ans ça ira bien, me disais-je. Je peux compter là-dessus. Pour quelqu'un qui a vécu comme j'ai fait, on ne peut pas demander davantage." Et voilà que, dix ans avant ces quarante-neuf ans, je m'aperçus tout d'un coup que je m'étais fêlé avant l'heure. » F. S. FITZGERALD, *La fêlure*, nouvelles traduites de l'anglais par Dominique Aury et Suzanne Mayoux, Gallimard, 1963, p. 477.

parce qu'il a rupture dirait Bachelard : « Je vais écrire tout ce que je peux écrire sur le fait que je ne peux plus écrire²¹⁷ » écrit Fitzgerald, déjà dépité et malade, au rédacteur en chef d'*Esquire* venu le voir afin de le convaincre de publier quelques lignes à n'importe quel prix²¹⁸. En quoi la fêlure est-elle une possibilité de renaissance par-delà l'effondrement ? Par quel procédé l'anéantissement fait-il place à la création ? « Si la fêlure se résumait à un simple effondrement, elle n'aurait guère d'intérêt pour un auteur qui ne supporte aucune glorification de la mort. » « Si le "cas Fitzgerald" est aussi intéressant [...], c'est que l'effondrement de l'écrivain préside à une transformation par laquelle l'impossibilité devient possibilité.²¹⁹ » En ce sens que « le processus de démolition engendre une scission à l'intérieur de la subjectivité. [...] La fêlure du "Je" engendre deux formes de subjectivité. De l'épuisement et de l'effondrement d'une première forme de subjectivité qui abouti à sa destruction (l'absence de puissance que révèle le "je ne peux plus écrire" dans la réponse que donne Fitzgerald à son éditeur) en naît une autre, émergence d'une nouvelle puissance ("je vais écrire")²²⁰ ». Une puissance du devenir en somme, puisé à même l'effondrement.

L'homme ne se remet pas de pareilles secousses. Il devient quelqu'un d'autre, et il arrive que l'être nouveau trouve de nouvelles choses à quoi se plaire²²¹.

J'en vins à l'idée que ceux qui avaient survécu avaient accompli une vraie rupture. Rupture veut beaucoup dire et n'a rien à voir avec rupture de chaîne où l'on est généralement destiné à trouver une autre chaîne

²¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 474. « Jamais il n'a eu autant de génie que quand il a parlé de sa perte de génie » dit Gilles Deleuze dans GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 153.

²¹⁸ Cf. F. S. FITZGERALD, *op. cit.*, p. 474.

²¹⁹ MAXIME BEAUCAMP, *op. cit.*, p. 111.

²²⁰ *Ibid.*.

²²¹ F. S. FITZGERALD, *op. cit.*, p. 487.

ou à reprendre l'ancienne. La célèbre "Évasion" ou "la fuite loin de tout" est une excursion dans un piège, même si le piège comprend les mers du Sud, qui ne sont faites que pour ceux qui veulent y naviguer ou les peindre. Une vraie rupture est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir ; qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé cesse d'exister. Alors, puisque je ne pouvais plus venir à bout des obligations que la vie m'avait imposées ou que je m'étais imposées moi-même, pourquoi ne pas anéantir la coquille vide qui depuis quatre ans jouait à faire semblant ?²²²

Ceci étant, la fêlure engage – ou doit engager tout du moins – une volonté en germe et à éclore *dans* le contexte même de la chute et qui est a minima celle de survivre : « Un changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement » dit Deleuze. En ce sens que « (...) l'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend. (...) Il est ce qui doit être compris, ce qui doit être voulu, ce qui doit être représenté dans ce qui arrive²²³ ». Cette volonté qui se doit de surgir vient palier le seul aspect désastreux de la chute, entraînant l'être dans une spirale vers l'abîme et empêchant la rupture vitale de se produire. En cela, Deleuze rejoint Bergson ; la fêlure correspond à une exigence de transformation pour celui qui ne *veut* pas de la seule destruction. Pour cela, il faut dépasser le stade de l'effondrement et « arriver à cette volonté que nous fait l'événement, devenir la quasi-cause de ce qui se produit en nous, l'Opérateur, produire les surfaces et les doublures où l'événement se réfléchit, se retrouve incorporel et manifeste en nous la splendeur neutre qu'il possède en soi

²²² *Ibid.*, p. 495.

²²³ GILLES DELEUZE, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 175.

comme impersonnel et pré-individuel, au-delà du général et du particulier, du collectif et du privé – citoyen du monde, "Tout était en place dans les événements de ma vie avant que je ne les fasse miens ; et les vivre, c'est me trouver tenté de m'égaliser à eux comme s'ils ne devaient tenir que de moi ce qu'ils ont de meilleur et de parfait".²²⁴ » L'enjeu – le point nodal de toute volonté naissante faisant jaillir la vie prise ou reprise en main après le vide – ne se situe pas dans l'effectuation de l'événement, mais dans la contre-effectuation, en libérant l'événement de son effectuation précisément, de telle sorte que la chute ne l'« emprisonne » pas et que l'individu trouve dans ce qui lui arrive une nouvelle puissance, une potentialité pour faire quelque chose, pour faire autre chose que simplement s'écrouler. La crainte de l'individu totalement brisé par la chute sans retour créateur, de l'individu muré dans la peur ou dans l'impossibilité de se saisir du moment opportun afin de rejaillir – pour avoir trop attendu, douté, tergiversé ou n'avoir tout simplement pas en soi la vitalité nécessaire – est amplement débattue dans *Mille plateaux*. Les arguments avancés – après ceux dans *Logique du sens* – éclairent sur le fait que « la fêlure [peut constituer] un danger, et ce à double niveau. D'abord c'est le risque de ne pas s'en remettre. De finir comme Nietzsche [...] lorsqu'un seuil est franchi trop vite, lorsqu'une "intensité [est] devenue dangereuse parce qu'on ne peut pas la supporter"²²⁵ » ; c'est effectivement dans l'impossible rebond ou reprise en main, que les « "Staline de petits groupes" opèrent, ceux qui font de leur propre faillite un instrument de pouvoir²²⁶ » : « la ligne de rupture ou de vraie fuite n'aurait-elle pas son danger, pire que les autres encore ?²²⁷ » Comment faire renaître par delà la fêlure ? Problème d'autant plus redoutable que, comme l'écrit Fitzgerald, « la vitalité ne "prend" jamais. On en a ou n'en a pas, comme on a de la

²²⁴ *Ibid.*, p. 174.

²²⁵ GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *op. cit.*, p. 167.

²²⁶ MAXIME BEAUCAMP, *op. cit.*, p.113-114.

²²⁷ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 244

santé ou les yeux marron ou de l'honneur ou une voix de baryton²²⁸ ». Ce que Deleuze traduit par : « [...] peut-être y-a-t-il des gens qui n'ont pas cette ligne, qui n'ont que les deux autres, ou qui n'en ont qu'une, qui ne vivent que sur une²²⁹ » ; et – avec Guattari – « les lignes de fuites, [...] certains en manquent et n'en auront jamais. Certains groupes, certaines personnes manquent de telle sorte de ligne, ou l'ont perdue²³⁰ ». Par ailleurs, renaître après l'effondrement n'implique pas l'annihilation des acquis manifestes sur le corps et l'esprit, et notamment des valeurs. Il ne s'agit pas de se défaire de soi, bien plus « [d'ouvrir] le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des conjonctions, des étagements et des seuils, des passages et des distributions d'intensité, des territoires et des déterritorialisations (...). L'organisme, il faut en garder assez pour qu'il se reforme à chaque aube ; et des petites provisions de signifiante et d'interprétation, il faut en garder, même pour les opposer à leur propre système, quand les circonstances l'exigent, quand les choses, les personnes, même les situations vous y forcent ; et de petites rations de subjectivité, il faut en garder suffisamment pour pouvoir répondre à la réalité dominante²³¹ ». Avertissement de Deleuze et Guattari, que l'on trouve déjà chez Nietzsche, pour qui l'apparition de nouvelles valeurs supplantant celles venant d'un extérieur à soi, héritées d'un certain rationalisme socratique et d'un idéalisme platonicien, se fait au prix d'une *ressaisie* de soi dans le processus même de destruction ; se ressaisir c'est, dans la chute, trouver en soi une volonté de puissance ni imposée ni *ex nihilo* mais puisée en soi. Volonté de puissance comme une sorte de

²²⁸ F. S. FITZGERALD, *op. cit.*, p. 483

²²⁹ GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *op. cit.*, p. 152

²³⁰ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, p. 247-248.

²³¹ *Ibid.*, p. 198-199.

capacité de dépassement de soi en dépit d'une fatigue tolérée, d'une morne quiétude dans lesquelles l'Homme s'est laissé prendre²³².

Toujours est-il que ces lignes qui nous composent sont diverses et forment *in fine* des « paquets de [trois sortes de lignes, sachant que chacune d'entre elles] est multiple²³³ » ; « *Lignes de coupure, ligne de fêlure, ligne de rupture*. La ligne de segmentarité dure, ou de coupure molaire ; ligne de segmentation souple, ou de fêlure moléculaire ; la ligne de fuite ou de rupture, abstraite, mortelle et vivante, non segmentaire.²³⁴ » « (...) De toutes ces lignes, certaines nous sont imposées du dehors, au moins en partie [dans un agencement qui globalement nous échappe et dont l'individu s'arrange en quelque sorte de l'identité qu'on lui assigne²³⁵]. D'autres naissent un peu par hasard, d'un rien, on ne saura jamais pourquoi. Elles parcourent un chemin insondable²³⁶, par lequel la fêlure et la cassure arrivent et ce par des agencements pour la plupart inconnus, d'où la question « qu'est-ce qui s'est passé ? » Puis, une troisième sorte de lignes qui, elles, « doivent être inventées, tracées sans

²³² Cf. NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, traduction inédite par Éric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson. GF-Flammarion, 2002.

²³³ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, p. 247.

²³⁴ *Ibid.*, p. 244-245.

²³⁵ « (...) la famille-la profession ; le travail-les vacances ; la famille-et puis l'école-et puis l'armée-et puis l'usine-et puis la retraite. Et chaque fois, d'un segment à l'autre, on nous dit : maintenant tu n'es plus un bébé ; et à l'école, ici tu n'es plus en famille ; et à l'armée, là ce n'est plus comme à l'école... Bref, toutes sortes de segments bien déterminés, dans toutes sortes de directions, qui nous découpent en tous sens, des paquets de lignes segmentarisés. » GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *op. cit.*, p. 151. Mais aussi sur la composition et la particularité de ces premières lignes *dures* : « les segments dépendent de machines binaires, très diverses au besoin. Machines binaires de classes sociales, de sexes, homme-femme, d'âges, enfant-adulte, de races, blanc-noir, de secteurs, public-privé, de subjectivations, chez nous-pas de chez nous. Ces machines binaires sont d'autant plus complexes qu'elles se recoupent, ou se heurtent les unes les autres, s'affrontent, et nous coupent nous-mêmes en toutes sortes de sens. Et elles ne sont pas sommairement dualistes, elles sont plutôt dichotomiques : elles peuvent opérer diachroniquement (si tu n'es ni a ni b, alors tu es c : le dualisme s'est transporté, et ne concerne plus des éléments simultanés à choisir, mais des choix successifs ; si tu n'es ni blanc ni noir, tu es métis ; si tu n'es ni homme ni femme, tu es travelo : chaque fois la machine des éléments binaires produira des choix binaires entre éléments qui n'entraient pas dans le premier découpage. *Ibid.*, p. 155.

²³⁶ « Un métier, c'est un segment dur, mais aussi qu'est-ce qui passe là-dessous, quelles connexions, quelles attractions et répulsions qui ne coïncident pas avec les segments, quelles folies secrètes et pourtant en rapport avec les puissances publiques : par exemple être professeur, ou bien juge, avocat, comptable, femme de ménage ? » *Ibid.*, p. 152.

aucun modèle : nous devons inventer nos lignes de fuite si nous en sommes capables, et nous ne pouvons les inventer qu'en les traçant – dessinant – effectivement dans la vie²³⁷ ». D'où les questions : « (...) quelles sont tes lignes à toi, quelle carte es-tu en train de faire et de remanier, quelle ligne abstraite vas-tu tracer, et à quel prix, pour toi et pour les autres ? Ta ligne de fuite à toi ? (...) Tu craques ? Tu vas craquer ? Tu te déterritorialises ? Quelle ligne casses-tu, laquelle tu prolonges ou reprends, sans figures ni symboles ?²³⁸ » Répondre à ces questions n'est pas simple tant les problèmes soulevés par l'implication fonctionnelle des lignes entre elles les rend complexes ; « On croirait que les segments durs sont déterminés, prédéterminés socialement, surcodés par l'Etat ; on aurait tendance en revanche à faire de la segmentarité souple un exercice intérieur, imaginaire ou de fantasme. Quant à la ligne de fuite, ne serait-elle pas toute personnelle, manière dont un individu fuit pour son compte, fuit "ses responsabilités", fuit le monde, se réfugie dans le désert, ou bien dans l'art..., etc. Fausse impression²³⁹ ». D'autre part, « la segmentarité souple est prise entre les deux autres lignes, prête à verser d'un côté ou de l'autre. C'est son ambiguïté. Et encore faut-il voir les combinaisons diverses : la ligne de fuite de quelqu'un, (...) peut très bien ne pas favoriser celle d'un autre. (...) Pas sûr que deux lignes de fuites soient compatibles, compossibles. Pas sûr que les corps sans organes se composent aisément. Pas sûr qu'un amour y résiste, ni une politique ». ²⁴⁰ Puis, « il n'est pas facile non plus de les démêler. Aucune n'a de transcendance, chacune travaille dans les autres. Immanence partout²⁴¹ ». Ainsi, comme le fait remarquer Beaucamp, ce dernier passage du huitième chapitre de *Mille plateaux* est de toute importance pour ne pas tomber dans le piège d'une lecture trop hâtive, voire naïve,

²³⁷ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, p. 247.

²³⁸ *Ibid.*, p. 249.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 250-251

²⁴¹ *Ibid.*, p. 251.

sur la ligne de fuite. Car il n'est aucunement question pour Deleuze et Guattari d'en faire l'apologie au détriment des autres lignes : « Ce serait un grave contre-sens (tant spéculatif que vital) que de vouer un culte à la ligne de fuite contre toute forme d'organisation.²⁴² » Et ce sans oublier que la ligne de fuite possède ses dangers inhérents ; lorsqu'une fuite cesse d'inciter à la création mais convie à la seule destruction – « là où un potentiel processus d'invention vire au fascisme. Lorsque finalement, la ligne de fuite rejoint la ligne de fêlure dans une danse macabre²⁴³ ».

Dans la nouvelle on attend pas que quelque chose se passe, on s'attend à ce que quelque chose vienne déjà de se passer.²⁴⁴

Qu'est-ce qui a bien pu se passer ?²⁴⁵, telle est la question que pose la nouvelle en tant que genre littéraire. Il s'agit dès lors de réfléchir au temps écoulé, entre un temps du rien – où rien ne semblait de « trop » – et un temps du quelque chose – de l'ébranlement fatal et irrémédiable du rien quotidien. On est ensuite contraint de revenir sur ses pas, en y recueillant, à reculons donc, les éléments nécessaires qui éclairent sur la fêlure, sur son cheminement probable jusqu'à la fente apparente. Qu'est-ce qui s'est passé, c'est-à-dire, qu'est-ce qui était en moi sans que je ne le sache, faisant apparaître devant mes yeux des choses que j'ai effectivement vues mais qui ont à présent une lecture différente ? Ces choses je les vois à présent *autrement*, elles ne sont plus tout à fait des « choses du passé » puisqu'à nouveau présentes, et pas tout à fait du présent puisque, d'une certaine façon, elles ont porté le sceau du passé. Ces choses se sont transformées, leur mutation découle d'une lenteur résolument miennaise mais qui m'échappe. Cela étant, ce passé que la fêlure fait

²⁴² *Ibid.*, p. 199.

²⁴³ MAXIME BEAUCAMP, *op. cit.*, p. 115.

²⁴⁴ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *op. cit.*, p. 236.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 235.

redécouvrir n'est certes plus totalement celui originel, mais conserve assez d'informations sur les choses qui l'ont composé pour que l'on puisse y revenir d'une manière ou d'une autre. Ce retour, ce chemin déjà piétiné qui se fait après-coup, à reculons, est celui qui permet de répondre ou, a minima, de poser des hypothèses sur ce qui s'est passé. Il convient néanmoins de souligner que la fêlure est foncièrement tournée vers le futur ; un futur incertain mais déjà là *dans* le présent du « tout va bien » et deviendra le présent à l'instant révélateur de la fêlure, point d'orgue de ce « curieux voyage immobile » vers un autre que je n'étais pas encore. L'individu n'a pas le choix, car quelque chose en lui s'est résolument fêlé, quelque chose dont il ignore la nature, alors que déjà des « flux ont mué (...). On dirait que rien a changé, et pourtant tout à changé²⁴⁶ ».

À l'instar de *À La Recherche du temps perdu*, *Pickpocket* est obstinément tourné vers le futur. Du film de Bresson on peut dire qu'il est un voyage initiatique non pas à la pratique du vol à la tire – activité transitionnelle²⁴⁷, mais à une certaine « pratique » de soi. Comme la dernière séquence du film le laisse entendre, dans cette quête, plus discrète qu'ostentatoire, ce n'est pas Jeanne qui mène la marche, conduisant Michel à la vérité, mais c'est Michel, déjà fêlé, qui se découvre bel et bien, *marchant* et seul. Ni Jeanne, ni personne, n'aurait pu faire en sorte que les choses se passent autrement ; personne pour empêcher que Michel ne fasse son chemin, ou *a contrario*, qu'il finisse par tourner en rond indéfiniment jusqu'au point de non retour où la fêlure se creusant le fait aboutir nulle part. Le fêlé n'a pas le choix : il marche et dans la marche des indices de la fêlure tant soit peu « pistables ». L'effort de pistage qu'engage la marche est d'abord physique en ce sens qu'il dépend de la santé du

²⁴⁶ GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *op. cit.*, p. 154.

²⁴⁷ Cf. D. W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1975.

corps du marcheur. Mais il est aussi spirituel par l'activation d'une écoute, d'un « flair », comme une capacité à pister les indices. Flair, que certains ont et que d'autres non pas, dirait Deleuze. Ainsi, Jeanne est une *piste* pour Michel, comme le sont « les clochers de Martinville et de la petite phrase de Vinteuil [pour Proust]. [Pistes] qui ne font intervenir aucun souvenir, aucune résurrection du passé [et qui] l'emporteront toujours sur la madeleine et les pavés de Venise, qui dépendent de la mémoire, et, à ce titre, renvoient encore à une "explication matérielle"²⁴⁸ ». Pistes encore, comme le sont les personnages d'Haydée et Daniel pour Adrien dans *La collectionneuse* (1967) de Rohmer. Adrien, qui tient ces propos en *off* à un moment qui semble être le tournant de son histoire personnelle dans la trame générale, et qui n'en dévoilent pas moins la fêlure prête à s'ouvrir à lui à cet instant épiphanique :

Malgré ma vocation momentanée d'ermite je ne m'étais pas complètement retranché du monde. J'acceptais donc un soir une invitation à dîner. Je ne me dissimulais pas que cette sortie, même justifiée par des raisons d'affaires, sonnait le glas des belles résolutions des premiers jours. Mes idées en furent pas mal clarifiées, et je commençais à mesurer l'immensité de ma bévue. La querelle, si querelle il y avait, n'était pas entre la fille [Haydée] et moi, mais de moi à Daniel qui marquait visiblement des points dans l'assaut de nos ironies et de nos dissimulations. En rentrant à l'aube, j'eus le pressentiment que les jeux étaient truqués et qu'il manquait au moins une carte essentielle. En l'espèce d'un fait précis qui allait justement, dépassant mon attente, m'être révélé à l'instant même.

S'il n'y a pas, à proprement parler, d'*appel* chez Deleuze, il y a pourtant effort et volonté d'aller non pas vers l'unicité moiïque mais vers d'autres soi ; effort qui découle de cette intuition qui permet de « flairer » les pistes par-delà le hasard des

²⁴⁸ GILLES DELEUZE, *Proust et les signes* (1964), Quadrige-PUF, 1998, p. 9.

rencontres. Intuition à peine corroborée par des signes ténus qui font, somme toute, aller de l'avant. Effort d'écoute et de lecture des signes, comme une recherche aveugle d'indices, un apprentissage sans instructions s'imposant au vide, au rien :

L'essentiel, dans la Recherche [du temps perdu], ce n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité. L'essentiel n'est pas de se souvenir, mais d'apprendre. Car la mémoire ne vaut que comme une faculté capable d'interpréter certains signes, le temps ne vaut que comme la matière ou le type de telle ou telle vérité. Et le souvenir, tantôt volontaire, tantôt involontaire, n'intervient qu'à des moments précis de l'apprentissage, pour en contracter l'effet, ou pour ouvrir une voie nouvelle.²⁴⁹

Le grand thème du Temps retrouvé est celui-ci : la recherche de la vérité est l'aventure propre de l'involontaire. La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. Plus important que la pensée, il y a ce qui "donne à penser" ; plus important que le philosophe, le poète. (...) Le *leitmotiv* du Temps retrouvé, c'est le mot *forcer* : des impressions qui nous forcent à regarder, des rencontres qui nous forcent à interpréter, des expressions qui nous forcent à penser.²⁵⁰

Proust est platonicien, mais non pas vaguement, parce qu'il invoque les essences ou les Idées à propos de la petite phrase de Vinteuil. Platon nous offre une image de la pensée sous le signe des rencontres et des violences. Dans un texte de la *République*, Platon distingue deux sortes de choses dans le monde : celles qui laissent la pensée inactive, ou lui donnent seulement le prétexte d'une apparence d'activité ; et celles qui donnent à penser, qui forcent à penser (*République*, VII, 523b-525b). Les premières sont les objets de reconnaissance ; toutes les facultés

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

s'exercent sur ces objets, mais dans un exercice contingent, qui nous fait dire "c'est un doigt", c'est une pomme, c'est une maison..., etc. Au contraire, il y a d'autres choses qui nous forcent à penser : non plus des objets *reconnaissables*, mais des choses qui font violence, des signes *rencontrés*. Ce sont des "perceptions contraires en même temps", dit Platon. (Proust dira : sensations communes à deux endroits, à deux moments.) Le signe sensible nous fait violence : il mobilise la mémoire, il met l'âme en mouvement ; mais l'âme à son tour émeut la pensée, lui transmet la contrainte de la sensibilité, la force à penser l'essence, comme la seule chose qui doit être pensée.²⁵¹

D'autre part, s'il y a effort chez Deleuze, c'est qu'il y a attention, mise en garde face aux signes de la fracture. Qu'est-ce que l'effort ? C'est s'ouvrir aux signes et s'autoriser à « être doué pour les signes, [...], s'ouvrir à leur violence. L'intelligence vient toujours après, elle est bonne quand elle vient après, elle n'est bonne que quand elle vient après²⁵² ». Car au tout début, « *il n'y a pas de Logos, il n'y a que des hiéroglyphes*. Penser, c'est donc interpréter, c'est donc traduire. Les essences sont à la fois la chose à traduire et la traduction même, le signe et le sens. Elles s'enroulent dans le signe pour nous forcer à penser, elles se déroulent dans le sens pour être nécessairement pensées. Partout le hiéroglyphe, dont le double symbole est le hasard de la rencontre et la nécessité de la pensée : "fortuit et inévitable"²⁵³ ». En ce sens, « il n'y a pas d'apprenti qui ne soit "l'égyptologue" de quelque chose. On ne devient menuisier qu'en se faisant sensible aux signes du bois, ou médecin, sensible aux signes de la maladie²⁵⁴ ».

Irrévocablement axée vers le futur, la fêlure n'en est pas moins ce qui dépasse du présent : elle en est le prolongement invisible, l'après-coup qui étire l'action en

²⁵¹ *Ibid.*, p. 123.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 123-124.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

allongeant l'instant de son effectuation ; à une action s'ensuit une autre certes, mais dans la succession déjà s'est glissée la fêlure. Ce débordement du présent soulève l'hypothèse de l'échec de *chronos* à rendre compte de la complétude événementiel du présent. En effet, si *chronos* demeure le temps de la succession matérielle, celui de « l'action des corps et [de] la création des qualités corporelles²⁵⁵ », l'*aiôn*, lui, loin de se résumer à une sorte d'éternité transcendante, serait plutôt l'extra-temporalité d'un présent non capturable, un présent hanté, fantomatique ; un présent se répétant, où passé « encore présent et pourtant déjà passé » et futur « pas encore là et pourtant déjà là²⁵⁶ » s'enroulent et se déroulent, se plient et se déplient volontiers. Cette instance particulière du temps insiste à la surface des corps en tant que virtualité – « toujours déjà passé et éternellement encore à venir²⁵⁷ », dit Deleuze, « ne cessant de se déplacer et manquant toujours à sa place²⁵⁸ ». Or, si l'instant est hyperactif c'est que l'*aiôn* est ce pur devenir non identifiable, non repérable, hasardeux dans lequel le temps s'écoule en ligne droite – sans qu'aucun cadre de la représentation puisse l'objectiver. Il y a donc forcément un décalage entre l'événement et sa complète effectuation ; un hiatus qui fait que l'on ne peut pas agir et saisir l'acte en même temps ; il ne peut être saisi qu'après-coup ou dans son effectuation si celle-ci est longue²⁵⁹. On constate alors la rupture entre le présent de l'action et celui paradoxalement long « où quelque chose d'ineffectuable, d'incorporel, déborde et survit à l'effectuation. La thèse constante de Deleuze est que « l'événement ne se réduit pas à son effectuation²⁶⁰ ». La fêlure dépend de l'action – elle le « parasite », tout en étant irrémédiablement autre chose. Contrairement à l'action, il n'y a pas lieu d'associer une

²⁵⁵ GILLES DELEUZE, *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit, 1969, p. 193.

²⁵⁶ FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 92.

²⁵⁷ GILLES DELEUZE, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 194.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 195.

²⁵⁹ FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 92.

²⁶⁰ *Ibid.*

quelconque ambition à la fêlure, c'est-à-dire qu'il n'y a pas lieu d'espérer l'éclosion d'un révélé émancipé par la fêlure ; elle reste imprévisible et indépendante d'un vouloir, tout en étant rattachée à des actes qui la déclenche d'où émergent des pistes. On peut ainsi dire que la fêlure est le non réalisé du présent – le « lâcher prise » de l'action – qui au lieu de disparaître avec l'effectuation, sans aucune préméditation, fait se poursuivre *sine die* sa course. Parasite de l'action, soumise au hasard absolu sous-tendu dans les implications actées, la fêlure demeure *virtuelle*. Une virtualité qui ne fait que perpétuer le mystère. Ainsi, le présent deleuzien ne cesse non seulement d'advenir mais déborde constamment, créant, à l'instar du modèle de formation des îles continentales dont Deleuze fait écho dans *L'île déserte et autres textes*, une sorte de désarticulation, d'érosion ou de fracture « survivant à l'engloutissement de ce qui [le] retenait²⁶¹ ».

Une notion de présent perpétuel, désarticulé, fracturé, déjà présente chez Nietzsche s'insurgeant contre l'importance démesurée accordée par la pensée dominante à l'histoire. Ce poids de la connaissance historique s'est imposé comme une valeur en soi, absolue, de telle sorte que tout souvenir, toute mémoire est considérée comme ayant en elle-même une valeur pérenne. La difficulté tient alors en ce que l'accumulation de souvenirs, ou le cas échéant, de connaissances historiques diverses et indéfinies, constitue un *poids* pour l'être vivant et fait barrage au présent en tant que support toujours instable d'une perpétuelle découverte de soi. Le poids de l'histoire n'autorise pas la faille, la brèche, dans laquelle peuvent se développer des fictions nouvelles et s'émanciper de façon créative les narrations identitaires, bases d'un *récit* de soi. Pris dans l'Histoire — la grande histoire — dépassant par sa dimension l'ensemble des récits individuels, l'individu ne peut que se perdre.

²⁶¹ GILLES DELEUZE, *L'île déserte et autres textes*, textes et entretiens 1953-1974, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 11.

Néanmoins, avec l'éternel retour – retour cyclique et inébranlable de la vie – il ne s'agit pas pour l'individu de se souvenir de *toute* de sa vie, mais de pouvoir acquiescer avec joie²⁶² la volte-face événementielle. La question essentielle pour Nietzsche n'est pas de savoir si l'éternel retour a lieu, mais comment et avec quels moyens l'individu lui fait face. Deux voies sont possibles ; soit celle du désespoir face au risque de déroute, soit celle de l'enthousiasme « promoteur de l'homme », de la vie dans le sens où la vie n'est qu'un enchaînement d'expériences parmi d'autres. (Éternel) retour nietzschéen, qui n'a, en somme, d'autre praticabilité que celle apportée par la « marche » ontologique. Une marche assujettie à une volonté « puissante » d'en découdre avec les aléas rencontrés en chemin, impliquant, pour ce faire, une prise de décision comme une prise de risque à chaque fois nouvelle et nécessaire.

Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : "cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle, si ce n'est que chaque douleur et chaque plaisir, chaque pensée et chaque gémissement et tout ce qu'il y a d'indiciblement petit et grand dans ta vie devront revenir pour toi, et le tout dans le même ordre et la même succession – cette araignée-là également, et ce clair de lune entre les arbres, et cet instant-ci et moi-même. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière !" – Ne te jetterais-tu pas sur le sol, grinçant des dents et maudissant le démon qui te parlerait de la sorte ? Ou bien te serait-il arrivé de vivre un instant formidable où tu aurais pu lui répondre : "Tu es un dieu, et jamais je n'entendis choses plus divines !" Si cette pensée exerçait sur toi son empire, elle te transformerait, faisant de toi,

²⁶² « Sisyphe est conscient ; il connaît la vanité de ce qui l'écrase ; il appartient au rocher et le rocher lui appartient puisqu'il en discerne l'accablante légèreté. Aussi à son tourment se mêle-t-il une joie silencieuse, "Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile... Il faut imaginer Sisyphe heureux." » MAURICE BLANCHOT, *Faux pas* (1943), Gallimard, 1971, p. 70.

tel que tu es, un autre, te broyant peut-être : la question posée à propos de tout, et de chaque chose : “Voudrais-tu de ceci encore une fois et d’innombrables fois ?” pèserait comme le poids le plus lourd sur ton action ! Ou combien ne te faudrait-il pas témoigner de bienveillance envers toi-même et la vie, pour ne désirer plus rien que cette dernière, éternelle confirmation, cette dernière, éternelle sanction ?²⁶³

4. Attendre et ne pas marcher, ou marcher et ne pas courir vers soi

Il a donc été question de *marches* durant ce chapitre, apportant au praticien attentif aux signes en chemin les éléments qui deviennent, par leur découverte même, des évidences constitutives d’une éclosion moïque. Éclosion des signes, éclosion de soi, dans une mouvance, souvent non simultanée, entre le chemin en train d’être parcouru, la vie en train d’être vécue et le moi authentique en train d’advenir. Ces éclosions imbriquées les unes dans les autres engagent maints efforts. Effort physique tout d’abord qui, à en croire Biran puis Bergson, se traduit par un faire violence à l’inertie, à la paresse endémique du corps, le préservant du monde, de l’action, de l’aller-au-devant-de-la-mort. Un corps inerte et paresseux est un corps qui attend passivement, qui n’est pas dans l’expectative face à la découverte de soi puisqu’il n’est pas engagé dans un aller au devant de l’image de soi après l’éclosion moïque. Au repos, assis ou couché, le corps se charge, s’agence avant la reprise de la marche qui est, en grande partie, celle contre la non-détermination et le non-vouloir. Rappelons alors l’expression — « Mais ce n’est pas nous qui travaillons, notre âme n’est jamais en repos » — de Freud, montrant que la disposition du corps à l’activité

²⁶³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Gallimard, 1982, p. 232.

n'est pas la seule condition de l'engagement dans la marche vers soi. Aussi paradoxal et endémique que cela puisse paraître, un corps absent, immobile, n'en demeure pas moins *présent* pour ce qui est du *travail* agencé dans les méandres insondables de l'inconscient. Mais il s'agit là d'un travail muet et invisible, non moins partie prenante du devenir de l'individu, comme on pu le traduire certains artistes abordés dans ce chapitre ; des personnages lambda figés sur socles de Balkenhol à l'artiste ne faisant rien mais *au travail*.

L'autre effort est, lui, spirituel ; si le corps ne fait rien et n'y est pour rien, l'esprit est actif, quêtant la « lumière » qui ne jaillit que sous l'effet d'une sorte d'extase révélatrice. Effort spirituel soutenu chez Saint Augustin qui, au tout début de ses confessions, se réfère à un Dieu qui n'est trouvé que parce qu'il est cherché²⁶⁴, mais aussi chez Ulysse²⁶⁵, dont l'odyssée demeure la preuve d'une obstination spirituelle — résister aux tentations, vaincre la peur, etc. — au-delà de celle physique. Pas de hasard, pas de prédestination, mais l'inévitabilité de l'effort d'un esprit quêtant sans lâcher prise. Il s'agit de prendre son destin en main, en tenant compte, si faire se peut, de l'impondérable des choses qui arrivent en chemin et de l'irrévocable des décisions prises, comme s'il n'y avait d'autre issue que celle sisyphienne, comme l'entend Camus, d'aller de l'avant avec joie malgré l'absurdité de la démarche inscrite dans un

²⁶⁴ « "ils loueront le Seigneur, ceux qui le cherchent. Le cherchant, ils le trouveront" et l'ayant trouvé, ils le loueront. » SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, traduction, préface et notes par Joseph Trabucco, GF-Flammarion, 1964, p. 15.

²⁶⁵ « Une première fois déjà, Ulysse est arrivé en vue d'Ithaque. Il raconte aux Phéaciens comment, après l'épisode des Cyclopes, il est parvenu chez Éole, le roi des Vents, qui l'a reçu, lui et ses compagnons. Bienveillant, le roi des vents a voulu assurer son retour en faisant souffler l'haleine du Zéphyr et en enfermant les vents mugissants dans une outre qu'il lui confie. Voici donc qu'après neuf jours et neuf nuits de navigation apparaissent les champs de la patrie, si près qu'on voit ceux qui entretiennent les feux. "C'est alors, dit Ulysse, qu'un doux sommeil délie ma fatigue, j'avais toujours gouverné le navire sans donner la barre à un compagnon pour arriver plus vite à la terre patrie" ; il s'endort, il ouvre le sac, les vents se déchaînent, tout est à recommencer. Quand Ulysse voit Ithaque depuis la mer, il la reconnaît avec évidence, mais son sommeil la lui fait perdre à nouveau pour huit ans. » BARBARA CASSIN, *La Nostalgie – Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Collec. Les Grands Mots, Autrement, 2013, p. 32-33.

temps qui passe irréversiblement. L'épopée zigzagante d'Ulysse est un ensemble successif de points de contrôle, comme autant d'étapes décisives et de décisions prises le menant, chemin faisant, de retour à Ithaque. Retour qui n'advient pas puisque l'Odyssée s'achève sur un énième départ²⁶⁶, sorte de fin absurde, sans queue ni tête d'une Odyssée qui n'en finit pas. Le poème, lui, s'achève bien en dépit de l'absence de point de chute ; le retour définitif d'Ulysse auprès de Pénélope, raison même du périple épique, n'advient pas, car « Ulysse n'en finit pas de ne pas revenir²⁶⁷ » ; son projet n'est pas effectivement de revenir, mais de ne pas cesser de revenir, de ne pas céder sur l'idée de l'éternel retour. Par conséquent, l'Odyssée est aussi l'histoire d'une rupture d'Ulysse avec le passé et sa terre d'origine qu'il ne retrouvera pas puisqu'ils n'existent plus tels qu'ils les a quittés ; il n'y a à proprement parler pas de retour possible²⁶⁸ ; y revenir serait une régression²⁶⁹ impossible sur l'anéantissement du temps. Et c'est bien pour ça qu'Ulysse ne reconnaît pas Ithaque et n'est pas reconnu pas les siens lorsqu'il y débarque enfin²⁷⁰.

²⁶⁶ « Ulysse : Ô femme, ne crois pas être au bout des épreuves ! Il me reste à mener jusqu'au bout, quelque jour, un travail compliqué, malaisé, sans mesure : c'est le devin Tirésias qui me l'a dit, le jour que, débarqué à la maison d'Hadès, je consultai son ombre sur la voie du retour pour mes gens et pour moi... (...) Tirésias m'a dit d'aller de ville en ville, ayant entre mes bras une rame polie, tant en tant qu'à la fin, j'arrive chez les gens qui ignorent la mer et, vivant sans jamais saler leur aliments, n'aient pas vu de vaisseaux aux joues vermillon, ni de rames polies, ces ailes des navires ! Et connais à ton tour quelle marque assurée le devin m'en donna : sur la route, il faudra qu'un autre voyageur me demande pourquoi j'ai cette pelle à grains sur ma brillante épaule ; ce jour-là, je devrai, plantant ma rame en terre, faire au roi Poséidon ? le parfait sacrifice d'un taureau, d'un bélier et d'un verrot de taille à couvrir une truie ; puis, rentrant au logis, si complète série des saintes hécatombes, la plus douce des morts me viendra de la mer ; je ne succomberai qu'à l'heureuse vieillesse, ayant autour de moi des peuples fortunés... Voilà ce que le sort, m'a-t-il dit, me réserve ! » HOMÈRE, *Odyssée*, édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Gallimard, 1931 (pour la traduction), 1955 (pour l'index), 1999 (pour la préface, les notes et le dossier), chant XXIII, p. 414-415.

²⁶⁷ BARBARA CASSIN, *op. cit.*, 2013, p. 48.

²⁶⁸ « Une vraie rupture est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémédiable parce qu'elle fait que le passé cesse d'exister. » F. S. FITZGERALD cité par GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 49.

²⁶⁹ « Il arrive que le voyage soit un retour chez les sauvages, mais un tel retour est une régression. Il y a toujours une manière de se re-territorialiser dans le voyage, c'est toujours son père et sa mère (ou pire) qu'on retrouve en voyage. » *Ibid.*, p. 49.

²⁷⁰ « La seule reconnaissance directe et immédiate est celle de son chien Argos, couché sur le tas de fumier, plein de poux, qui lève la tête et les oreilles, il "sent" Ulysse, il le "reconnaît". » BARBARA CASSIN, *op. cit.*, p. 40.

Aussi, dans ce chapitre, il fût question de marche et non de course. De pas lents et non de pas pressés. D'une marche, à l'instar de celle du philosophe²⁷¹, faite en solitaire, même s'« il est vrai que l'on marchait souvent à deux du côté de Platon ou des péripatéticiens et qu'ainsi une partie de ping-pong méditative à haute-voix pouvait s'engager, jamais capturée par les frénésies ambiantes, entre le maître et le disciple. La marche à deux devient un exercice de perforation des évidences, une traversée joyeuse des apparences, la certitude qu'on ne se laissera pas prendre par les hâbleries des vendeurs, les proférations des poètes, les déclamations des orateurs. Il en faut plus pour ébranler la marche de la philosophie vers le bien, la vérité²⁷². » Ainsi, le philosophe est intrinsèquement rattaché à l'effort de la marche, tant physique que spirituelle²⁷³. Tous deux sont liés par un trait d'union allant de soi. On parlera alors du philosophe-marcheur pour s'adresser à celui qui cherche, quête en allant de l'avant, malgré les hésitations et les fausses pistes. Marche lente cependant, puisque la lenteur est gage d'efficacité de l'observation des choses en chemin et donc de justesse et d'ajustement de leur interprétation : « La scène inaugurale [de la philosophie] sera donc une scène de lenteur glorifiée par le promeneur qui, dans sa déambulation, a tout loisir de capter les choses, d'observer les scintillements de surface, de les examiner, le cas échéant de s'en méfier²⁷⁴. » Par conséquent, marcher c'est se trouver et courir se perdre²⁷⁵. Marcher c'est être dehors – sortir de soi, être

²⁷¹ « (...) Le philosophe s'est il volontiers représenté en marcheur, homme qui n'hésite pas à soupeser avec le poids de son corps la force de ses idées. Marcher devient la meilleure garantie pour ne pas se précipiter, prendre le temps d'examiner. Faire le tour d'une chose est rendu possible pour quelqu'un qui ne presse pas le pas. » GUILLAUME LE BLANC, *Courir. Méditations physiques*, Flammarion, 2012, p. 58.

²⁷² *Ibid.*, p. 59.

²⁷³ « Ceux qui ne marchent que fort lentement peuvent avancer beaucoup, davantage s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent, et qui s'en éloignent. » RENÉ DESCARTES, *Discours sur la méthode*, précédé de Descartes inutile et incertain par Jean-François Revel, Commentaires et notes par Jean-Marie Beyssade, Librairie générale française, coll. Le livre de Poche, 1973, p. 91-92

²⁷⁴ GUILLAUME LE BLANC, *op. cit.*, p. 59.

²⁷⁵ « Si le coureur est pressé, le marcheur est oisif. Le premier n'a pas le temps, le second prend le temps. L'un se réfère au chronomètre, l'autre s'en tient au temps qu'il fait. Seule l'arrivée est belle pour

« non-chez soi » – et courir, revenir à soi, comme on revient à une évidence primaire avec le corps seul, une évidence instamment physique de l'être jeté-au-monde. Avec la course, « l'attention se porte d'abord sur mon corps, sur mon rythme cardiaque, sur tout ce qui entrave son mouvement ou au contraire le facilite. Je ne suis plus que corps, ensemble noueux qui cherche à avancer coûte que coûte. (...) Les muscles s'allongent ou se contractent, la douleur s'installe dans les jambes ou disparaît. Je ne suis plus séparé de mon corps ; c'est pourquoi je me sens exister comme jamais²⁷⁶. » On croirait entendre là les paroles d'un Biran résolument actif, porté positivement par son corps et non le subissant, surpassant son inertie par une volonté qui finit par s'imposer aux mauvaises habitudes. Au demeurant, dans les deux cas de figures – corps résolument actif ou nonchalamment passif – la même constatation : le corps ne peut être mis entre parenthèses ; marchant ou courant, une certaine immobilité lui est prégnante, immanente, comme si avant toute résolution, le corps était déjà là, imperturbablement là. Corps immobile et disponible à la fuite, en ce sens que « fuir n'est pas exactement voyager, ni même bouger (...). Les fuites peuvent se faire sur place, en voyage immobile. Toynebee montre que les nomades, au sens strict, au sens géographique, ne sont pas des migrants ni des voyageurs, mais au contraire ceux qui ne bougent pas, ceux qui s'accrochent à la steppe, immobiles à grands pas, suivant une ligne de fuite sur place, eux, les plus grands inventeurs d'armes nouvelles²⁷⁷. » La fuite et la marche peuvent donc être statiques – une marche ou une course contiendrait l'effet stroboscopique qui les fait s'immobiliser, parfois revenir en arrière, lentement, puis s'arrêter à nouveau jusqu'à ce que la vitesse ne soit plus suffisante pour alimenter l'effet rétinien. La vie est une possibilité à prendre à chaque chute. Le

le coureur dont tous les efforts sont focalisés sur les derniers mètres. Seul le chemin est beau pour le marcheur dont les efforts se dispersent tous le long du parcours. » CHRISTOPHE LAMOURE, *Petite philosophie du marcheur*, éditions Milan, 2007, p. 67.

²⁷⁶ GUILLAUME LE BLANC, *op. cit.*, p. 15-16.

²⁷⁷ GILLES DELEUZE, CLAIRE PARNET, *op. cit.*, p. 49.

chemin est sans trajectoire. Les traces concrètes de pas imprègnent le sol et se défont aussitôt. En route, pas de traces à suivre ni de chemins de croix.

Fuite et corps en course sur fond noir opaque dans la vidéo *Pursuit* (1975) de Bruce Nauman et Frank Owen (ill. 12). Cadence soutenue, respiration haletante, équilibre parfois précaire, habits de tous les jours, les coureurs n'ont pas l'allure de marathoniens mais de simples échappés ou fuyards. Que fuient-ils ? Que peuvent-ils fuir ces fugitifs sans harceleurs, ces coureurs sur place ? Les courses qui s'enchaînent dans *Pursuit* n'ont pas de motifs ni de buts clairs, et la course n'est immobile que pour souligner la vacuité de leur présumé. Ou bien, ces « courses pour rien » n'ont d'autre enjeu que celui de la quête intime que les images de la vidéo ne peuvent dévoiler. Images en mouvement surréalistes de personnes ordinaires courant sur place, pied-de-nez à l'aurore cinétique montrant le déploiement de corps en mouvement. À l'instar de la souris captive de sa propre course-poursuite dans la roue, la faisant avancer pour mieux rester sur place, les coureurs de *Pursuit* courent pour ne pas cesser de courir, pour ne pas cesser de se souvenir de courir, pris – traqués – dans une course intime invisible, se tenant à l'écart de toute représentation par le biais d'images²⁷⁸. *Pursuit* est aussi une course-poursuite contre le temps ; temps de la vidéo et temps de l'activité spectatrice reflétée dans le miroir de la vidéo. Coureur et spectateur sont acteurs de part et d'autre d'une course qui n'aboutit nulle

²⁷⁸ Sur l'Impuissance du cinéma : « Une chose semble certaine : il nous faut nous éloigner du "mécanisme cinématographique" de l'intelligence qui projette son ombre ruineuse sur l'expérience de la durée et la morcelle en plan-séquences, la peuplant d'images, mais l'annulant de manière dérisoire. On peut évidemment filmer la course, il existe de grandes fictions qui nous mettent dans la peau d'un coureur : de *Marathon Man* à *Forrest Gump*, en passant par *Un enfant de Calabre*, les cinéastes ont, comme les écrivains, décrit des corps mobiles obsédés par la course et ont pu contourner l'anathème bergsonien, s'inspirant au passage, comme Deleuze le remarquera, de Bergson lui-même. Pour Bergson, le cinéma ne parvient pas à entrer dans l'intuition de la durée, il reste un instrument de l'intelligence qui travaille dans l'espace plutôt que dans le temps. Le cinéma est une tentative d'absorber la mobilité du passage dans l'immobilité des empreintes ; il est une philosophie de l'après-coup et nous avons besoin d'une philosophie en train de se faire, en cours, en course. » GUILLAUME LE BLANC, *op. cit.*, p. 101.

part. Car même si dans la vidéo la course immobile en solitaire – monologue intérieur – semble être en unisson avec, par exemple, les premières performances d'Orlan – le territoire jaillissant par le corps de l'artiste qui le cartographie en se couchant sur le sol (MesuRAGE, 1976-1980) –, les pas de courses dans la vidéo de Nauman et Owen s'enchaînent, eux, sans soucis de mesure. Le fait que, d'une certaine manière, les pas se perdent dans *Pursuit*, nous amène à la découverte d'une inutilité de l'effort – « Emil Zátopek [athlète et idole tchèque des années 1950] court et personne ne sait pour qui ni pourquoi²⁷⁹ » — ; acte gratuit, expérience pure du corps, foncièrement non-parlante, constituée de souffles, de sons de frottements, de battements, d'impacts cadencés des pas sur le sol. Effort inutile, d'où se dégage une sorte de poésie « dromologiste » qui s'efface et s'oublie à chaque pas sur le sol.

D'où vient cette énergie de l'effort et de la marche ? Pour Bergson, la durée en est la cause. Ou encore, la vision de la durée dans sa liberté créatrice rattachée aux seules émotions qui font que des choses simplement arrivent. Vision de l'homme créateur de soi que Bergson rapproche de l'image du mystique, et que nous rapprocherons de celle du marcheur qui, lui aussi, voit des choses et en anticipe d'autres pendant la marche. « Peut-on considérer les individualités supérieures comme des succès de l'élan vital triomphant de tous les obstacles, et en particulier de la force d'inertie et de répétition qui caractérise les groupes humains. Le privilège du mysticisme est d'accomplir l'intensification la plus forte de l'intuition de la durée. La première intensification est de "saisir la continuité de notre vie intérieure" [...] ; la seconde est de remonter "jusqu'aux racines de notre être et, par là, jusqu'au principe même de la vie en général". Ainsi, la durée conduit à Dieu, même si elle n'est pas

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

Dieu elle-même, pas plus que l'élan vital n'est Dieu²⁸⁰. » N'étant pas créateur *ex nihilo*, l'homme ne peut s'extraire du rapport au réel, de ses ombres bon aventurières ou menaçantes, et de l'élan qui l'arrache au moi factice tout en le faisant se découvrir spirituellement.

Enfin, pour Heidegger, la pensée de l'être ou de la possibilité d'être – car il est fondamentalement question chez lui de « rendre possible » – est intime de celle du temps. Le « et » reliant l'être au temps dans le titre de son œuvre majeure, signifie que le temps n'est effectif que par l'être, ou qu'il ne s'exprime, n'a de présence que par un cheminement individuel vers la vérité de l'être. En effet, l'être au présent n'est encore qu'un projet dont le succès dépend d'une transcendance de l'être dans le contexte même du réel et de tous les instants, anticipant ce qu'il pourrait être au lieu d'attendre. La démarche authentique est donc dans *Être et temps*, celle qui instaure un mouvement vers l'avant, synonyme de sortie de soi vers le moi vrai, contrariant une démarche associée à une posture passive, celle de l'attente précisément, à partir de laquelle la complétude identitaire ne peut, au mieux, que « tomber du ciel » et s'imposer à l'individu malgré lui. Dans cette optique du « vers l'avant », le présent est simultanément temps du moment-de-vision de ce que l'on pourrait être, et temps de l'élan anticipateur renvoyant à une capacité d'action et d'accomplissement du projet moiïque. La vision heideggérienne du monde comme un projet à réaliser ne saurait ainsi se complaire dans l'attente perçue comme inaction, résignation ou encore désistement de la volonté d'être. Portée par une prise de conscience du cheminement à faire, mise en lumière par le moment-de-vision, l'anticipation – contrairement à l'attente – est le mouvement qui rend apparent l'être au bout du chemin. L'anticipation dont parle Heidegger est une *disposition expectante* propre à l'individu, une capacité à

²⁸⁰ JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON, « L'intuition de la durée, expérience et fécondité doctrinale » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 22.

être à l'écoute de ce qui arrive en chemin, en intégrant dans le cheminement personnel via l'affect, dans le cadre d'une totale ouverture au monde, ce rapport aux choses et aux autres. Cette marche vers soi, cet élan vers l'être authentique est donc liée fondamentalement à une capacité d'écoute active du monde et des rapports *lato sensu* qui s'y créent. Capacité d'écoute soumise à un effort conditionnant les *retrouvailles* avec soi.



12. Photogrammes de *Pursuit*, 1975, Bruce Nauman et Frank Owen. Film (16 mm), couleur, son, 23:44 min, (en boucle).

II. L'ATTENTE COMME DISPONIBILITE EXPECTANTE

C'est du désert du Nord que devait leur venir leur chance, l'aventure, l'heure miraculeuse qui sonne une fois au moins pour chacun. A cause de cette vague éventualité qui, avec le temps, semblait se faire toujours plus incertaine, des hommes faits consumaient ici la meilleure part de leur vie.¹

Comprenez-vous ce supplice monstrueux, ce lent et constant déchirement de mon cœur de mère, de mon cœur de femme, cette attente abominable et sans fin... sans fin ! Non... - elle va finir... car je meurs. Je meurs sans les avoir revus... ni l'un... ni l'autre !²

1. L'attente comme disponibilité expectante (ADE) est une *anticipation* et en cela elle n'est ni vraie, ni du réel

Dans le livre *Anecdotes*, Jonas Mekas, réalisateur, fondateur de l'*Anthology Film Archives* et ami de longue date d'Andy Warhol, narre les péripéties qui agiterent les premières projections en salle du film *Empire* (1964) : « [Le film] commence d'une manière très paisible. Oui, il ne s'y passe pratiquement rien — dans le sens usuel, conventionnel, où il se passe des choses dans un film que l'on regarde », dit Mekas.

¹ DINO BUZZATI, *Le désert des tartares*, traduit par Michel Arnaud, in *Œuvres*, édition établie par Francis Lacassin, Robert Laffont, 1995, p. 207.

² GUY DE MAUPASSANT, « L'attente », in *Contes cruels & fantastiques* (textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart, Librairie Générale Française, 2004, p. 243.

« Des lumières, quelques rayures de la pellicule. Il continue à se dérouler, le temps passe, [...] : que va-t-il arriver ensuite ? Rien peut-être ? J'avais complètement oublié ce qui se passe dans le film. J'étais assis, dans une totale expectative devant l'inconnu. Supposons que rien ne se passe. [...] Une heure plus tard, soudainement : un moment extatique ! Tout l'Empire s'illumine ! Quel instant ! Quel émerveillement visuel ! L'assistance applaudit à tout rompre.³ » L'émerveillement semble d'autant plus digne de récit que les mètres de films qui devancent l'illumination soudaine de l'immeuble semblent n'avoir aucun intérêt, constate Mekas. Il n'y a « rien », et c'est pour cette même raison qu'il a émerveillement quand enfin il se passe quelque chose venant d'un éclat bousculer la torpeur. Avant le coup d'éclat, rien ! Rien qu'un rien monotone, ennuyeux et qui, parce qu'il n'est rien est potentiellement créateur de quelque chose : « on dit souvent des films de Warhol qu'on s'y ennuie. L'ennui est le moteur secret de l'activité et de son dépérissement. Quand le spectateur dit "je m'ennuie" il exprime involontairement et clairement le fait que c'est moins ce qui ne se passe pas à l'écran que lui-même ("je") qu'il juge ne pas être digne de retenir son attention. Warhol en prend acte avec flegme : "Mes films aident le public à mieux se connaître. Quand il ne se passe rien, on a l'occasion de penser à des tas de choses". Ainsi, poursuit Haas, « la vacuité de ce qui est montré a pour effet de renvoyer le spectateur à lui-même, puisqu'il n'a pas la possibilité de se retrouver de l'autre côté du miroir. Pris au piège du "il n'y a rien à voir", il pourra se faire son cinéma lui-même, ou sortir ou encore s'endormir.⁴ »

Le rapprochement entre les propos de Warhol, cités par Haas, et ceux d'Heidegger sur l'ennui comme prémisse d'un retour vers soi, est notoire ; c'est en

³ JONAS MEKAS, *Anecdotes*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Mengus, Scali, 2007, p. 207.

⁴ PATRICK DE HAAS, « Vider la vue », *in* cat. exp., *Andy Warhol, Cinema*, Éd. Centre Georges Pompidou et Éd. Carré, 1990, p.18.

l'occurrence à partir de l'expérience de l'ennui, comme perte du temps, que l'expérience même du temps, et concomitamment la conscience aiguë de l'égarement, s'engagent ; c'est ce sentiment de ne rien pouvoir faire pour répondre à l'urgence de l'œuvre qui est le moi, prisonnière du temps qui passe, mobilisant l'étant par le biais de l'ennui pour pouvoir en sortir précisément. En cela, l'ennui est une révélation — la quête de soi qui se profile à partir de cet instant — et une étape, un palier, vers le soi révélé. Avec Warhol, le spectateur a le choix de s'ennuyer ou pas, il peut regarder le film ou le voir de façon désintéressée, voire même s'endormir ou partir, fuir la salle et par la même occasion l'ennui. Cette liberté due au spectateur des films de Warhol, et en particulier d'*Empire*, prend appui sur l'intransigeante immobilité du sujet principal du film, qui est rappelons-le l'Empire State Building, et un protocole de montage basé sur une « passivité délibérée⁵ » dans le choix des images qui fait qu'*Empire* n'est pas un film traditionnel dans le sens où il n'implique pas une sélection et un assemblage des différentes images et séquences filmées. *Empire* est remarquable dans la mesure où les images ne forment pas de séquences sous-tendant une histoire à raconter, ni ne semblent avoir été « choisies » par Warhol qui, comme tout spectateur de ses films, les « subit » telles qu'elles s'imposent à lui en tant qu'images de cinéma, ayant pris le parti de ne pas changer un iota de ce qu'elles étaient dans le réel. En cela, il est son premier spectateur, laissant volontiers la caméra et le hasard faire son cinéma à sa place et, par conséquent, les images se succéder d'elles-mêmes, formant un amoncellement imagé « plat » et « pauvre » qui deviendra l'apanage de sa cinématographie. Le cinéma warholien est dénué de tout ce qui fait que le cinéma dit conventionnel n'est pas le réel. Bâti sur des images « qui

⁵ « Cette passivité délibérée implique en retour que le montage *involontaire* soit accepté ; ainsi, s'il faut en croire la cinéaste Shirley Clarke, "... si le film casse, Andy taille et tronque, et au fur et à mesure des passages, il devient de plus en plus court. » PATRICK DE HAAS, *op. cit.*, p. 23.

ne sont ce qu'elles sont et rien d'autre⁶ » comme l'est le réel qui les met en branle, *Empire* relève du cinéma *idiot*. Ces images sans relief, produites sans talent ou savoir-faire particuliers, appartiennent à un genre cinématographique dont on dira qu'il n'est pas fait pour être vu, mais pour avoir été fait.

À l'instar de *Sleep*, *Empire* s'apparente au flux ininterrompu d'images quelconques alimenté par les caméras de vidéosurveillance peuplant, de façon généralisée depuis les années 1990, un grand nombre de rues et de surfaces commerciales en Europe et dans le monde. Rigoristes, nous dirions qu'il les devance en y ayant préalablement délimité les enjeux capitaux. Enjeu éthique tout d'abord, par la dissolution des sphères publique et privée par caméra interposée, braquée pendant un temps *trop* long sur un corps dévêtu et endormi (*Sleep*) ou un immeuble tantôt habité tantôt vide (*Empire*). Plus le film (*Sleep*) avance, plus le corps au repos devient fantomatique, la silhouette de la mort rôdant s'en emparant peut-être. Fantasmatisation du corps nu, au repos, offert au regard vif et indiscret du filmeur-voyeur, tel est le propos inavoué de *Sleep* ?⁷ Corps qui dort et immeuble qui s'éveille à l'intérieur duquel des lumières s'allument puis s'éteignent, puis s'allument à nouveau, dénonçant le houlement « vu/pas vu » du réalisateur lorgnant par caméra interposée l'intimité des gens, comme l'œil ébahi de l'enfant lorgne par le trou de la serrure la vie intime de ses parents.⁸

⁶ « Un réel qui n'est que réel, et rien d'autre, est insignifiant, absurde, "idiot", comme le dit Macbeth. Macbeth a d'ailleurs raison sur ce point du moins : la réalité est effectivement idiote. Car, avant de signifier imbécile, idiot signifie simple, particulier, unique de son espèce. Telle est bien la réalité, et l'ensemble des événements qui la composent : simple, particulière, unique – idiotès -, "idiote". » CLÉMENT ROSSET, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), Gallimard, 1984, p. 52.

⁷ À bien des égards, le corps-fantôme renfermant l'irrévélabile scruté en vain par la caméra dans *Sleep* de Warhol fait écho, entre autres, aux œuvres de Sophie Calle telles que *Les dormeurs* (1979) - pendant une semaine des dormeurs volontaires se relayent dans le lit de l'artiste. Ils sont observés et photographiés pendant leur sommeil. Ou encore *Rachel, Monique* (2007) où il s'agissait pour l'artiste de capter les derniers instants de vie de sa mère. Scrutation, désir obstiné de voir l'interdit, l'irregardable, pulsion morbide voire scopique.

⁸ Andy Warhol semble avoir voulu aller plus loin que simplement lorgner. Dans un entretien avec Letitia Kent pour le magazine *Vogue*, il affirma qu'*Empire* fût conçu comme un film pornographique : « Dans

Enjeu esthétique ensuite, par l'amoncellement en continu de rien, déversé en abondance⁹ et par le biais duquel arrive l'*accident*, l'incongru, syncope de l'habitude et de la monotonie. Cet instant dramatique surgit au spectateur comme la pépite jaillit sur le tamis chargé de grains de sable vraisemblablement identiques et sans valeur au chercheur d'or. À l'instar de la pépite quêtée à chaque balancement, à chaque retombée du tas de sable sur la grille, le spectateur scrute dans l'enchaînement des images la sortie du rien. Dans cette recherche obstinée, il y a l'attente, comme une disponibilité expectante (ADE) envers la chose quêtée, définie comme un temps plus ou moins long, durant lequel la pépite – ou la sortie de l'attente qui pour être quêtée – est *vue* avant d'apparaître réellement. La chose réelle n'existe pas encore mais elle est déjà là à l'état de chose hallucinée. Dans le cadre de l'ADE, le fait qu'elle ne soit pas réelle n'est pas un problème en soi, puisque c'est l'expectative face à ses réels contours qui alimente la marche vers la chose éclosée ; c'est l'hallucination qui permet d'aller vers elle et non la certitude anticipée de son existence. La chose hallucinée est ce qu'on ne voit pas mais qu'on finit pas voir à force d'en tenir l'existence pour certaine. En d'autres termes, c'est l'*anticipation* de son existence réelle qui en autorise le dévoilement fantasmé et qui permet de ne pas lâcher prise dans l'effort d'attente de son éclosion réelle. Il ne saurait, par conséquent, y avoir d'attente sans anticipation, se traduisant en une disponibilité expectante de l'individu *voyant* la chose avant qu'elle ne se donne à voir sous ses réels contours.

Empire, il s'agissait de produire une image animée de l'*Empire State Building*. Ça dure huit heures. La lumière change, mais l'objet reste à la même place. L'image a un format carré et est projetée sur un mur... comme une peinture. *Empire* est un — euh — film pornographique. Quand la lumière se réfléchit sur l'*Empire State Building*, c'est supposé représenter... (*Il sourit*). » ANDY WARHOL, « Andy Warhol, cinéaste : difficile d'être son propre scénario » entretien avec Letitia Kent, *Vogue*, 1er mars 1970 in ANDY WARHOL, *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Grasset & Fasquelle, 2005, p. 193-199 et p. 195.

⁹ À ce sujet de la vacuité torrentielle, citons également la pièce visuelle et sonore *Tape fall* (1989) de Christian Marclay, sorte de fontaine sonore alimentée par une interminable bande magnétique déversée dans le vide par un magnétophone placé au sommet d'un long escabeau. Cf. JENNIFER GONZÁLEZ, KIM GORDON, MATTHEW HIGG, *Christian Marclay*, Phaidon, 2005.

Dans la pensée heideggérienne, on l'a vu, anticiper n'est pas attendre ; l'anticipation est le mouvement qui permet au *Dasein* d'aller vers soi en allant de l'avant¹⁰, au lieu d'attendre que le moi se fasse hasardement, se soumettant à un futur incertain qui lui imposera un moi inauthentique car non quêté. Si l'avenir joue un rôle prépondérant dans cette vision de la potentialité d'être, le présent est, lui, synonyme de mise à exécution du projet d'être à partir d'un moment-de-vision, instant extatique et révélateur pour le *Dasein* d'un cheminement vers soi qui ne fait alors que commencer, mais qui doit d'ores et déjà être pris en main. Attendre, au lieu d'anticiper, serait pour le *Dasein* non pas renoncer au cheminement, mais le faire sans en avoir fait le dessein, acceptant, au bout du compte, de devenir ce qu'il n'a pas anticipé d'être. L'anticipation heideggérienne est, par conséquent, une anticipation *de soi* ; anticiper c'est s'anticiper, c'est-à-dire, à l'instar du chercheur d'or hallucinant la pépite, se voir Être avant d'Être réellement. Tous les signes avant-coureurs sur le chemin de ce devenir qui n'a pas encore eu lieu, éclairant des portions de chemins plus ou moins fiables, sont les signes de l'anticipation d'un soi que le *Dasein* n'est pas encore, mais souhaite être en l'hallucinant. Ces signes d'un désirata qui n'est pas encore advenu annoncent utilement le chemin, même si à diverses reprises ils n'auront mené nulle part. Cette relation entre l'ADE et l'anticipation nous mène à l'idée que les propos tenus par Mekas au sujet de l'instant où tout d'un coup l'immeuble s'illumine dans *Empire* doivent être entendus différemment. En effet, ce moment n'est pas une véritable surprise, une déviation ou un arrêt face à l'amoncellement filmique apparemment inutile qui le précède, encore moins un instant incongru dans le

¹⁰ « L'homme qui croit revenir en arrière dans le temps ressemble au voyageur perdu en forêt dont nous parle Descartes à propos de la seconde maxime de la morale provisoire : le meilleur moyen d'en sortir n'est pas de s'affoler, d'aller et venir et de tourner parmi les arbres, mais de marcher tout droit dans le même sens. Car l'issue est toujours et de toute façon *en avant*. Heureux, écrit Liszt, celui dont le pied ne se pose pas deux fois dans la même empreinte ! » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 243.

déroulement sans sursauts du film. Remplissant pleinement sa fonction de moment extatique survenant après un long rien, il ne surgit pas par hasard et était même plutôt *attendu*. En effet, après qu'il ne se soit rien passé pendant longtemps, il finit par se passer quelque chose. Et ce quelque chose n'est, certes, pas grand chose, mais suffisamment chose pour ne pas être confondu avec le rien qui le précède ; de la chose quasi-rien et du rien qui la devance on dira qu'ils ne découlent pas de la même monotonie. Toujours est-il que, dans le film, cette chose suffisamment chose s'élevant d'un amoncellement cinématographique évidé d'intérêt cesse d'être anticipée au moment où elle éclot, devenant chose concrète correspondant à son image anticipée ou pas. Par conséquent, elle ne peut plus être attendue une nouvelle fois ; une fois éclos elle n'est plus à attendre ni à anticiper, définissant ainsi le caractère dramatique de l'écoulement de tous les instants. En ayant bâti la trame du film, et permis l'anticipation de son dénouement extatique et dramatique, le rien d'*Empire* n'aura pas servi à rien.

Tous les instants d'*Empire* — monotones et dramatiques — ont leur utilité ; aucun rien ne saurait être un rien rond et clôt et aucune attente ne saurait être vaine ; soit quelque chose éclot à partir de rien, révélant l'attente de quelque chose, soit le rien qui n'éclot rien révèle quand bien même quelque chose, en outre le dessein pur et simple d'une sortie de ce rien. En conséquence, dans le film de Warhol, le rien persistant des images qui devance l'éclat lumineux n'est pas peu de chose ; en précédant l'éclat il l'anticipe ; en l'échafaudant silencieusement à chaque photogramme il en consolide le frêle flamboiement subséquent ; c'est parce qu'il n'y a rien auparavant qu'il y a quelque chose attendant, à l'état de chose hallucinée, son instant d'éclosion réelle. Et si l'éclosion n'a pas lieu, le rien n'aura pas été inutile

puisqu'il aura permis a minima le dessein d'un après-rien¹¹. Raison pour laquelle on peut dire de Warhol qu'il n'est pas un cinéaste du rien ni du peu, mais de l'essentiel. Essentialiste, sorte de raconteur d'histoires dont les trames asséchées — « squelettisées » — ne laissent apparentes que les charpentes basiques, Warhol, n'allant jamais au-delà du « gros œuvre », fait dépendre l'efficacité de ses histoires « pauvres » ou appauvries, d'une gestion minutieuse du temps, à partir de laquelle l'instant extatique et dramatique, sorte de tournant du film ou *cumshot*¹², est en fait déjà là, à l'état de chose *attendue* pendant de longues heures sous l'auspice d'une monotonie annonciatrice de l'après-coup. Malgré la rudesse de l'épreuve, l'ADE sert à tenir bon dans l'effort d'attente de cet instant jouissif. Aussi, l'absence de choses qui s'y passent ne serait démentir la présence simultanée d'un projet anticipant quelque chose au-delà de rien pendant presque tout le film. Ce projet anticipatoire valide l'idée bachelardienne de rythme fondamentalement binaire du temps au détriment de la durée comme un Tout temporel s'imposant aux instants. Attendre est, par conséquent, a minima, anticiper la raison ou les raisons pour lesquelles l'attente existe. Les expressions « n'attendre rien » ou « ne s'attendre à rien » renvoient quant à elles à une promotion d'existence anticipée dans ces riens.

Si le rien n'est jamais *que* rien, l'image, elle, n'est jamais totalement muette ; quelque chose au-delà d'un mutisme fondateur de l'image est déjà « écoutable » malgré elle, la rendant parlante d'un sens qui est aussi, a minima, celui de son propre mutisme ; l'image n'a rien à dire et c'est ce qu'on lui fait dire ou qu'elle ne peut pas ne pas faire dire. Ainsi, à l'instar du mutisme foncier de l'image, le rien est lié à un

¹¹ La relation entre les instants monotones et dramatiques rejoint l'idée d'alternance formulée par Bachelard au sujet d'un rythme cadencant le rapport entre un temps de la création et de la pause créative qui ne fait qu'anticiper la reprise du travail créatif.

¹² Jargon propre au cinéma pornographique désignant le plan où l'éjaculation masculine a lieu. Moment apothéotique clôturant la trame. Aussi appelé *moneyshot*. Cf. YANN LARDEAU, « Le sexe froid (du porno et au-delà) » in Cahiers du cinéma, n° 289, Juin 1978, p. 49-64. Cf. ROMÁN GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, 1989.

dessein d'une sortie de ce rien ; le mutisme de l'image éclaire, donc, sur ce qu'elle fait voir et dire au spectateur, au détriment des choses qui, n'étant pas celles vues et dites, restent à voir et à dire. L'idée est qu'on ne peut pas *tout* dire d'une image qui demeure fondamentalement inépuisable. Et qu'en y ayant vu des choses, d'autres resteront à voir malgré l'effort de vision et son renouvellement propice à de nouvelles visions¹³. Malgré l'effort, les choses non dites, non vues demeurent à l'état de possibles soumis à une ADE, elle aussi, changeante, mouvante, propice au jaillissement de ces possibles ou pas. À l'instar des souvenirs qui attendent de revenir dans le rêve comme l'entend Bergson, ces choses non vues, non dites, *stationnaires*, peuvent effectivement émerger le moment venu, demeurant entretemps à l'état de veille, *attendant* le moment opportun. Mais comment ne pas envisager également que ces choses non vues et non dites puissent ne jamais voir le jour, potentiellement condamnées à être des possibles éternellement à éclore ? Cette hypothèse renvoie à l'idée que les images sont effectivement et foncièrement muettes, et qu'ainsi elles peuvent *tout* dire même si elles ne disent jamais tout ; si elles ne font rien dire c'est ce qu'elles font dire. On dira alors que le rien de l'image est « double », éclairant, d'une

¹³ En prenant pour objets d'étude la fameuse toile de Magritte *La Trahison des images* (1929) et la figure stylistique du calligramme, Michel Foucault insiste sur l'idée que voir des choses, c'est ne pas en voir d'autres : « Pour que le texte se dessine et que tous ses signes juxtaposés forment une colombe, une fleur ou une averse, il faut que le regard se tienne au-dessus de tout déchiffrement possible ; il faut que les lettres restent points, les phrases lignes, les paragraphes surfaces ou masses, — ailes, tiges ou pétales ; il faut que le texte ne dise rien à ce sujet regardant qui est voyeur, non lecteur. Dès qu'il se met à lire en effet, la forme se dissipe ; tout autour du mot reconnu, de la phrase comprise, les autres graphismes s'envolent, emportant avec eux la plénitude visible de la forme, et ne laissant que le déroulement linéaire, successif, du sens : moins encore qu'une goutte de pluie tombant après une autre, moins encore qu'une plume ou une feuille arrachée. Malgré l'apparence, le calligramme ne dit pas, en forme d'oiseau, de fleur ou de pluie : "ceci est une colombe, une fleur, une averse qui s'abat" ; dès qu'il se met à le dire, dès que les mots se mettent à parler et à délivrer un sens, c'est que l'oiseau s'est déjà envolé, et que la pluie a séché. Pour qui le voit le calligramme *ne dit pas*, ne peut pas dire encore : ceci est une fleur, ceci est un oiseau ; il est encore trop pris dans la forme, trop assujéti à la représentation par ressemblance pour formuler une telle affirmation. Et lorsqu'on le lit, la phrase qu'on déchiffre ("ceci est une colombe", "ceci est une averse"), n'est pas un oiseau, (pas ?) plus une averse. Par ruse ou impuissance, peu importe, le calligramme ne dit et ne représente jamais au même moment ; cette même chose qui se voit et se lit est tue dans la vision, masquée dans la lecture. » MICHEL FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe* (1973), Fata Morgana, 2005, p. 27-28.

part, sur un rien *dépendant* de l'ADE, et d'un effort de vision qui fait que certaines choses qui n'avaient pas été dites puissent l'être, et de l'autre, sur un rien *indépendant* de l'ADE, soit un rien englobant les choses non dites malgré l'effort de vision. Double rien donc, telle une double part d'invisibilité et de mutisme de l'image.

Dans un entretien intitulé *Filmer des visages*, le cinéaste Alain Cavalier tient ces propos : « Je ne peux pas tourner de film avec l'idée que j'agis sur le monde car on y verrait inscrit le fait que j'ai voulu changer le cours des choses, ce qui serait prétentieux. Que mes films fassent frémir une eau dormante à l'intérieur d'un cœur, ça je le souhaite. En fait, je ne cherche plus rien.¹⁴ » Que serait ce rien qui n'est plus cherché par Cavalier ? Un rien propre au réalisateur et à sa conception particulière du cinéma, notamment depuis *Ce répondeur ne prend pas de message* (1978) ? Un rien de l'image filmée ? Ou plutôt un rien générique, propriété foncière et inaliénable de l'image ? Rien encore, propre à un certain mode opératoire cinématographique, extérieur à toute volonté et à toute image ? L'ADE, comme nous venons de la définir, montre bien que le rien n'est pas le contraire de quelque chose, il demeure ce à partir de quoi prend forme une quête qui, réduite à rien, n'est pas totalement vide. Le rien demeure cette part infime et ultime de quelque chose qui subsiste en dépit de tout en permettant d'anticiper la suite. Au-delà de rien, il y aura toujours le spectateur des images de rien, comme celles des films de Cavalier qui les vide jusqu'au *rien*, c'est-à-dire jusqu'à y voir se présager le spectateur qui, d'une certaine manière, les complète en s'y inscrivant de façon scopique. Cavalier, *videur* d'images, par le biais d'une capacité filmique à faire l'image et le spectateur – Cavalier premier-spectateur-de-ses-

¹⁴ RENÉ PRÉDAL, « Alain Cavalier. Filmer des visages » in *L'Avant-Scène Cinéma*, Mars-Avril 1995, n° 440-441, p. 157.

images inclus – se rencontrer dans un *milieu* propice à la liberté créatrice – d’association et de dissociation – propre au spectateur à partir de l’image évidée jusqu’à l’os.

Dans ses notes sur le cinéma, Robert Bresson anticipe le rien des images propres à Cavalier : « [...] que les images excluent l’idée d’image¹⁵ ». Ou encore, « aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), sans les atténuer¹⁶ ». La *qualité* cinématographique des images émane d’une *technè* propre au cinéaste capable non pas d’en accroître le potentiel causeur, mais de les ramener à une certaine « pauvreté » afin que d’elles se dégage un « presque-rien¹⁷ » vital pour ce qui est des possibilités de rencontres dans ce *milieu* mouvant entre image et spectateur. Pauvreté soulignée à juste titre par Le Clézio dans la préface à ces mêmes notes : « L’art n’est pas dans l’esprit. L’art est dans l’œil, dans l’oreille, sur la peau toute entière. Les mots de Mozart à propos de ses concertos prennent ici tout leur sens : “ils sont brillants... mais il manquent de pauvreté.”¹⁸ » Pauvreté nécessaire de l’image et dans le rapport à l’image : « l’important n’est pas ce qu’ils [acteurs] me montrent mais ce qu’ils me cachent¹⁹ » ; « [à tes modèles] ne pensez pas ce que vous dites, ne pensez pas ce que vous faites. Et aussi, ne pensez pas à ce que vous dites, ne pensez pas à ce que vous faites²⁰ » ; « S’en tenir uniquement à des impressions, à des sensations. Pas

¹⁵ ROBERT BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1995. p. 71.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ « L’univers jankélévitchien n’est pas celui d’un musée, où les objets attendraient sur leur socle que le sujet daigne leur prêter attention. C’est au contraire celui de la temporalité humaine où rien n’existe, *pour nous*, que dans l’instant ou l’« étincelle » d’une rencontre. En ce sens le charme ne se situe ni dans l’objet, ni dans le sujet, mais *dans le courant qui passe*, entre les deux. Le presque-rien est ce courant. Le presque-rien est cette étincelle. D’ailleurs, l’instant n’est pas littéralement un point, mais ce qui, dans le langage de Jean de la Croix, nous effleure d’une « touche très délicate » pour, secrètement, transformer notre vie. » ISABELLE DE MONTMOLLIN, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux*, PUF, 2000, p. 87.

¹⁸ ROBERT BRESSON, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 27.

d'intervention de l'intelligence étrangère à ces impressions.²¹ » Au final : « Ne cours pas après la poésie. Elle pénètre toute seule par les jointures [...].²² » On peut donc parler d'une liaison, d'une « jointure » heureuse, entre l'image évidée de Cavalier et celle pauvre bressonnienne ; toutes deux instruisent conjointement sur la nécessité d'une remise en cause de l'ensemble des savoirs sur les images et le sujet regardeur. L'image aplatie, appauvrie, fait tendre le spectateur, tout comme le filmeur, vers des *milieux* propices aux dislocations de l'ADE.

Image *plate* d'un visage malgré le visage et l'image. Un visage en cache un autre. Dans la série *24 portraits*²³ (1987) de Cavalier : invisibilité du visage dévoilé par les mains et leurs déformations ; des mains à la place des visages. Les mains garantes de la parole vraie. On parle alors de la vérité des visages comme de la vérité des images. Pour Lévinas, le visage de l'autre est expérience phénoménologique – « épiphanie charnelle » – dans le sens où le visage postule une altérité radicale qui est la prémisses d'une rencontre impossible avec l'autre. Et c'est précisément l'impossibilité de la rencontre qui le fait apparaître dans sa dissemblance irrévocable. Faire une rencontre – *dévisager* quelqu'un – c'est, en l'occurrence, poser la condition de son caractère infranchissable et de son inaccessibilité. Le visage donne à voir et cache simultanément.

Dans le projet *100 Jahre*²⁴ (2000) (ill. 13 et 14), Hans-Peter Feldmann montre des visages de personnes portraiturées en fonction de leurs âges (de 1 à 100 ans). Ces surfaces imagées nous interpellent, nous *touchent* presque instantanément,

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Un film où 24 femmes exécutant toutes un travail manuel en extinction sont portraiturées brièvement. ALAIN CAVALIER, *24 Portraits* (1987-91), film couleur, total 335 min., Arte Vidéo, 2006.

²⁴ HANS-PETER FELDMANN, *100 Jahre*, Schirmer-Mosel, 2001.

par les affects vifs que seuls des images de visages semblent être en mesure de susciter²⁵. Mais c'est aussi le dépouillement de l'idée – « un âge, un visage » – qui interpelle en rendant caduques certaines prédispositions cognitives. Les visages photographiés se laissant voir et dévisager de Feldmann s'opposent en cela à ceux macroscopiques de Chuck Close (1911-1988) qui, par leur échelle et surplus de réalisme, semblent en fait vouloir se cacher du regard extérieur. Par la reproduction picturale à très grande échelle d'un visage humain préalablement photographié, l'artiste nord-américain fait de l'hypertrophie du réel le moyen par lequel il s'en détache sensiblement²⁶. Cette technique de la disproportion renvoie à l'extrême du plan très rapproché des images dans le cinéma pornographique, où le gros plan cadre le corps humain sous des angles que l'on associe volontiers à l'univers médical²⁷. Certaines parties du corps humain deviennent les *échantillons* d'un ensemble déboîté, morcelé, activé dans des séquences filmiques, où tantôt elles s'emboîtent, tantôt se défont. L'agrandissement à outrance de ces bouts de corps crée une *distance* face aux sujets filmés, exonérant le spectateur de tout rapport délicat, cédant à la jouissance par le *trop* de la distance et de l'infranchissable. Les visages portraiturés par Chuck Close sont, par conséquent, des sortes de cartographies zélées de visages lambda, où le détail et l'échelle inondent par leur immensité, *crevant* l'écran et l'œil du

²⁵ La description que Roland Barthes fait de sa mère disparue et de son visage en particulier dans la photographie dénichée dans son ancien appartement, qu'il nomma la *Photographie du Jardin d'Hiver*, est à ce titre éloquent. Cf. ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Éd. de l'Étoile, Gallimard, le Seuil, 1980, p. 100 et p. 105-106.

²⁶ « Peindre des visages disproportionnés à partir de données photographiques était sa façon de gérer les polarités soi-disant inconciliables de la description et de l'abstraction dans le contexte d'une même œuvre. Partant d'une certaine neutralisation de la réalité, en insistant, pour ainsi dire, sur l'inexpressivité de l'expression de ses modèles, il a cherché à contourner les pièges de la reproduction picturale d'une réalité qui reste transitoire. L'idée était que les formes finales dans cette version délibérément « calme » pouvaient faire apparaître, sans passion donc, les vérités abstraites sous-jacentes [...] » MARTIN FRIEDMAN, *Close Reading. Chuck Close and the Art of the self-portrait*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2005, p. 42. [Je traduis]

²⁷ Dans le jargon du cinéma pornographique, on appelle *medicalshot*, littéralement le plan médical, le gros plan des parties génitales féminines et/ou masculines en action. Cf. YANN LARDEAU, « Le sexe froid (du porno et au-delà) » in *Cahiers du cinéma*, n° 289, Juin 1978, p. 49-64. Cf. ROMÁN GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, 1989.

spectateur à l'instar du cadrage démesuré des parties génitales dans le cinéma pornographique. Ils sont, par leur détail, réalisme et gigantisme, des trompe-l'œil déréalisant le réel²⁸ trop réel.

On parlera également d'un réalisme fossoyeur à partir des visages *recomposés* de John Stezaker²⁹ (ill. 16). En assemblant, via le collage, plusieurs vieilles photos de visages de stars du cinéma hollywoodien des années 1940-50, Stezaker fait apparaître un « nouveau visage » et un nouveau signifié. Cet ajout de sens par la jonction opportune de deux images issues de contextes différents, à l'instar de Close, dénature le réel trop plat pour en surélever la richesse signifiante. À l'opposé du cadre de pauvreté bressonienne, nous sommes là plutôt dans celui propre à la glorification de l'image à partir de laquelle on peut toujours voir davantage.

C'est un tout autre chemin conceptuel qu'emprunte Stephan Balkenhol. Son travail de sculpteur s'oriente, en partie, vers la représentation de figures humaines tout à fait banales et ordinaires ; aucun engagement métaphorique lumineux ou euphorisant ne semblent pouvoir y être associés³⁰. Entièrement sculptées dans le bois, ces figures semblent néanmoins être restées à l'état d'ébauche ; « [...] laissées brutes, ni lissées, ni polies³¹ », elles surgissent d'une entaille résolument abrégée, laissant apparente l'irrégularité de la matière et son cheminement inabouti vers la forme résolue. L'idée de « friche » semble s'imposer, soulignant le caractère *à faire*³² de l'œuvre ; l'aspérité du bois convie alors volontiers à l'approche tactile dans le but

²⁸ Cf. JACINTO LAGEIRA, *De la déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*, Jacqueline Chambon, 2010.

²⁹ Cf. MARTIN HERBERT, « Third life. On the art of John Stezaker », *in Art Forum*, XLVIII, avril 2010, n° 8, p. 160-167. Cf. *John Stezaker*, cat. exp., Éd. Ridinghouse/Whitechapel Gallery, 2012.

³⁰ « Les personnages ne racontent rien, ne renvoient rien, n'adressent aucun message. Il n'y a absolument rien en eux d'extraordinaire. » LUDGER GERDES, « Les statues de Balkenhol », *in* JACINTO LAGEIRA (dir.), *Stephan Balkenhol*, traduit de l'allemand par Angela Lampe, Dis Voir, 1997, p. 21.

³¹ *Ibid.*

³² Cf. ETIENNE SOURIAU, « L'œuvre à faire » *in* Bulletin de la société française de philosophie, février 1956.

de *finir* l'œuvre, comme le ferait un aveugle touchant de ses mains le visage ou le corps de quelqu'un pour y voir surgir ses contours « vrais³³ ». Cette approche de l'œuvre par le *regard-toucher* valide une « promotion d'existence³⁴ » de l'œuvre exigeant non pas l'œil ou la main mais l'« œil-main », comme si une main à l'extrémité de l'œil, ou le contraire, pouvait toucher du regard ou regarder du bout des doigts le bois rudement taillé et ainsi faire l'œuvre. Corps et visages-ébauches donc, dans le sens où l'*imperfection* de l'œuvre déjoue le regard du spectateur ainsi que l'habitude de son rapport aux œuvres³⁵. Ce dernier est invité à se servir non pas de ses yeux seuls mais de *mains* imaginaires qui, au contact halluciné de l'œuvre, promeuvent existentiellement tant l'œuvre que le spectateur. L'apparent mutisme des figures humaines sculptées de Balkenhol, et tout particulièrement les visages³⁶, s'oppose donc à l'hyper-expressivité des visages peints ou agencés par Close et Stezaker. Résolument impénétrable, le mutisme des visages-ébauches est le référent balkenholien à partir duquel s'expriment l'invisible et l'indicible des visages dont parle

³³ Sur le rapport entre la vue et le toucher en l'occurrence chez les aveugles. Cf. DENIS DIDEROT, « Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient » in *Œuvres philosophiques*, Garnier Frères, 1964. p. 73-146.

³⁴ « Quelque chose qui paraît venir d'un autre monde et jouer un rôle annonciateur. » ETIENNE SOURIAU, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ « (...) Le visage particulier que je cherche en vain et serais bien en peine de le décrire, je n'en retrouve la trace qu'en revenant à l'ébauche même dont je suis parti. Tel serait le sort de Marcel Proust si celui-ci était condamné à revenir toujours à la saveur de sa célèbre tasse de thé sans jamais y redécouvrir Combray. Ce retour à la case départ (l'ébauche que nous voyons nous fait penser à cette ébauche, et rien qu'à elle) est on le sait une des principales caractéristiques de la pensée de Wittgenstein. On voudrait bien savoir ce que "veut dire" une expression quelconque, et, après mille tentatives avortées, on est obligé de convenir piteusement que l'expression en question ne veut rien dire d'autre ni de plus que ce qu'elle dit. Il s'ensuit d'abord que le visage qu'on croit avoir aperçu ou imaginé à partir de notre bonhomme est un visage que personne n'a jamais vu ni ne verra jamais. C'est-à-dire qu'il est invisible (et inexistant). » CLÉMENT ROSSET, *L'invisible*, Les éditions de Minuit, 2012, p. 16.

³⁶ « Ce n'est pas que ces statues soient complètement sans expression ou signification. Aussi tranquilles que le corps humain et le visage puissent paraître, ils ne peuvent pourtant jamais être tout à fait inexpressifs [...]. » LUDGER GERDES, *op. cit.*, p. 19.

Lévinas. Visages silencieux et impénétrables, alors que les mains sont, elles, parlantes à la place des visages, à l'instar de celles de certains films³⁷ de Cavalier.



13. (sens horaire) *100 Jahre*, 2000, Hans-Peter Feldmann. Épreuves gélatino-argentiques, 30,5 x 24,3 cm. (1) Felina, 8 semaines. (2) Martin, 46 ans. (3) Erika, 49 ans. (4) Maria Victoria, 100 ans. Cf. *272 pages – Hans-Peter Feldmann*, Helena Tatay (coord.), Éd. Fundació Antoni Tapiès (Barcelone), Centre National de la Photographie (Paris), Fotomuseum Winthertur (Winthertur) et Museum Ludwig (Cologne), 2001, p. 266-267.

³⁷ Surtout à partir de *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), mais à plus forte raison, depuis *La rencontre* (1996). Ces films ont fait l'objet d'une réédition au format dvd intitulée *Intégrale autobiographique de Alain Cavalier*, Pyramide, 2007.

Hans-Peter Feldmann

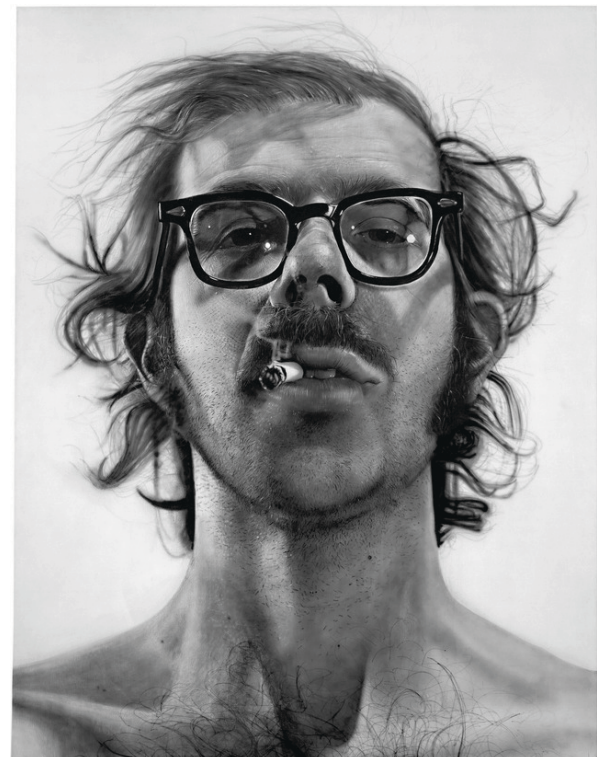
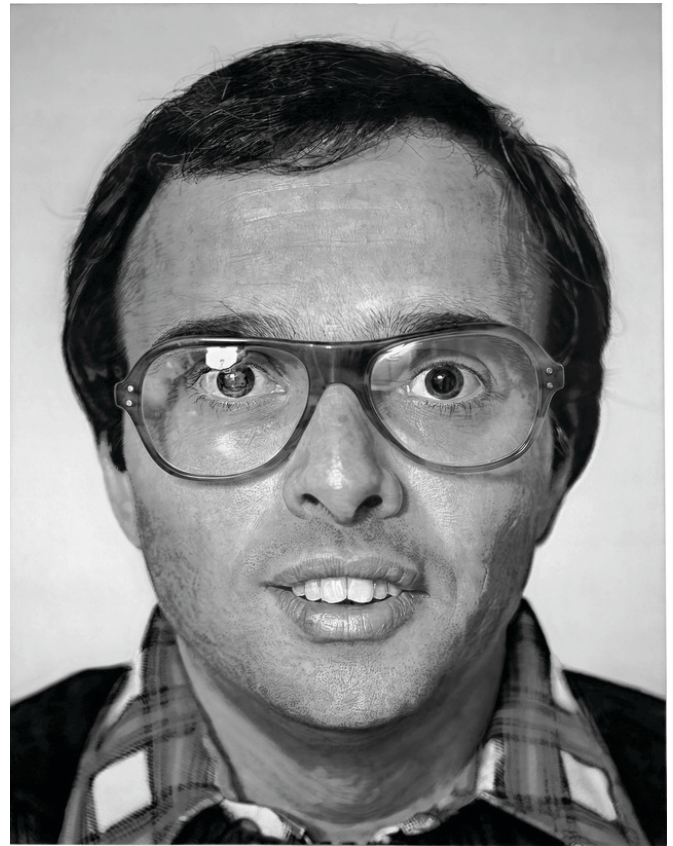


100 Jahre



Schirmer/Mosel

14. *100 Jahre*, 2000, Hans-Peter Feldmann. Recueil de 101 photos de 101 personnes de la famille ou proches de Feldmann, ayant de 8 semaines à 100 ans. Cf. 272 pages – Hans-Peter Feldmann, Helena Tatay (coord.), Éd. Fundació Antoni Tapiès (Barcelone), Centre National de la Photographie (Paris), Fotomuseum Winthertur (Winthertur) et Museum Ludwig (Cologne), 2001, p. 266-267.



15. (sens horaire) (1) *Phil*, 1969, Chuck Close. Huile sur toile, 274.3x213.4 cm. (2) *Mark*, 1978-79, Chuck Close. Huile sur toile, 274.3x213.4 cm. (3) *John*, 1971-72, Chuck Close. Huile sur toile, 254x208.3 cm. (4) *Big Self-Portrait*, 1967-68, Chuck Close. Huile sur toile. 273.05x212.09 cm. Documents en couleur. Cf. *Chuck Close paintings - 1968-2006*, cat. exp., Éd. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007.



16. (sens horaire) (1) *Mask VI*, 2005, John Stezaker. Collage, 21x17.5 cm. (2) *Mask IV*, 2005, John Stezaker. Collage, 21x17 cm. (3) *Mask LXV*, 2007, John Stezaker. Collage, 25.5x20 cm. (4) *He (Film Portrait Collage) XIV*, 2010, John Stezaker. Collage, 26.5x20.1 cm. Documents en couleur. Cf. *John Stezaker*, cat. exp., Ridinghouse/Whitechapel Gallery, 2010.

Doté d'un prestige communément associé au visage³⁸, les mains solitaires à l'écran de Cavalier dans son film *24 portraits* semblent douées de parole : elles apparaissent au tout début du sixième portrait – la dame lavabo – pour raconter le projet du film (ill. 17, haut). Puis réapparaissent dans la même posture, plus loin, dans le douzième – la maître-verrier (ill. 17, bas). Ces séquences où l'on voit les mains de Cavalier, seules au premier plan, en train de parler, surprennent par leur étrangeté dans un film qui traite, rappelons-le, de portraits. Elles ne sont pas sans rappeler les dires de H. Focillon qui, dans son *Éloge de la main*, les présente comme des : « [...] visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent³⁹ ». La main permet d'instaurer la relation à l'autre, par le rapport physique concret ou simplement hypothétique, *envisageable*. La main et l'autre occupent une place singulière dans le rapport à soi et au monde⁴⁰ ; être c'est « être réciproquement avec l'autre⁴¹ » dit Lévinas ; un *autre* « pris » par la main ou encore comme une évidence du réel à partir de laquelle s'engagent les affects et les concepts validant les ébauches vers la vérité de l'être. L'altruisme de la main, annonciatrice/anticipatrice de la vérité de l'Être par l'altérité, fait surgir l'autre comme un *infranchissable*. Les mains, tout comme les visages, inscrivent une distance – entre le touché et le touchant, entre ce qui est touché et perçu comme tel, comme le rappelle à juste titre Mondzain : « C'est l'irréel de l'image qui fait surgir le réel comme épreuve d'un infranchissable, l'infranchissable de la séparation.⁴² » Par conséquent, « faire une image revient à confier aux mains la

³⁸ « Si elles [les mains] ont en commun avec le visage d'être les seules parties du corps qu'on laisse à nu, les mains ne bénéficient pourtant pas du prestige et de l'aura qui entoure traditionnellement celui-ci. » MICHEL LANTELME, *Malraux. Portrait avec Mains*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 9.

³⁹ HENRI FOCILLON, *Éloge de la main*, PUF, 1964, p. 103.

⁴⁰ « L'homme a fait la main, je veux dire qu'il l'a dégagée peu à peu du monde animal, qu'il l'a libérée d'une antique et naturelle servitude, mais la main a fait l'homme. Elle lui a permis certains contacts avec l'univers que ne lui assuraient pas ses autres organes et les autres parties de son corps. » *Ibid.*, p. 102.

⁴¹ EMMANUEL LÉVINAS, *Le temps et l'autre*, PUF, 2007, p. 19.

⁴² MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *Homo spectator*, Bayard, 2007, p. 32.

tâche d'inscrire une différence, celle qui désigne un autre corps à une main séparée de soi⁴³ ». L'autre est, rappelons-le, *autre* par sa condition intrinsèque d'existant séparé de l'un. La solitude étant, souligne Lévinas, le point d'orgue de cette séparation : « Je suis tout seul, c'est donc l'être en moi, le fait que j'existe, mon "exister" qui constitue l'événement absolument intransitif, quelque chose sans intentionnalité, sans rapport. On peut tout échanger entre êtres sauf l'exister. Dans ce sens, être, c'est s'isoler par l'exister.⁴⁴ » Solitude et intransitivité de l'être que l'on retrouve dans l'idée de Dieu créateur d'humanité, rappellent conjointement M-J. Mondzain⁴⁵ et J. Brun⁴⁶ ; ce sont les attributs de la main de Dieu qui *séparent*⁴⁷ créatures et créateur, mais ce sont ceux de la main de l'Homme qui réaliseront, autant que faire se peut, la *catharsis* de l'omnipuissance créatrice divine⁴⁸.

Sur ce point, revenons aux propos de J. Brun sur la notion d'*homo faber*. Prenant appui sur la question de savoir si l'outil existe par la main qui l'empoigne ou par la pensée qui le conçoit, Brun souligne que l'outil n'existe que parce qu'il est manifestement nécessaire à un moment donné. Son us relève d'une toute autre question à intérêt moindre, celui en l'occurrence de la capacité physique à *faire/produire* avec l'outil, à l'instar de l'anthropoïde qui ne se sert de « l'instrument [...] qu'en tant que prolongement organique, au sens le plus restreint du terme ; c'est pourquoi, pour [lui], se séparer de l'instrument ce n'est même pas le perdre, ce qui

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ EMMANUEL LÉVINAS, *Le temps et l'autre*, PUF, 2007, p. 21.

⁴⁵ « On comprend mieux pourquoi les chrétiens inventèrent des images "non faites de main d'homme" pour garantir les privilèges iconiques de Dieu, sa préséance dans la généalogie imaginaire de l'homme. » MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶ « C'est de la main qu'émanent les rayons de lumière et de vie, c'est elle qui troue le ciel pour accorder à un personnage une grâce venue d'en haut. », JEAN BRUN, *La main et l'esprit*, PUF, p. 75.

⁴⁷ « [...] Ce par quoi Dieu transmet un pouvoir que lui seul possède ou un salut qui ne peut être dû qu'à lui. » *Ibid.*

⁴⁸ « [...] les gestes de bénédiction [...]. La main dans le spectre royal et la main de la justice ; dans une monarchie de droit divin, elle indique que celui qui possède cet emblème est le dépositaire d'un pouvoir qu'il lui a été donné d'exercer sur la terre. » *Ibid.*, p. 78.

impliquerait l'idée d'une recherche possible pour le retrouver, c'est l'oublier totalement. [...] Ravit, [il] pousse ou tire, mais, à proprement parler il ne prend pas, car prendre n'est pas simplement saisir, c'est surtout savoir se déprendre et reprendre. [...] L'outil est précisément ce qui permet à ces précautions d'être efficaces. Si, en jouant sur les mots, on persiste à dire que l'animal "apprend" à se servir de tel ou tel instrument, toute équivoque cesse à partir du moment où n'on oublie pas que cet animal est absolument incapable d'"enseigner" à un congénère ce que lui-même a appris. Littéralement, il ne peut pas apprendre car il ne peut pas donner suite à prendre. Ce n'est donc pas l'outil qui a fait l'homme mais l'homme qui a fait l'outil et, en dehors d'une conscience d'utilisation, il n'existe pas d'outil⁴⁹ ». Par conséquent, l'emphase ne se situe pas dans le *faire* – l'*homo faber* ne sait pas se défaire de l'outil – mais dans la pensée qui postule le besoin de faire, soit la pensée comme prémices fondamentale à l'action. La pensée s'imposant à l'action, telle est la marque fondatrice de l'*homo sapiens*.

Dans *24 portraits*, les mains du réalisateur ne sont pas les seules à apparaître à l'écran. Séparément, quelques fois ensembles, celles des femmes dont il tire le portrait se mêlent à celles de Cavalier. Dans le portrait de la fileuse par exemple, où ses mains se font voir en compagnie de celles du cinéaste⁵⁰ (i11. 18, haut). Dans celui de la matelassière, où l'on entend Cavalier lui demander de poser les mains sur la table afin que le spectateur constate l'ampleur de la déformation de ses doigts (i11. 18, bas). Puis, en *off*, Cavalier parle des poignées en cuir des fers à repasser ayant irrémédiablement modelées et crevassées les mains de la blanchisseuse. Puis, toujours dans le portrait de la blanchisseuse, il rajoute ceci : « [...] elles ont découvert

⁴⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁰ « Ce sont les mains d'Anna qui travaillent la laine de mouton [...] », dit la voix *off* de Cavalier. Cf. ALAIN CAVALIER, *24 Portraits* (1987-91), film couleur, total 335 min., Arte Vidéo, 2006.

le cinéma et ont été très étonnées parce qu'elles ne pensaient pas que c'était un travail comme le leur [...] », alors que le spectateur voit bien que les mains à l'écran qui *font*, déformées et pétries par le dur labeur physique, ne sont définitivement pas celles du réalisateur. Soit dit en passant, le réalisateur n'évince pas les images qui se disposeraient aisément à instruire une lecture sociologisante ; comme celles citées plus haut, et celles où l'on voit les apprenties brodeuses répondre télégraphiquement, têtes baissées, regards vers le bas et voix à peine audibles aux questions du réalisateur. Celles encore du corps de l'orangère cadrée de profil nous dévoilant sa bosse, images suggérées aux premiers instants puis soutenues un peu plus loin dans le portrait (111. 19). La question est alors de savoir si ces mains marquées par le temps et la rudesse du travail, ces têtes baissées, cette bosse ou cette chaise, *parlent* à la place des femmes filmées. Si les images de leurs portraits dans le film les déposèdent de leurs voix et de leurs silences.



17. (haut) Les mains de Cavalier seules ou presque à l'écran à l'entame du sixième portrait – la dame-lavabo. Elles semblent douées de parole. (bas) À nouveau les mains « parlantes » de Cavalier, cette fois au début du douzième portrait – la maître-verrier. Cf. ALAIN CAVALIER, *24 portraits*, film couleur, son, total 335 min., Arte Video, 2006.



18. (haut) Les mains de la fileuse en compagnie de celles de Cavalier. (bas) Les mains de la matelassière modelées par les mêmes gestes répétés pendant des années de travail. Cf. ALAIN CAVALIER, *24 portraits*, film couleur, son, total 335 min., Arte Video, 2006.



19. (haut) L'orangère assise sur sa chaise, filmée de profil en plan rapproché. (bas) L'orangère debout en plan rapproché reproduisant pour le film les gestes de son travail. Cf. ALAIN CAVALIER, *24 portraits*, film couleur, son, total 335 min., Arte Video, 2006.

La notion de *dépossession*⁵¹ de P. Bourdieu met en exergue les implications catégorielles qui adviennent, entre autres, des us et coutumes langagiers : une marge délimite ceux qui se servent de la parole en bonne et due forme, les rendant pour ainsi dire *apte* socialement, et ceux qui restent par leur inaptitude langagière dans un mutisme forcé, devenant, par la même occasion, *inaptes* socialement. L'incommunicabilité entre ces deux *univers* annonce la domination des uns sur les autres, en outre des détenteurs des savoirs socialement valorisants sur les autres. Ce partage « naturel » s'inscrit également sur les corps *sculptés* par l'*habitus* propre à leur vécu, ne laissant ainsi que peu de doute quant à la place occupée par chacun dans la sphère de répartition des capitaux symboliques. Les corps qui *parlent* malgré eux octroient à leurs détenteurs toute velléité de s'affranchir d'un portrait qui les dépasse.

Dans *24 portraits*, le dispositif de la dépossession bourdieusienne ne semble pas être de mise. Les histoires que racontent les femmes filmées n'ont pas pour tâche de donner, par le biais d'un discours raisonné et argumentatif, une signification à une histoire ouvrière qui sous-tendrait leurs propos. Aussi, le fait que les mains parlantes à l'écran, celles du cinéaste, prédisposent le film à une vérité pragmatiste par la rigueur avec laquelle elles restent physiquement et linguistiquement fidèles à leur histoire ; « j'ai été moi formé par le livre. Beaucoup de choses que je sais je les ai apprises dans les livres⁵² » dit Cavalier, en ajoutant ailleurs : « mes premières vraies images ne

⁵¹ Cf. PIERRE BOURDIEU, *L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982. PIERRE BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979. CHARLOTTE NORDMANN, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Éditions Amsterdam, 2006.

⁵² Voix *off* de Cavalier dans le portrait de la relieuse ». Cf. *Intégrale autobiographique de Alain Cavalier*, Pyramide, 2007. Cavalier tient ces propos tout en s'empressant de rajouter qu'il aurait préférer être moins formé par le livre. Chose qu'il ne cesse de dire d'ailleurs, comme dans cet entretien avec René Prédal publié en 1995 où il dit : « Mes premières images fortes viennent, hélas, de la lecture. Les images cinématographiques ne sont venues qu'après ; elles n'ont pas réussi à supplanter celles des premiers livres. Ma relative tristesse est de venir plus de l'écriture que de l'image-son. Si bien que j'ai lutté contre l'emprise de l'écrit. Je préfère les combinaisons de l'oreille et de l'œil à l'abstraction des

viennent pas, hélas, des films. Je les ai fabriquées avec des mots lus dans les livres⁵³ ». C'est seulement à partir de ces prémisses que l'on peut comprendre qu'il dise ne pas être : « [...] un documentariste. [Plutôt] un amateur de visages, de mains et d'objets⁵⁴ » ; « Ce ne sont pas des documentaires que je filme, c'est une émotion devant la façon dont le travail et encore le travail façonne un être.⁵⁵ » Les images de *24 portraits*, corps et langages confondus, ne font pas table rase des déformations physiques et des savoirs, des écorchures et des surfaces lisses ; elles ne les manipulent guère, dans le sens où elles ne créent pas un leurre sociologiste en amplifiant leurs signifiants. Face aux fausses évidences, les images de *24 portraits* restent plates.

Contrecarrant un certain consensus généralisé autour des considérations de Bourdieu, J. Rancière prône une vision en *tabula rasa* fondée sur la capacité de chaque individu à façonner sa vie en dehors des carcans de la *distinction* : « [...] Tous les hommes sont des êtres parlants », dit-il⁵⁶. « Parler », doit donc être entendu ici au sens large de faire usage de la « voix », de prendre possession de la parole. Et pour autant qu'elle soit prise, la parole s'inscrit *a fortiori* dans le silence, de telle sorte qu'en faire l'expérience passive, c'est aussi prendre la parole⁵⁷. Cette *passivité* langagière, loin d'être une incapacité dépossédante, serait plutôt le résultat d'une détermination, d'un choix à être dans le mutisme, renvoyant à « [un] pouvoir qu'a chacun ou chacune

mots [...]. » RENÉ PRÉDAL, « Alain Cavalier. Filmer des visages » in *L'Avant-Scène Cinéma*, Mars-Avril 1995, n° 440-441, p. 156.

⁵³ MICHEL ESTÈVE (dir.), *Alain Cavalier*, in *Etudes Cinématographiques*, n° 223-231, Lettres Modernes, 1996, p. V.

⁵⁴ Extrait du texte au dos de l'édition dvd *Intégrale autobiographique de Alain Cavalier*, Pyramide, 2007.

⁵⁵ Voix *off* de Cavalier dans le portrait de la dame-lavabo. Cf. *Intégrale autobiographique de Alain Cavalier*, Pyramide, 2007.

⁵⁶ JACQUES RANCIÈRE (Entretien paru dans le magazine *Mouvements*, n° 3, mars-avril 1999, p. 134) cité dans CHARLOTTE NORDMANN, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ « Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? ». JACQUES RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 18.

de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre⁵⁸ ». « Ne rien dire » serait, semble dire Rancière, le choix du « non » alors que le « oui » est possible⁵⁹ ou, au contraire, parler alors qu'on a le choix de ne pas le faire. « C'est dans le pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation [...] de chacun de nous [...]»⁶⁰ »

Les fondements du choix entre faire ou ne pas faire, parler ou se taire me sont apparus clairs au détour d'une lecture fortuite : *The power of handshaking*⁶¹ [Le pouvoir de la poignée de main] est une sorte de manuel d'usage calibré dans l'optique de la réussite professionnelle, qui plus est de la valorisation sociale. L'ouvrage prétend instruire sur les poignées de mains adéquates en fonction de situations-modèles. Son contenu discursif tourne autour de trois questions charnières : quelle poignée de main ? Dans quel contexte ? Pour quel bénéfice ? Une lecture distraite semble ne mettre en avant que le caractère anecdotique des styles de poignées de mains et de ses présupposés vainement scientifiques. Mais une lecture plus attentive rappelle à l'esprit certains courants de pensée tels que l'interactionnisme symbolique de G. H. Mead et d'Erving Goffman⁶², l'ethnologie micro-urbaine de William Foote Whyte⁶³, mais aussi dans une optique résolument plus positiviste, les théories fonctionnalistes de l'École de Chicago⁶⁴. Le rapprochement entre l'énoncé quelque peu

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁹ À la manière de Bartleby, scribe et héros malgré lui de la nouvelle éponyme. Cf. HERMAN MELVILLE, *Bartleby*, traduit de l'anglais par Michèle Causse, GF-Flammarion, 1989.

⁶⁰ JACQUES RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 23.

⁶¹ Cf. ROBERT E. BROWN, DOROTHEA JOHNSON, *The power of handshaking. For peak performance worldwide*, Capital Books, 2004.

⁶² Cf. ERVING GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Les Éditions de Minuit, 1973.

⁶³ Cf. WILLIAM FOOTE WHYTE, *Street corner society. The social structure of an Italian slum*, University of Chicago Press, 1959.

⁶⁴ Cf. TALCOTT PARSONS, *Le système des sociétés modernes*, traduit par Guy Melleray, Dunod, 1973.

comportementaliste du dit manuel et les tendances microsociologiques fort en vogue à la moitié du siècle dernier a une raison d'être. En effet, dans les deux cas de figure on y perçoit, premièrement, un rapport au réel à travers les sens créés et recréés subjectivement, et deuxièmement, l'ancrage indissoluble de ce postulat heuristique de formation du sens dans un contexte collectif contraignant voire galvaudeur du non-sens, du vide, du silence. Aucune piste n'est suggérée dans la description que donne, par exemple, Foote Whyte des réseaux sociaux dans *Street Corner Society* permettant d'envisager l'acte relationnel vers l'autre libéré de sens et de préjugés. Pas plus de vide, de rien, dans la quotidienneté des grandes villes industrielles comme les décrit E. Goffman. Dans l'inventaire d'empoignes recensées dans *The power of handshaking*, aucun vide, aucun rien, pas de silence, mais l'immanence même d'un sens à visée collective, omniprésent à chaque fois qu'une main tendue va vers une autre. Immanence d'un sens dans l'anticipation de l'empoigne, car l'action – l'aller vers l'autre – n'est ici concevable que quand elle informe sur les sens qui se dégagent de la rencontre. De telle sorte que la main, envisageable à travers l'empoigne d'une autre, demeure confinée à l'expertise d'un sens agencé dans l'empoigne même ; la main experte, sondeuse est incapable de s'extirper des contingences qui lui font aller vers l'autre, et d'être dans un dehors insensé qui lui fait aller vers l'autre sans l'emprise de l'enjeu du sens.

Organe privilégié du *faire* relation, la main a, par conséquent, un rôle impossible à tenir dans la résorption cathartique de la créativité divine. Si l'expérience de la saisie (de l'outil, d'une autre main, etc.) postule le salut divin, celui-ci est d'emblée voué à l'échec car son efficacité exclue l'impondérabilité de l'expérience vivifiante du lâcher-prise, de l'autre (et de soi) comme un infranchissable. « [...] Le manque que la main veut sonder au bout du bras tendu n'est pas seulement un manque qu'un avoir peut

comblé, c'est surtout un manque d'être car, par sa main ouverte, l'homme s'ouvre lui-même à ce qu'il n'est pas. L'erreur est de croire que la prise puisse combler cet intervalle [...].⁶⁵ » C'est en l'occurrence par le hiatus entre « ce qui nous a déjà échappé et nous échappe encore⁶⁶ » que s'établit vraisemblablement l'égalité entre toutes les mains de *24 portraits*, entre celles qui tiennent le livre ou l'outil, puis le relâche.

À l'instar des images pauvres ou plates de Bresson et de Cavalier, l'œuvre de Roman Opalka, et notamment son projet laconique *Opalka 1965/1-∞*⁶⁷, à partir duquel l'artiste érige un mode opératoire stricte le contraignant à peindre en blanc des chiffres (de 1 à l'infini) sur des toiles (196x165cm) de plus en plus blanchâtres au fil du temps, et à se prendre en photo de face sur fond blanc à la fin de chaque toile exécutée (ill. 20), est elle aussi chargée en rien et en invisibilité. Les toiles s'enchaînent, l'œuvre se densifie, alors que les traces de son labeur deviennent, elles, de moins en moins visibles, soulignant ainsi la disparition à laquelle, à peine naissantes, elles sont déjà condamnées⁶⁸. Ces chiffres sont certes des traces univoques d'un rien, disons,

⁶⁵ JEAN BRUN, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁶ MICHEL LANTELME, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁷ Cf. ROMAN OPALKA, *Vis-à-vis d'une toile « non-touchée »*, traduit du polonais par Marta Dziejanska, Les presses du réel, 2006.

⁶⁸ Idée empruntée à Diderot pour qui « tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre. "Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui se ressemble à elle-même un instant : *Rerum novus nascitur ordo*, voilà son inscription éternelle". » DENIS DIDEROT, *Le rêve de l'Alembert*, in *Œuvres philosophiques*, Garnier Frères, 1964. p. 299-300. Aussi : « Sortie du néant, l'apparition restait, en tant que disparaissante, sous la menace imminente de ce néant où elle avait surgi ; l'étincelle de l'instant est sur le point de disparaître, engloutie par l'inexistence. Et si même elle ne s'éteint pas immédiatement, comme une étoile filante, sans la nuit de l'usure et du temps : le passé se fait, au fil des ans, de plus en plus en plus vague et lointain ; le passé se fait à la longue, profondément douteux et infiniment équivoque ; au fur et à mesure que les années s'accroissent, que les siècles s'ajoutent aux siècles et les millénaires aux millénaires, l'avoir-eu-lieu de l'apparition tend vers zéro et devient finalement indiscernable de l'inexistence pure et simple. Comme si l'événement n'était jamais advenu ! Rappelons-le ici : Marc-Aurèle contemplant l'immense panorama de l'histoire passée et future, montrait comment l'oubli réduit tôt ou tard à néant les gloires les plus durables. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 225-226. Et encore : « C'est pas l'effet corrosif de la

conceptuel, mais ils n'ont cessé de témoigner d'une invisibilité toujours trop prégnante ; si infimes soient-elles les traces qu'Opalka dépose sur les toiles demeurent un surplus de signifié dispensable eu égard à l'ambition démesurée du projet, celle en l'occurrence de peindre le temps qui passe au-delà de l'ipséité de l'invisible qui est justement celle de ne pas être représentable. En voulant dépeindre l'invisible à chaque toile, Opalka ne peut que le manquer ; l'invisible et le rien n'ont pas de couleurs (sombres ou lumineuses), de formes (grandes ou modestes) ni de matières (brutes ou travaillées). Aucun geste, du plus juste au plus persuasif, ne saurait en restituer les contours exacts. Ce que nous dit Opalka, au final, c'est que l'artiste doit se résigner à « tendre vers », demeurant invariablement en-deçà, prisonnier de sa liberté et de sa créativité humaines. Malgré l'effort pour en découdre, le projet de représentation de l'invisible et du rien est sans issue, car tendre vers n'est pas faire à l'identique. Face à ce constat, il nous reste des projets comme celui obsessionnel d'Opalka, et des « idées folles », à l'instar de celles qu'auront nourri les recherches sur les formes et les couleurs de Klee ou Kandinsky⁶⁹. Des pistes à suivre, en somme, dans l'illusion certaine de parvenir à la représentation de l'irreprésentable en s'y

chronicité que le *crime* devient *remords*, et puis le remords *souvenir*, et qu'enfin le souvenir à son tour s'efface dans l'*oubli* terminal. L'avoir-fait est peu à peu ébréché, entamé, grignoté par l'oubli. L'oubli est sans doute l'arme la plus naturelle, la plus constamment disponible que le flux de la temporalité irréversible nous offre pour combattre ou du moins atténuer l'irrévocable. » *Ibid.*, p. 288.

⁶⁹ « (...) L'extraordinaire révolution pensée et accomplie par Kandinsky pourra se formuler ainsi : non seulement le contenu de la peinture, ce qui est ultimement "représenté", ou pour mieux dire exprimé par elle, n'appartient plus au monde comme un de ses éléments ou une de ses parties — phénomène naturel ou événement humain — mais les moyens permettant l'expression du contenu invisible qui constitue le thème nouveau de l'art, ces moyens eux-mêmes doivent être compris maintenant comme "intérieurs" dans leur signification et finalement dans leur réalité véritable — comme "invisibles". Prenons donc le risque d'énoncer deux pensées folles : 1. le contenu de la peinture, de toute peinture, c'est l'Intérieur, la vie en elle-même invisible et qui ne peut cesser de l'être, qui demeure à jamais dans sa Nuit ; 2. les moyens par lesquels il s'agit d'exprimer ce contenu invisible — les formes et les couleurs — sont eux-mêmes invisibles, dans leur réalité originelle et la plus propre en tout cas. Peindre est un faire-voir, mais ce faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas et qui ne peut être vu. Kandinsky appelle abstrait le contenu que la peinture doit exprimer, soit cette vie invisible que nous sommes. En sorte que l'équation kandinskienne, à laquelle nous avons fait allusion, s'écrit en réalité comme suit : intérieur = intériorité = invisible = vie = pathos = *abstrait*. » MICHEL HENRY, *Voir l'invisible sur Kandinsky* (1988), Quadrige-PUF, 2005, p. 22-24.

attelant. De cette démarche volontariste se dégage, au mieux, un presque-rien qui n'étant ni foncièrement matière ni propriété de la chose exécutée demeure bel et bien invisible ; un presque-rien, comme une érosion en creux au sein même de l'ADE de l'artiste et du spectateur, les contraignant à se désorganiser et à se réorganiser incessamment.

Lara Almárcegui ne produit pas vraiment de *choses* comme le sont les toiles de Magritte, Kandinsky ou Opalka, ou les films de Cavalier, Bresson ou Warhol, voire les marches performées d'Allys ou Fulton. En prétendant instruire sur les interstices urbains et suburbains, les marges territoriales, comme autant de « zones en latence⁷⁰ », dans le cadre d'une urbanisation massive qui se répand comme une tâche d'huile sur l'ensemble de la planète, sa démarche s'inscrit, certes, dans la lignée du *land art*, mais ses contours sont résolument plus politisants, comme le furent en son temps les sculptures sociales de Beuys par exemple. Et c'est effectivement plus vers Beuys qu'il faut tendre ici, et moins vers Fulton. Ses deux projets *Guide to ruined Buildings in the Netherlands XIX-XXI Century* (2008) et *Wastelands maps - guide to the empty sites* (Amsterdam - 1999)⁷¹ (ill. 21) en donnent la mesure. Ce dernier, « comme son titre l'indique, [est] une carte des espaces abandonnés ou laissés en friche tels que les a repérés l'artiste [...]. Terrains privés ou publics, ils sont ici répertoriés à travers un ensemble de quarante prises de vue qui montrent les différents aspects de ces seize lieux disséminés dans la métropole ». La suite de la description parle d'« images [décrivant] des territoires en devenir, disponibles à de nouvelles métamorphoses : des terrains vagues, des décharges sauvages, des jardins

⁷⁰ Cf. Communiqué de presse de l'exposition *Ivry Souterrain*, Crédac, Ivry-sur-Seine, 19 avril au 23 juin 2013. <http://www.credac.fr>

⁷¹ Cf. Entretien Lara Almárcegui et Mats Stjernstedt, Catalogue de l'exposition *1 : 1 x temps - quantité, proportions et fuites*, 25 octobre - 20 décembre 2003, Fond Régional d'Art Contemporain de Bourgogne et Usine de Dijon, 2007.

laissés à l'abandon, des bouts de terre qui ne sont le réceptacle d'aucun projet (qu'il soit architectural, urbain ou paysager), car ce qui marque ces lieux relève du suspens, de l'entre-deux⁷² ». La démarche d'Almárcegui met donc l'emphase sur un « minimum⁷³ » – le caractère quasi-invisible de la démarche artistique – visant à contraindre un maximum l'espace, en l'occurrence l'architecture de la ville en incitant le spectateur à porter un regard critique sur la planification des villes et la vie citadine *lato sensu*. Face à l'ampleur des transformations urbaines, sociologiques et autres, le quasi-rien de sa démarche serait en quelque sorte la meilleure façon, sinon la seule possible, de représenter ce qui est en train de disparaître, soit « le passé et la mémoire accumulée⁷⁴ » des lieux répertoriés. Néanmoins, en faisant de ce projet *in-socius*⁷⁵ un *aggiornamento* sociopolitique critique de l'avancée du bâti, Almárcegui ne peut donner l'exacte mesure – comment le pourrait-elle ? – d'un autre presque invisible, celui du temps qui aura raison, tôt ou tard, des lieux et de leurs mémoires que le projet est censé rescaper de l'oubli. En repoussant, par le biais de cartographies sensibles, la disparition partielle ou totale de ces zones en latence, de ces brèches ou zones interstitielles, une autre substance chargée en vide agit imperceptiblement mais sûrement : le temps, qui passe et ne fait que passer, contre lequel l'engagement émérite d'Almárcegui ne peut rien.

La série photographique *Time series* (1970) d'Hans-Peter Feldmann (i111. 22), « [consistant] en une séquence de photographies prises dans un court laps de temps, sont comme des images [de film] arrêtées, dont la thématique semble triviale et

⁷² THIERRY DAVILA, texte publié sur le site du Fond Régional d'Art Contemporain de Bourgogne. http://www.frac-bourgogne.org/scripts/album.php?mode=data&id_Artiste=343

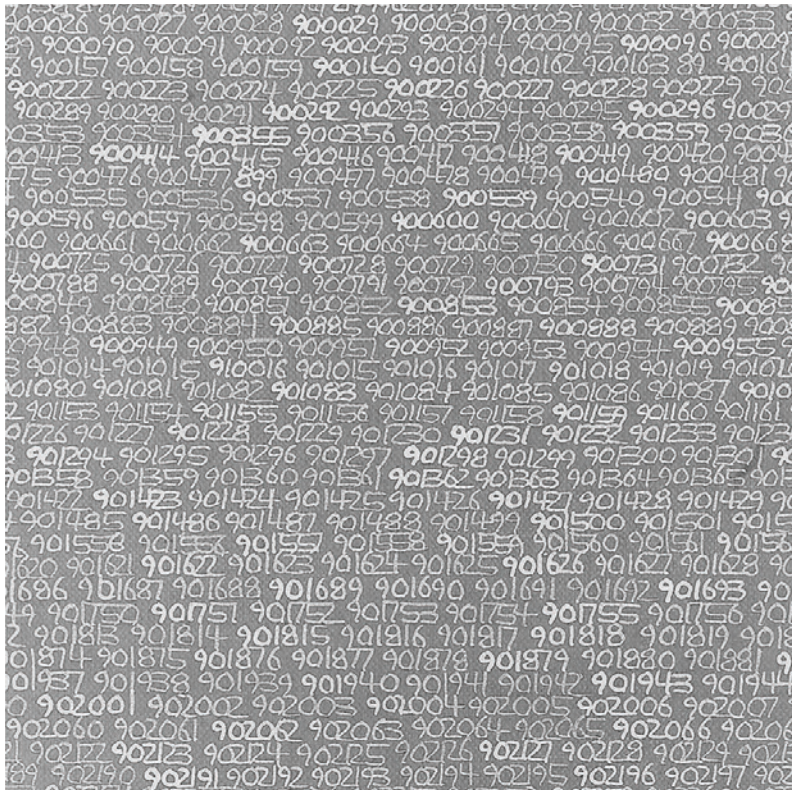
⁷³ « Ses actions minimales auxquelles elle confère un sens ont une fonction de communication, de récupération de la mémoire et d'expérience collective, mais aussi une dimension symbolique. Son témoignage, ces images invitent à imaginer d'autres possibilités pour vivre ensemble. » ALÍCIA MURRÍA, *Lara Almárcegui*, Acte Sud-Altadis, 2006, p. 9.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

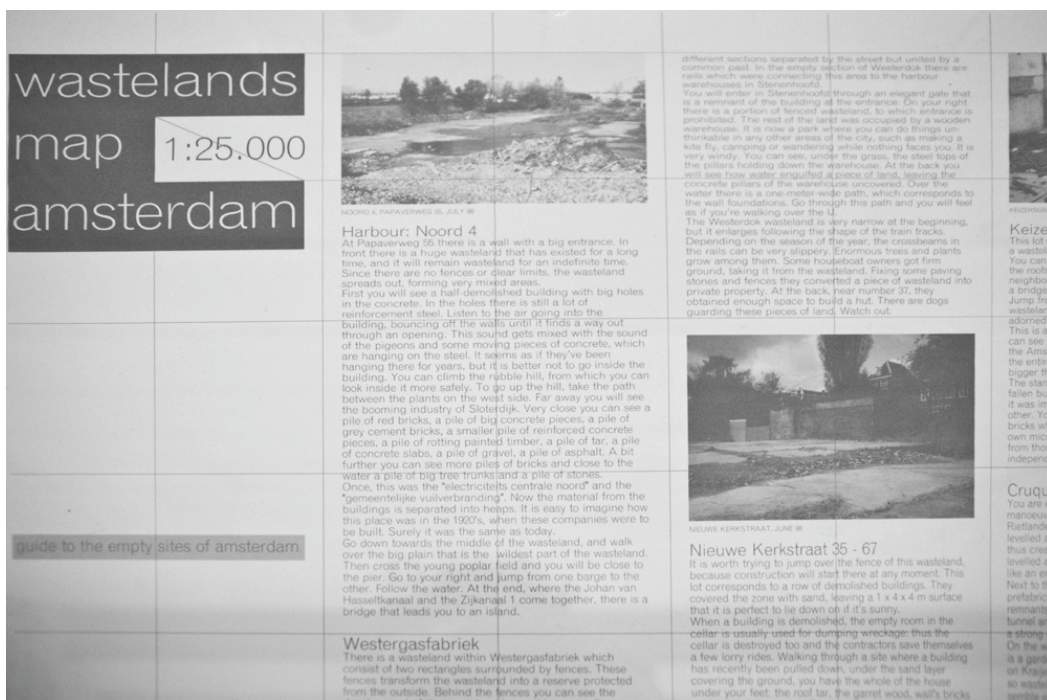
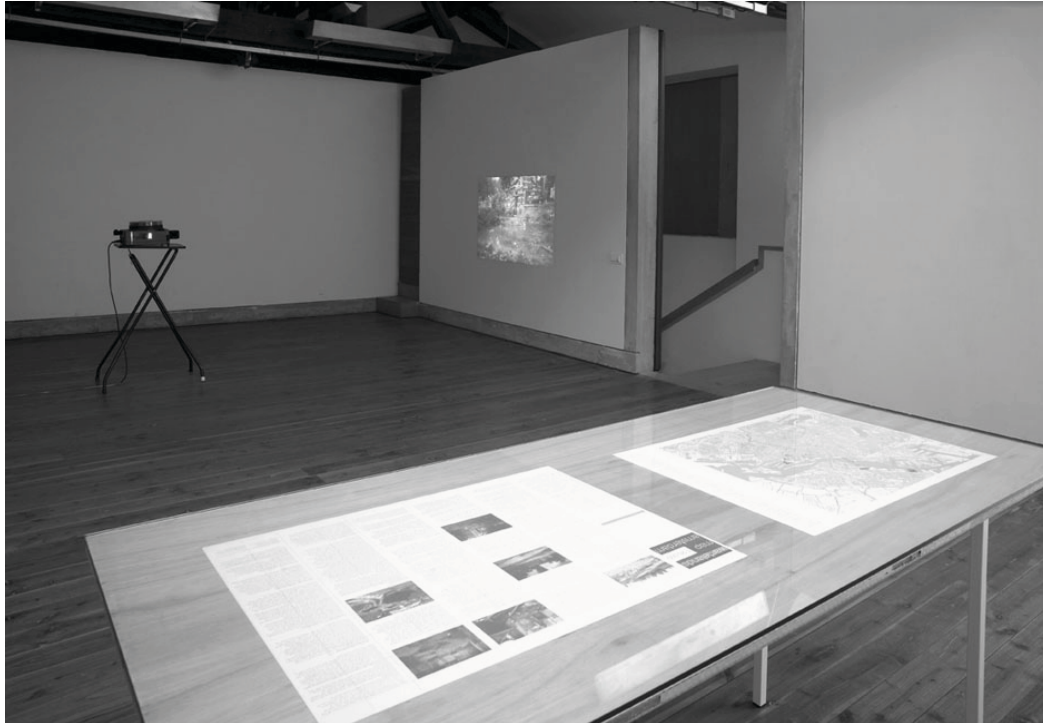
⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

insignifiante. Les photographies capturent chacune un moment ordinaire d'une journée banale. Elles rappellent le flux invisible du temps qui passe [...] ⁷⁶ ». Dans ces images, comme dans les friches urbaines d'Almárcegui, le temps est là, on le voit par l'intermédiaire de ces repères, sortes de sémaphores que sont les photographies, mais sa substance fondamentale demeure invisible ; le temps et son battement pendulaire est là dans l'image, tout en étant fondamentalement ailleurs. Balancement – là/ailleurs, vu/pas vu, etc. – rappelant la notion de temps de pose en photographie. Également appelé vitesse d'obturation, cette notion semble adéquate afin de cerner l'idée que le temps est foncièrement insaisissable malgré l'instantané photographique ; l'obturateur s'ouvre et se referme aussitôt, le clignement aura permis la capture à cet instant de l'entre-deux des contours de lumière et d'ombre propres à la surface visée, fixant l'objet « en son temps », révélant une image du monde en son instant qui est un instant de tous les instants. Un déclic insistant sur un instant paradoxal du temps qui déborde déjà du cliché. Temps sans double ni copie, emportant dans son torrent toute représentation du temps, tel est le révélé des triviales *Time series* de Feldmann.

⁷⁶ HELENA TATAY (ed.), 272 pages - *Hans-Peter Feldmann*, cat. exp., Éd. Fundació Antoni Tapiés, 2001, p. 57. [Je traduis].



20. (haut) 1965/1-∞, Roman Opalka (détail) (bas) 1965/1-∞, 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636. Photographies en noir et blanc sur papier, 24x30.50 cm. Cf. ROMAN OPALKA. *Opalka 1965/1-∞*, appareil critique de Christian Schlatter, Flammarion, 1992.



21. (haut) *Wasteland Maps – Amsterdam, guide to the empty sites of Amsterdam*, 1999, Lara Almárcegui. Vue de l'exposition au FRAC Bourgogne en 2004. (bas) *Wasteland Maps – Amsterdam, guide to the empty sites of Amsterdam*, 1999, Lara Almárcegui. Détail de l'œuvre exposée. Documents en couleur.



22. (haut) *Time series - Window Cleaner*, 1974, Hans-Peter Feldmann. Série de 32 photos en noir et blanc et en couleur. (bas) *Times series - Rosanna*, 1970, Hans-Peter Feldmann. Série de 36 photographies en noir et blanc. Cf. HELENA TATAY (ed.), *272 pages - Hans-Peter Feldmann*, cat. exp., Éd. Fundació Antoni Tàpies (Barcelone), Centre National de la Photographie (Paris), Fotomuseum Winthertur (Winthertur) et Museum Ludwig (Cologne), 2001, p. 194-195 et p.142-143.

Mais revenons à Warhol ; « il s'agit toujours [pour lui] de trouver la procédure qui exige le minimum de décisions⁷⁷ », de telle sorte que, toutes les images filmées sont données à voir telles quelles⁷⁸, engageant le film — puisqu'il s'agit quand bien même d'images en mouvement — dans une sorte de « non-cinéma » ou, plus exactement, de « presque-plus-cinéma », dans lequel les images du film, non-montées, n'ajoutent rien à celles du réel. Toujours est-il que « le *non-montage* quand il est associé au plan fixe, à la longue durée et à l'absence d'événements peut donner l'impression au spectateur de se trouver devant une œuvre [...] sans commencement, ni milieu, ni fin, dont tous les segments se valent et dont on peut soustraire certains, ou en rajouter, sans dommage pour la perception de l'ensemble⁷⁹ ». Cinéma en devenir, sans queue ni tête, rien que des photogrammes s'entassant les uns sur les autres, les uns faisant oublier les autres, ces derniers répétant l'oubli des premiers et ainsi de suite. *Empire* est comme une grande ritournelle imagée évanescence, créant cette impression d'inutilité générale qui colle au film comme à l'ensemble de l'entreprise cinématographique warholienne ; « ce qui l'intéresse dans la réalisation, c'est peut-être précisément [...] qu'elle est parfaitement inutile : expérience blanche du spectateur vidant son regard pendant huit heures grâce à un monument qui, selon l'expression de Battcock, est un *big nothing*.⁸⁰ » « Un gros rien » donc, une inutilité ronde, pleine, sans aspérités qui ferait de Warhol non pas un réalisateur de films mais, à l'instar de Cavalier, un *videur* d'images, un faiseur de rien, de vide, ou encore un faiseur de films pour rien.

⁷⁷ PATRICK DE HAAS, « Vider la vue », in cat. exp., *Andy Warhol, Cinema*, Éd. Centre Georges Pompidou et Éd. Carré, 1990, p. 23.

⁷⁸ Le film est en réalité tourné à la vitesse de 24 images par seconde mais Warhol décide que sa projection se fera à 16 images par seconde, augmentant ainsi sa durée qui passe d'environ 6 heures à 8.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

Que s'est-il passé dans notre rapport aux images pour que celles d'*Empire*, où il ne se passe rien comme dit Mekas, se confondent avec du dispensable, voire de l'inexistant ? Au nom de quoi dit-on que ces images ne sont *rien* ? Les réponses à ces questions ne sont pas à chercher *dans* l'image tout en y étant irrémédiablement inscrites. Qu'est-ce à dire ? Que l'image – fixe ou en mouvement⁸¹ s'établit véritablement dans cette sorte de *milieu* ; entre l'image en train d'être regardée et le spectateur en train d'être regardant. Au sujet de l'image, M.J. Mondzain dit volontiers qu'elle n'existe que dans son rapport à une présence qui la regarde et lui donne vie. Ce qui fait qu'elle peut tout dire, mais aussi qu'on lui fait dire des choses diverses, voire différentes au fil du temps — la même image peut se contredire ou se répéter en fonction des époques⁸². Au final, l'image n'est jamais vraie⁸³, ni titulaire d'aucun savoir, mais sait être parlante dès lors qu'elle est sollicitée à le faire — l'image nous fait voir⁸⁴ et nous fait nous voir en elle, ainsi nous nous recréons par la même occasion : « Faire une image, c'est mettre au monde l'homme comme spectateur...⁸⁵ » souligne Mondzain. Ce rien dans les images monotones d'*Empire* est donc condition de la parole et l'assise d'une liberté créatrice sans cesse

⁸¹ Puisqu'on peut dire de celles en mouvements qu'elles sont des images fixes nommées « photogrammes » dans le jargon cinématographique. Un photogramme étant la plus petite unité de prise de vue.

⁸² « L'éternité que l'art glorifie dans ses œuvres est un absolu créé *contre* la fugacité des choses et qui se constitue dans l'histoire même. [...] Si l'on se représente avec Karel Kosik l'histoire comme une dialectique qui englobe à la fois l'historicité de la vie quotidienne – l'engloutissement *sans retour* des choses périssables dans le passé – et l'historicité de la production artistique – la création ou le surgissement de l'impérissable – alors l'histoire de l'art se distingue des autres domaines de la réalité historique en ce que l'on y voit seulement s'accomplir, dans la production des œuvres, la naissance de l'impérissable, mais encore se renouveler en permanence, dans leur réception, l'actualité de ce qui n'est plus actuel. L'histoire de l'art illustre de façon tout particulièrement exemplaire la totalisation ainsi comprise comme processus de production et de reproduction, d'animation et de rajeunissement. [...] L'œuvre ancienne, elle-même, avec son apparence de beauté impérissable, incarnation de l'art, cet anti-destin – comme dit Malraux –, à besoin d'être continuellement recrée par l'interprétation pour être arrachée au musée imaginaire et ouverte à la compréhension de notre temps présent. » HANS-ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1978, p. 121-122. On reviendra sur cette esthétique de la réception plus en détail par la suite.

⁸³ MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *L'Image naturelle*, Le Nouveau commerce, 1995, p. 19-20

⁸⁴ *Ibid.*, p. 22

⁸⁵ *Ibid.*, p. 37

renouvelée du spectateur, basée sur la prémisse du mutisme des images reprise et validée à chaque « confrontation » entre image et spectateur ; l'image se noue et se dénoue à chaque regard porté sur elle, le spectateur se définit et se refonde à chaque face-à-face avec l'image.

Dans *Empire*, l'absence de choses qui s'y passent fait place au spectateur qui, étranger au *non-montage* et aux circonstances du tournage, ne peut aller outre le fait qu'il est là, attestant par sa présence le déroulé des images *sans qualités particulières*⁸⁶ du film. La *qualité* des images exerce une influence sur l'ADE et plus les images sont sans qualités, plus la liberté créatrice de possibles des images et de soi est notoire. « Regarder » doit alors être considéré comme une activité créatrice d'images et de soi, impliquant pour le spectateur cette double tâche de se voir regardant et de faire parler une image d'autant plus émancipatrice qu'elle est dépourvue d'intérêt. Trois exemples issus de l'art du XX^e siècle — un de la première partie, les autres de la seconde, les deux premiers plus populaires que le dernier — en attestent.

Dans *La reproduction interdite* (1937) (ill. 23), Magritte dépeint un homme vu de dos se tenant face à un miroir. Un livre est posé sur le rebord de ce qui semble être une cheminée. Le reflet de l'homme dans le miroir ne dévoile pas son visage mais son dos, alors que celui du livre est dans le bon sens. Au-delà de vouloir souligner l'unicité indédoublable de chaque sujet⁸⁷ par cette incongruité du reflet faussé dans le

⁸⁶ Terme emprunté à Maurice Blanchot, critique de l'œuvre majeure de Robert Musil : « Le thème central, s'il en est un dans ce livre essentiellement bipolaire, nous est représenté exactement par son titre, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ce titre passe difficilement dans notre langue. Philippe Jacottet, traducteur aussi exact qu'il est écrivain et poète excellents, a certainement pesé le pour et le contre. Gide proposait d'une manière plaisante un titre gidien, *L'Homme disponible*. La revue *Mesures* nous a proposé finement : *L'Homme sans caractères*. Je crois que je me serais arrêté à la traduction la plus simple, la plus proche de l'allemand et la plus naturelle en français : *L'Homme sans particularités*. » MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 188.

⁸⁷ Cf. CLÉMENT ROSSET, *L'objet singulier*, Les Éditions de Minuit, 1979.

miroir, Magritte laisse se présager un jeu de faux semblants convoquant, dans un même mouvement, la figure générique du peintre, le personnage portraituré et le spectateur. En effet, le reflet trompeur est ici la prémisse d'une liberté créatrice due à l'artiste(-peintre), basée sur le principe que la tâche de l'artiste n'est pas de créer des miroirs dédoublant le monde, mais des surfaces réfléchissantes qui, n'annulant pas l'image réelle, la déforme ou la dénature pour mieux en questionner le sens. Liberté du « regard-pinceau » de l'artiste donc, mais aussi liberté du « regard-œil⁸⁸ » du spectateur ; dans *La reproduction interdite*, tous les regards semblent converger vers le dos de celui qui se tient devant ; chaque élément de la triade — artiste, personnage et spectateur — regarde le dos du voisin ; le spectateur voit le dos du personnage dépeint deux fois et, par cette possibilité qu'autorise l'art, il peut tout à fait envisager de voir, tout en ne le voyant pas réellement, le dos de Magritte voyant le dos du personnage dépeint dans la toile. Par ce jeu⁸⁹ de miroirs multiples, fractals, tous les dos deviennent des dos réfléchissant des dos mais aussi les visages que les dos cachent. Un visage, ne tenons-nous pas là le grand absent de cette toile ? Les visages absents de la toile, non moins anticipés — comme seul un visage peut-être anticipé dans un dos — sont ce par quoi, *in fine*, le spectateur se voit, lui aussi, réfléchi dans la « toile-miroir » de Magritte. Vision de soi par les clocheries du réel, que l'art fait voir plus aisément que l'objet miroir. Quoi que...⁹⁰

⁸⁸ On pense à la toile *Le faux miroir* (vers 1950) de Magritte. Cf. *Magritte*, cat. exp., sous la direction de Daniel Abadie, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Ludion, 2003.

⁸⁹ Le terme de jeu renvoie ici à Winnicott, puisque le jeu ne tient compte que de l'efficacité de l'hallucination à mieux faire revenir le sujet qui hallucine au réel non fantasmé.

⁹⁰ « Le miroir ne renvoie pas une image de celui qui s'y mire, mais une image où la droite et la gauche sont inversées par rapport à la personne réelle qui s'y voit. Il n'y a pas toujours eu de miroirs et on peut rêver d'une longue période préhistorique pendant laquelle les hommes ne se seraient effectivement jamais vus eux-mêmes et n'auraient ainsi jamais eu l'occasion d'imaginer leur propre visage, sans d'ailleurs s'en étonner ni même s'en aviser. Époque de vérité, en somme, où les hommes ne se voyaient pas mais n'avaient pas, comme aujourd'hui, de multiples occasions de s'imaginer qu'ils se voient. » CLÉMENT ROSSET, *L'invisible*, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 46.

Get out of my mind, get out of this room (1968) de Bruce Nauman est le premier dispositif artistique dans lequel le spectateur est mis à contribution ; un message sonore enregistré par l'artiste invite véhément le public à quitter les lieux. Deux ans plus tard, dans l'installation *Going around the Corner Piece* (1970) (ill. 24, haut), la traque se complexifie : ce n'est plus l'artiste qui se traque ni ne traque le spectateur, mais le spectateur qui, se prenant au jeu scénique mis en place par l'artiste, participe allègrement à sa propre traque en quête de son image tout en la manquant à chaque passage devant les moniteurs. Du haut des quatre murs du cube, quatre caméras filment les faits et gestes des spectateurs en les restituant sur les moniteurs avec un court décalage (ill. 24, bas). En essayant de se voir *regardant* tout en se manquant de peu à chaque fois, le public est à la fois pris au jeu et au piège. *Going around the Corner Piece* devient alors une invitation à la traque de soi par le biais d'un dispositif artistique qui « condamne » le spectateur à tourner autour de ce grand cube, à l'instar du cheval dans le manège ou de la souris dans la roue.

L'influence de courants et d'artistes d'horizons variés tels que Meredith Monk, Merce Cunningham, John Cage ou encore Samuel Beckett, et l'idée minimaliste de boucle de certaines formes et de certains gestes, marquent ses premières œuvres qui ont pour scène l'espace limité de son studio. Nauman y performe et filme systématiquement et minutieusement certaines activités qu'il nomme *danses*⁹¹. Ce sont, en effet, des séries d'enchaînement de mouvements qui certes s'évaporent, mais qui, par leur répétition même, s'inscrivent dans une sorte de mémoire corporelle pérenne car dans l'idéal, l'enchaînement est sans fin, la boucle éternelle, comme un

⁹¹ Citons à titre d'exemples *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68), dans lequel Nauman déambule de façon très exagérée exagérée autour d'un carré délimité par des morceaux de ruban adhésif adhésif collés au sol. Au fond de l'image, un miroir reflète de temps à autre certains de ces mouvements. Dans la La série *Bouncing in the Corner I et II* (1968 et 1969), la caméra filme de travers ou à l'envers l'artiste en train de se laisser tomber en arrière, puis revenir à sa position de départ ; l'effet d'optique généré par la position de la caméra donne cette impression de corps en lévitation.

va-et-vient monotone et ennuyeux jusqu'à la mort. Ainsi, à l'instar d'*Empire* de Warhol, *Going around the Corner Piece* suit ce même principe de répétition, accentué par un dispositif scénique rigoureux et non moins éprouvant pour le spectateur qui, tout en quêtant et manquant son image à chaque passage, est invité à se quêter autrement. L'autre traque qu'*offre* Nauman déborde de celle que met en place le dispositif et n'est pas visible ou exécutable comme l'est celle de l'image fantôme dans les moniteurs. Elle se situe ailleurs, en dehors de l'œuvre, dans l'intime du spectateur ; en lui cédant sa place, Nauman a résolument tourné le dos au public. Il n'est plus que le metteur en scène d'un huit clos dans lequel se rejoue, en quelque sorte, le drame sisyphéen du spectateur qui cherche à se voir dans l'image que lui renvoie l'artiste à travers le moniteur, mais en ne voyant rien ou presque — en perdant la face — il est amené à se chercher autrement.

Le plasticien Portugais Manuel Alveš a eu un parcours pour le moins atypique. Décédé en 2009 à l'âge de 70 ans, quelques mois après que le Musée Serralves à Porto ne lui consacre une exposition rétrospective, il n'aura en tout et pour tout montré que très peu d'œuvres de son vivant, tout en ayant eu cesse d'en produire sous les formes et supports les plus variés. Conçues en secret, ses œuvres étaient ensuite archivées soigneusement dans l'espace exigü de son appartement parisien, sans qu'à aucun moment leur existence ne soit dévoilée au-delà d'un cercle très restreint d'amis et de proches. La performance *Naissance de la première image (confection d'un miroir)* (ill. 25) de 1976 met en scène l'artiste qui a, pour l'occasion, enfilé une blouse blanche afin de transformer, par le biais des composants chimiques adéquats, une plaque de verre en miroir. La performance dure le temps de la conception du miroir qui le devient en projetant sa première image, en l'occurrence, ici, le visage de l'artiste. Dès lors, dans cette performance, quand a lieu l'œuvre exactement ? Au

moment où le miroir, sorte de quasi *ready-made*, jaillit de la plaque de verre ? Ou au moment où est réfléchi sa première image ? L'œuvre se situe exactement au milieu, c'est-à-dire entre l'image reflétée du visage d'Alvess et le miroir naissant. À cet instant précis où, mettant les deux au monde, l'artiste-créateur de l'œuvre devient simultanément son premier spectateur. Par ce biais, l'image qu'il crée n'est pas celle exclusivement de l'artiste *regardant* mais également celle de l'artiste *regardé* ; le miroir est dès lors le médium par lequel passent ces agencements nivelés, faisant se croiser opportunément artiste, œuvre et spectateur.

Cette performance d'Alvess met savamment l'accent sur ces riens que peuvent bâtir les artistes, des riens qui ne sont pas *rien*, même s'ils peuvent parfois être peu de chose, à l'instar du reflet de l'artiste dans le miroir, simple image d'un visage évanescent. Image éphémère qui donne, ici, sens à l'œuvre, en soulignant le caractère dramatique de l'instant furtif où image et œuvre se figent avant de disparaître aussitôt. Au final, ces trois exemples — l'image d'Alvess faisant apparaître le miroir et l'artiste-spectateur, le reflet de M. Edward James dans la toile « truquée » de Magritte et la traque « pour rien » du spectateur tournant autour du « cube de contrôle » de Nauman — soulignent l'impossibilité de l'artiste à ne rien créer en voulant créer le rien, c'est-à-dire, non pas à ne rien faire tout en produisant quelque chose — l'homme n'est pas créateur *ex nihilo* — mais à ne pas pouvoir ne pas mettre au monde quelque chose, par le biais de la création quelle qu'elle soit⁹². L'œuvre — ce quelque chose au-delà de rien qui éclot — institue a minima la place du

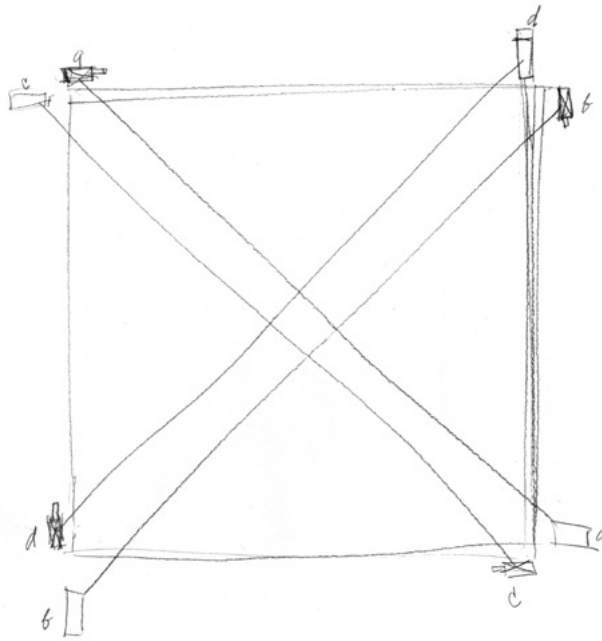
⁹² À ce propos je rappellerai la radicalité du parti pris artistique de l'artiste Douglas Huebler : « Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu » — ne fait que souligner son manquement face à l'existence incontournable de ses œuvres comme autant « objets » visuels existant réellement dans le monde encore aujourd'hui. Cf. FRÉDÉRIC PAUL, « D. H. est toujours un artiste véritable » in DOUGLAS HUEBLER, « *Variable* », etc., Éd. FRAC Limousin, 1993, pp. 9-27.

spectateur. De telle sorte que l'œuvre est en dépit de tout cette *présence-témoin*⁹³ personnifiée par le spectateur, éclairant sur un chassé-croisé entre œuvre, artiste et spectateur aux multiples combinaisons et répliques.



23. *La Reproduction interdite*, 1937, René Magritte. Huile sur toile, 81x65 cm. Document en couleur. Cf. *Magritte*, cat. exp., Galerie Nationale du Jeu de Paume, Éd. Ludion, 2003, p. 127.

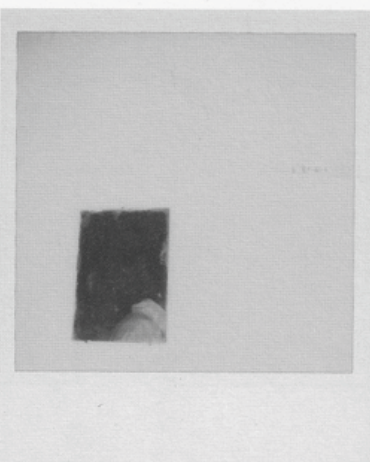
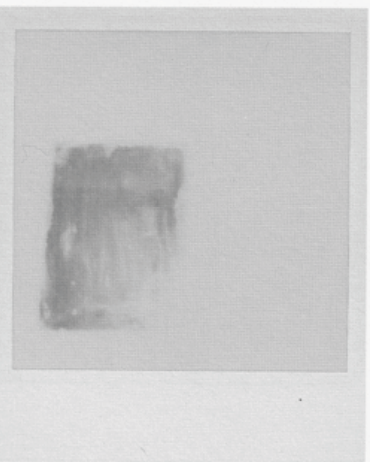
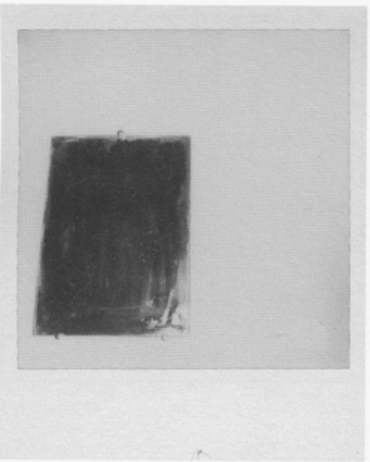
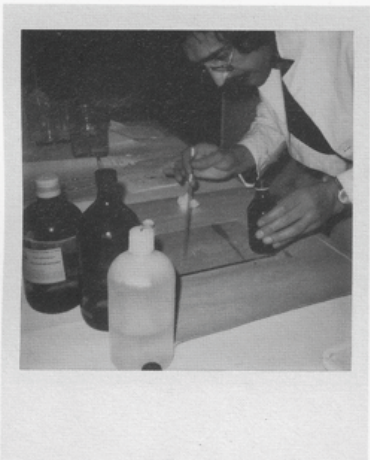
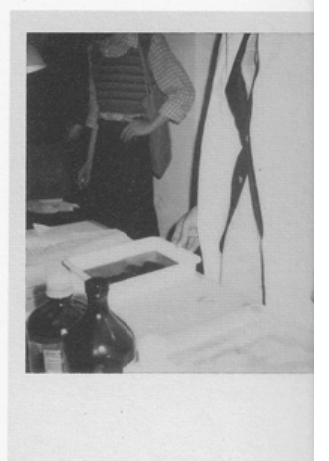
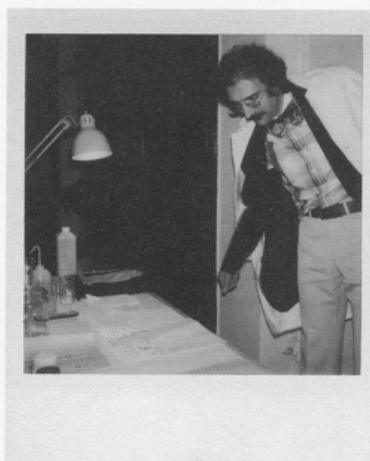
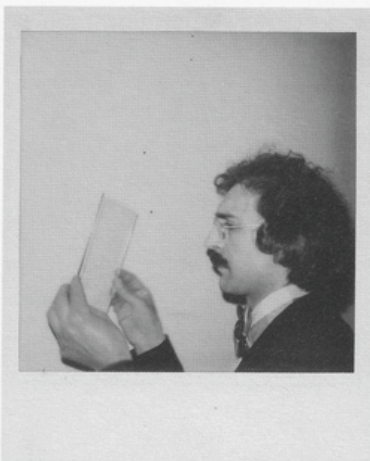
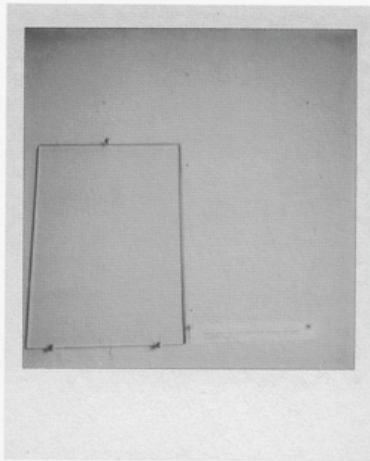
⁹³ En référence à l'entretien de Pierre Huygues par Jean-Max Colard : « (...) le terme de spectateur ne convient pas à ce que je fais. Je préfère le terme de témoin. » in *Les Inrockuptibles*, n° 931, 2 octobre 2013, p. 54.



20'x20' 18'high - 4TV camera, 4monitors on diagonal connections.
 - 90° around the corner piece -

B. Nauman 1970

24. (haut) *Going around the corner piece*, 1970, Bruce Nauman. Cimaises (305x610 cm), quatre caméras et quatre moniteurs. Documents en couleur. (bas) Schéma d'installation de *Going around the corner piece*, 1970, Bruce Nauman. Cf. *Bruce Nauman. Image/Texte 1966-1996*, cat. exp., Éd. Centre Georges Pompidou, 1997, p. 95.





25. *Naissance de la première image (confection d'un miroir)*, 1976, Manuel Alvess. Documents en couleur. Cf. *Manuel Alvess*, cat. exp., Musée Serralves, Éd. Civilização, 2008, p. 126-127.

Dévoiler le spectateur par le biais de l'œuvre, et non le contraire, telle serait la tâche aux contours maïeutiques d'artistes tels que Magritte, Nauman, Alvens, mais aussi Warhol, Cunningham, Cage ou encore Beckett. En rigueur, leur pratique consiste à assécher l'œuvre le plus possible en y extrayant le superflu afin d'y voir surgir l'essentiel, le spectateur, devenant par la même occasion le dernier rempart de l'œuvre. Au-delà du spectateur, il n'y a plus rien. Plus d'œuvre, plus d'image, plus d'artiste et, pis encore, plus d'humanité ; rien qu'un immense désert, aride, silencieux et étrangement menaçant⁹⁴. Dès lors, se passer de l'œuvre n'est pas la même chose que de la déplacer sur le spectateur ; sa présence fait foi de sa disponibilité expectante envers l'œuvre qu'il traque mais ne trouve pas, car l'œuvre c'est lui. Aussi, par cette transsubstantiation des formes et des contenus de l'œuvre, il ne s'agit pas de repousser les frontières de l'art, mais bien de les nommer : en *squelettisant* l'œuvre jusqu'à la faire disparaître ou la rendre invisible⁹⁵, l'incontournable témoignage présentiel de celui qui est là malgré tout demeure la *signature* de l'œuvre. Que signifie alors être là pour le spectateur, dans cet autre côté de l'œuvre qui n'existe plus que par la présence de son corrélat ?

Samuel Beckett, qui pour certains s'est contenté de mettre le rien en mots, en bâtissant une œuvre paradoxalement *vide, inexistante*⁹⁶, s'est appuyé sur l'idée que le

⁹⁴ À l'instar de celui que découvre l'officier Drogo en arrivant au Fort Bastiani. Cf. DINO BUZZATI, *Le désert des tartares*, traduit par Michel Arnaud, in *Œuvres*, édition établie par Francis Lacassin, Robert Laffont, 1995.

⁹⁵ Citons à ce titre l'œuvre de Melik Ohanian, *Invisible Film* (2005), dans laquelle l'artiste projette la version 35mm du film *Punishment Park* (1971) de Peter Watkins dans le désert de Mojave en Californie où ce dernier a été tourné. La projection n'ayant pas de support, les images se perdent dans le vide immense. Autre exemple : *Sans titre – Police report* (1992) est un procès verbal encadré, où Maurizio Cattelan déclare le vol d'une œuvre d'art inexistante. Citons, enfin, l'exposition sur le vide au Centre Pompidou à Paris, avec des œuvres de Art & Language, Robert Barry, Stanley Brouwn, Maria Eichorn, Bethan Huws, Robert Irwin, Yves Klein, Roman Ondák et Laurie Parsons, organisée par Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret et Clive Phillpot en 2009.

⁹⁶ « "Il n'y a pas d'œuvre chez Beckett". Je n'aurais sans doute pas osé, à l'époque où j'ai entrepris ce travail, faire dire à Maurice Blanchot ce qu'il n'avait jamais encore été jusqu'à formuler aussi nûment ?, mais qui paraissait, déjà, pourtant, dans sa logique. "Beckett n'eut ni à accepter ni à refuser un prix [le prix Nobel, en 1969] qui ne couronnait spécialement aucune œuvre (il n'y a pas d'œuvre chez Beckett)", écrit-il après la mort de Samuel Beckett. » BRUNO CLÉMENT, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de*

discours est une ruine pour autant qu'il fasse rire. Ruine certes, mais pas rien. Or, s'il n'y a supposément *rien* chez Beckett, c'est d'une part, pour mieux souligner que tout est là, à tout instant, non dans l'œuvre, ni devant le spectateur mais *en* le spectateur, de telle sorte que pour le public il se passe toujours quelque chose. Et d'autre part, pour marquer sa rupture avec une certaine tradition de la littérature qui a encore à voir avec la philosophie, les sciences ou la morale, avec un *savoir* en somme ; quand le texte beckettien se raccroche à quelque chose de cet ordre-là, c'est toujours sur le mode ironique, parodique. Certaines citations dans *En attendant Godot*⁹⁷ ou *Fin de partie*⁹⁸ seraient à considérer comme un argumentaire renforçant le caractère sensé, érudit des propos tenus. Ici, elles sont à prendre au deuxième degré ; écrites afin de signifier qu'elles font partie d'une vision du passé avec laquelle il faut rompre afin que s'y dégage l'essentiel, c'est-à-dire la perception de soi pour le spectateur. Préconisant une remise en question de soi sans cesse renouvelée, cette perception s'érige par le biais d'une sagesse émanant d'un intérieur libéré du passé, des traditions, des préjugés ou encore des données que l'on pourrait croire comme faisant partie de soi, alors qu'en réalité elles ont été empruntées et viennent d'ailleurs. La promesse d'une œuvre beckettienne qui n'est *rien* annonce le spectateur demeurant ce qui reste de l'œuvre quand il n'y a plus rien. Le spectateur/lecteur beckettien est aussi sujet se

Samuel Beckett, préface de Michel Deguy, Seuil, 1994, p. 23. Cf. MAURICE BLANCHOT, « Où maintenant ? Qui maintenant ? » in *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 286-295.

⁹⁷ Lucky est un *knouk*, sorte d'esclave dont le propriétaire est Pozzo. Se joignant à Estragon et Vladimir déjà sur scène à attendre Godot, les deux personnages apparaissent au premier acte. Lucky qui n'a jusqu'alors dit mot est sollicité à penser à haute voix et son débit semble parodier les codes du discours intellectuel : « Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda... » SAMUEL BECKETT, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 55.

⁹⁸ Le dialogue un tant soit peu hors-contexte entre les personnages de Hamm. et Clov., où Hamm. demande à Clov. s'ils ne seraient pas en train de signifier quelque chose. Le dialogue se termine sur cette phrase de Hamm. : "Dire que tout cela n'aura peut-être pas été pour rien !" SAMUEL BECKETT, *Fin de Partie*, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 49-50. Cette autre tirade de Hamm. : "Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça !" *Ibid.*, p. 56.

regardant dans l'image vide reflétant sa marche vers l'œuvre et donc vers soi, puisque l'œuvre c'est lui. Quête silencieusement manifeste par le biais d'une disponibilité expectante envers soi. Quête ontologique anticipée dans le vide de l'œuvre. Quête encore, qui fait qu'il y a quelque chose à la place du rien de l'œuvre : « Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ? », questionne le narrateur dans *L'innommable*, avant d'ajouter « (...) mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose (...)»⁹⁹ », en l'occurrence, la présence de soi ; présence indélébile, « increvable¹⁰⁰ » autant qu'absurde. Le spectateur se tient là malgré tout, riant et chantant malgré le désarroi et la mort pressentie¹⁰¹. Supporté par un désir, une tension, une énergie qui le fait aller de l'avant, l'individu chemine car il ne peut en être autrement. Dès lors, chez Beckett, il ne faut pas confondre ce qui se passe sur scène, ce que les personnages disent ou sont censés éprouver, et ce qui se passe pour le spectateur. Entre les deux, le travail du dramaturge conduisant le public a être non pas le subterfuge d'une absence irréparable, en l'occurrence celle de l'œuvre, mais l'acteur principal d'une trame invisible, intime et propre à chacun dont le texte de la pièce et sa mise en scène ne sauraient dire mot. La tâche confiée par Beckett au spectateur est d'être, bien plus qu'une présence-témoin de l'œuvre tendant vers rien, l'agenceur d'une disponibilité expectante envers l'œuvre et soi, sachant qu'ici les deux se confondent ; en tendant vers l'œuvre, c'est vers soi que le spectateur finit par aller par le biais d'une marche vers l'être. Marche ontologique s'il en est, faite en solitaire, indépendante de toute prétention manifeste de l'œuvre et de l'artiste.

⁹⁹ SAMUEL BECKETT, *L'innommable* (1953), Les Éditions de Minuit, 2004, p. 26-27.

¹⁰⁰ En référence au sous-titre du livre d'Alain Badiou sur Samuel Beckett. Cf. ALAIN BADIOU, *Beckett. L'increvable désir*, Fayard-Pluriel, 2011.

¹⁰¹ À l'instar du personnage de Winnie dans SAMUEL BECKETT, *Oh les beaux jours*, Les Éditions de Minuit, 1974.

L'attente comme disponibilité expectante (ADE) n'est donc pas rien, ni même, comme l'entend Heidegger, le contraire de l'anticipation. On peut d'ailleurs soutenir que les deux se confondent, dans le sens où attendre est, a minima, anticiper les raisons pour lesquelles l'attente existe. Ou encore, anticiper, en l'hallucinant, la fin de l'attente. En cela, l'ADE est une action portée vers l'avant, une « marche » au présent, mais qui est, à l'instant de son effectuation, déjà ailleurs, projetée dans le relief des chemins subséquents. En présupposant la « marche », l'ADE postule l'impossible immobilité de l'individu qui attend. Toujours est-il que la marche dont il est ici question n'est pas celle bipède, soumise à une bonne et endurante coordination des jambes, mais celle rattachée à une énergie créatrice qui fait aller de l'avant – avec la tête et le cœur, les émotions et les idées. Soulignons encore, suivant sur ce point Bergson, que les temps de pause ou les temps morts, comme le carré de sucre dans l'eau, se *dissolvent* dans la marche soumise à une volonté contrecarrant les moments moins propices à l'effort, opposant toujours la vie à la mort, la marche à l'arrêt, l'action à l'immobilisme, le travail au repos. Par conséquent, l'individu attend activement, et ne peut pas ne pas être expectant ou *expectateur* des choses qu'il ne connaît pas encore, mais dont la vision anticipée – l'incroyable désir de voir au-delà – le fait aller vers ces choses qu'il voit sans les voir réellement. On pourrait alors croire que le propre de l'humanité serait de donner sens aux choses quêtées en les anticipant ; la chose fondamentale ne serait pas celle réelle, mais sa vision anticipée, et l'effort de vision contenue dans l'ADE, véritable « force motrice » de l'élan vers l'avant, permettrait de tendre vers la chose réelle tout en privilégiant l'anticipation.

2. L'ADE et la semelfactivité du temps : « se retourner » et voir la chose attendue avant qu'elle n'existe réellement

L'élan vital est redevable d'un effort qui sous-tend un engagement tacite de mobilité. On le constate dans la posture d'Adam et Ève dépeints par Masaccio ; une fois leurs pieds posés sur la glaise, ils deviennent les premiers « marcheurs » de ce monde, ainsi que les premiers spectateurs de leur marche. La terre, elle, est image-miroir dans laquelle s'inscrit la quête d'un sens à leur vie nouvelle. Au demeurant, l'effroi provoqué par l'impondérable succès de la « marche », et l'impossible retour en arrière qui s'ensuit, se lit sur leurs visages ; leurs regards crispés dénoncent la découverte, à l'instant de leur chute, du caractère irrévocable du temps ici-bas, et la crispation est le signe avant-coureur d'une certitude, celle d'un temps qui n'autorise pas la répétition de l'unique¹⁰².

Au sujet du caractère irrévocable du temps, de l'impossibilité de la « deuxième fois », l'ADE a son mot à dire ; en agissant via l'anticipation sur le réel, l'attente est une manière de contourner l'impossible répétition des instants ; en anticipant le futur dans un présent qui n'est déjà plus là, en hallucinant la chose attendue dans le réel tout en tendant déjà vers elle, l'ADE agit sur le temps en insistant sur un présent-futur avant qu'il n'ait lieu. D'autre part, que la chose attendue surgisse ou pas n'a pas d'importance. Ce qui est vital pour l'élan reste le déclenchement de l'expectative par

¹⁰² « Tous les hommes, même les plus normaux, ressemblent plus ou moins au maniaque qui répète plusieurs fois un même geste : le maniaque veut s'assurer que le geste a vraiment abouti, et derechef s'assure de son assurance, et ainsi indéfiniment ; il s'assure que la porte a bien été fermée, que la clef a bien tourné dans la serrure, que la lettre a bien été glissée dans la boîte... Les gestes trop faciles et trop efficaces et presque irréels à force d'être fugitifs ne requièrent pas toujours le ressassement maniaque, mais par contre, ils appellent volontiers la confirmation élémentaire que seule nous apporterait la deuxième fois. Revoir ce qu'on a simplement entrevu, et confirmer ainsi le presque-rien de la première et brevissime entrevue, confirmer par une seconde audition l'impression souvent équivoque que la première nous a laissée, ou encore (si l'on varie les formes de la répétition) confirmer la vision par le toucher – tels sont les moyens dont nous disposons pour éviter que la première-dernière fois, faute d'un lendemain, ne soit emportée dans le néant. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 49.

rapport à cette chose et non son éclosion de fait ; en l'anticipant ce n'est pas l'ipséité de la chose que l'on vise mais le mouvement qui fait tendre vers la chose. Conséquemment, si le temps ne revient pas en arrière, passant comme il est déjà passé, emportant avec lui l'anticipation et l'éclosion (ou pas) de la chose attendue et anticipée, l'ADE est ce qui reste à l'individu de liberté créatrice pure. Une liberté capable d'influencer, via l'halluciné, le temps et sa répétition monotone. À l'image d'une machine à explorer le temps, l'ADE rend, en quelque sorte, l'individu capable de *se retourner* sur un fait avant qu'il n'ait lieu.

Dans le discours que tient Orphée afin de convaincre Perséphone et le « maître du lugubre royaume, souverain des ombres¹⁰³ », de le laisser ramener Eurydice parmi les vivants¹⁰⁴, il y a la plainte d'une mort hâtive qui a emporté sa bien aimée à la fleur de l'âge, mais aussi la croyance envers une justice de l'Amour, supérieure à celle des Hommes, puisqu'elle rendrait la mort révocable et le temps réversible. Styles et écoles confondus, certaines représentations picturales de la résurrection consentie montre une Eurydice voilée mais résolument en chair et en os (ill. 26) ; elle suit, en l'agrippant par l'avant-bras ou lui tenant la main, Orphée qui, lui, marche en regardant droit devant, tout en empoignant la fameuse lyre. Par delà « un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d'un épais brouillard¹⁰⁵ », ils s'empressent de sortir des mondes souterrains. La fin tragique est plus ou moins connue : Orphée, qui ne devait pas se retourner avant d'avoir outrepassé les vallées de l'Averne, cède à la tentation et sa bien aimée repart en arrière et ne revit pas. Je dis bien « ne revit pas » et non « meurt une deuxième fois » comme l'écrit Ovide, car à cet instant fatidique Eurydice

¹⁰³ OVIDE, *Les métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Gallimard, 1992, p. 320.

¹⁰⁴ Introduction au Livre X : « (...) Orphée, ayant perdu Eurydice, descend aux enfers pour l'en ramener ; au moment de revenir avec elle sur la terre, il la perd une seconde fois par son impatience. » *Ibid.*, p. 318.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 322.

n'est encore qu'une ombre parmi d'autres au royaume des morts. Orphée a, lui, fauté non pas d'avoir voulu la voir avant d'entrer une nouvelle fois chez les vivants, mais d'avoir *anticipé* Eurydice vivante ; vision débordante du présent et du réel. Ce mythe maintes fois interprété en faveur d'un parti pris soulignant la capacité résiliente hors normes de l'amour – capable en l'occurrence de ramener à la vie une défunte – omet ainsi d'autres pistes. Celle notamment qui ferait du retournement aux conséquences tragiques d'Orphée – qui plus est à quelques pas à peine de la délivrance¹⁰⁶, un appel inespéré du réel contre la folie, et concomitamment celui de la vie contre la mort¹⁰⁷ ; en se retournant, il ne voit pas Eurydice, mais son « ombre » fantomatique¹⁰⁸, l'ombre de ce qu'elle n'est plus, ombre sans corps, comme on dit d'un corps sans ombre qu'il est happé par la mort¹⁰⁹. Alors qu'Orphée, lui, est bien vivant ; à son corps est associé une ombre fidèle. En se certifiant de leurs états distincts par son geste fatidique, Orphée a simultanément éprouvé, à cet instant, le présent en la qualité d'espace-temps indépassable et le réel en tant qu'il coïncide avec lui même¹¹⁰. Dès lors, l'anticipation de ce qui n'est pas encore, en l'occurrence, la résurrection d'Eurydice - qu'Orphée a *vu*¹¹¹ de façon fantasmagorique en se retournant, n'a fait que confirmer son inexorable mort et le passage du temps. On peut aussi admettre qu'avant même de réussir à défier les dieux en agissant sur le temps, Orphée ait voulu regarder la *vérité* en face une dernière fois. Une de trop. Et la vérité à laquelle il s'est

¹⁰⁶ « (...) ils n'étaient pas loin d'atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord (...) » *Ibid.*

¹⁰⁷ « Cela n'est pas Eurydice, dans la mesure où ceci est Orphée, dans la mesure où Orphée est encore la parole maîtresse qui veut saisir l'insaisissable et rendre agissante la profondeur de la passion. » MAURICE BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 280.

¹⁰⁸ « Qui suit Orphée aux enfers ? L'absolu de la distance, l'intervalle toujours détourné. Mais est-ce Eurydice ? Question qui transforme Eurydice en un lieu vide et l'impossibilité en impuissance. » *Ibid.*

¹⁰⁹ « (...) l'ombre se dit de l'âme des morts séparée de son corps, enterré ou disparu, et qui continue à errer sur la terre dans l'attente d'une retrouvaille avec son corps absent, peuplant ainsi le royaume des ombres errantes (...). » CLÉMENT ROSSET, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 22.

¹¹⁰ Cf. CLÉMENT ROSSET, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), Gallimard, 1984.

¹¹¹ « La terre te cache mais nos yeux te voient toujours ». Telle est l'épithaphe découverte, lors d'une promenade, sur une ancienne stèle d'un ou d'une inconnue dans le nouveau cimetière de la commune de Vitry-sur-Seine, près de Paris.

effectivement confrontée est qu'Eurydice, comme tout être vivant, ne meurt qu'une fois. Orphée redevenant, lui, à l'instant de cette volte-face du temps reprenant son cours normal, un endeuillé ordinaire¹¹². Si, à en croire le mythe d'Orphée, la lumière apporte la vérité, c'est bel et bien en sortant du royaume des ombres sans corps, allant à ses risques et périls vers la lumière, que la vérité sur l'irréparable mort d'Eurydice assaillit son amant. Et c'est la faillite du projet par son geste intempestif, voire incompréhensible, qui atteste de la vérité une nouvelle fois, soit une deuxième fois confirmant la première qui n'avait pas encore eu lieu réellement pour Orphée. Cette deuxième et *sui generis* fois rejoint l'idée platonicienne d'*habitude*¹¹³, à partir de laquelle la vérité sur la mort d'Eurydice doit être confirmée au moins deux fois pour qu'elle soit considérée vraie. On parlera alors de la vérité « vraie » de la mort contre sa seule vérité qui, ainsi définie, ne semble ni certaine ni définitive.

Le mythe d'Orphée montre bien que l'ADE agit, via l'anticipation de la première réelle fois, sur l'irrévocable des faits dans le contexte clos de l'irréversibilité du temps. Ce temps de l'ADE définit une parenthèse temporelle plus ou moins distendue où il est question d'*agencer* ce qui n'a pas encore eu lieu, en statuant, à l'instar d'Heidegger, sur le fait que le monde, ne se donnant pas tel quel, est un « projet à réaliser¹¹⁴ » : « [...] ce que je suis maintenant dépend certainement de mes intentions futures. Un

¹¹² « (...) Orphée avait fui tout commerce d'amour avec les femmes, soit parce qu'il en avait souffert, soit parce qu'il avait engagé sa foi ; nombreuses cependant furent celles qui eurent le chagrin de se voir repoussées. Ce fut même lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse. » OVIDE, *op. cit.*, p. 323.

¹¹³ Dans le mythe de la caverne, le prisonnier remonté à la surface a vu plusieurs fois les choses auxquelles étaient associées les ombres reflétées sur la paroi de la caverne pour y croire, en outre, les percevoir comme des choses venant « avant » leurs ombres. Cf. PLATON, *La république*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, GF-Flammarion, 2004, Livre VII.

¹¹⁴ « (...) le monde se présente à nous non pas comme un ensemble de choses simples, réelles ; mais comme des manières possibles d'être utilisé. Le monde est notre projet – il est toujours, en un sens, une sorte de monde futur à réaliser. La compréhension est donc la projection des possibles devant le *Dasein*. Ceci ne peut se faire que parce que le *Dasein* a des possibles » MICHEL GELVEN, *Être et temps de Heidegger, un commentaire littéraire* (1970), traduit par Catherine Daens, Christine de Frise, Maryse Hovens, Philippe Hunt, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1987, p. 94.

exemple plus frappant de ce principe est la structure mélodique des notes de musique devenant signifiante grâce à l'attente de sa résolution harmonique. On n'arrivera pas à expliquer la beauté d'une fugue si l'on ne tient pas compte de l'attente de même que de la surprise de celui qui l'écoute. La surprise n'étant évidemment possible que s'il y a d'abord eu attente d'autre chose que ce qui va se produire. Quand on dit qu'une certaine note est le moment que l'on préfère dans un morceau, il est évident qu'on ne parle pas simplement du "son" de cette note, mais plutôt du fait que la note intervient dans une structure comprenant d'autres notes et que l'"attente" de la résolution du morceau est ce qui fait frissonner l'esprit¹¹⁵ ». On voit bien là l'attente considérée comme une anticipation sur ce qui sera mais n'est pas encore ; une attente comme une *futurition*, sur laquelle tablaient déjà les surréalistes en y voyant inscrit le fondement d'une force mystique dont dépendait le futur de l'art et *a fortiori* de l'humanité. Futurition encore, à partir de laquelle s'émancipent, dans la douleur, les idéaux nostalgiques et messianiques de Fernando Pessoa¹¹⁶. On parlera, dans ce cas, d'une futurition passéiste, délimitant les contours d'un chemin qui ressemble à celui qu'empruntèrent Orphée et Eurydice, mais où le geste fatidique de se retourner n'est pas pernicieux comme il a pu l'être pour les deux amants et le paraître aux surréalistes¹¹⁷. Pour Pessoa, la volte-face est salvatrice ; incorporée dans l'élan, elle

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁶ Citons son premier livre, publié à peu près un an avant sa mort, *Message* (1934) dans lequel - en se référant au mythe de Sébastien Ier (*Dom Sebastião*), roi du Portugal (1557-1578), disparu lors de la bataille dites des *Trois Rois* au Maroc, et censé réapparaître parmi les siens afin de conjurer le piètre sort qui s'est abattu depuis sur les Portugais - il parle d'une grandeur perdue d'un « Portugal » qu'il souhaite voir renaître avec notamment l'avènement du V^e Empire. On a là un portrait d'un Pessoa, à l'orée du XX^e siècle, en héraut d'un *sébastianisme* à la fois patriotique et nostalgique. Cf. ROBERT BRÉCHON, *Fernando Pessoa. Le voyageur immobile*, Aden, 2002.

¹¹⁷ « "Le surréalisme, cette toute petite passerelle au-dessus de l'abîme, ne saurait être bordée de garde-fous". Il ne faut pas, sur cette passerelle, chercher à "faire demi-tour pour des raisons de conservation simple" et en invoquant "l'obscur, l'odieux prétexte qu'il faut bien vivre". » MICHEL MEYER, *Manifestes du Surréalisme d'André Breton*, Gallimard, 2002, p. 66. Mais aussi : « [...] "En matière de révolte, [dit Breton] aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres". La volonté de faire table rase du passé s'exprime ici [dans le deuxième manifeste] de manière radicale, puisque même les révolutionnaires sont exclus. (...) Le refus du passé s'accompagne d'un éloge appuyé d'un passé décrit comme irrémédiablement dépassé. » *Ibid.*, p. 95.

incite à la redécouverte de ce qui s'est perdu en chemin dans le contexte d'une marche indéniablement tournée vers l'avant.

En tant qu'événement, l'ADE n'est donc pas la manifestation d'une chose qui se passe dans le réel, plutôt celle d'une *absence*, d'un *manque* de cette même chose. En cela, elle est la délimitation d'un *temps de latence* entre l'anticipation de la chose réelle et son effectuation d'une manière ou d'une autre ; latence entre un temps qui n'est plus tout à fait présent et un temps qui n'est pas encore futur. Cette latence pose la question de la véracité de l'image que l'ADE fait voir ; en parlant de l'attente de l'amoureux, Barthes dit : « ce que j'attends n'est pas présent et d'une certaine façon n'est pas réel¹¹⁸ ». Peut-on dire que ce que j'attends (l'ADE) n'est pas vrai ? Images irréelles et *fausses*, que l'ADE fait voir en anticipant un réel qui, n'étant plus là et pas encore ici, ne peut être vrai.

¹¹⁸ ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in *Œuvres complètes, tome V, 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002, p. 69.



26. (haut) *Orphée ou Orphée ramenant Eurydice*, 1861, Jean-Baptiste-Camille Corot. Huile sur toile, 111.8x137.7 cm. Document en couleur. Cf. *Corot. 1796-1875*, cat. exp., Éd. Réunion des musées nationaux, 1996, p. 352-353. (gauche) *Orphée et Eurydice*, 1862, Eugène Delacroix. Huile sur toile, 61x50 cm. Document en couleur. Cf. *(Tout l'œuvre peint de) Delacroix*, introduction par Pierre Georgel, documentation par Luigina Rossi Bortolatto, nouvelle édition revue et remise à jour par Henriette Bessis, Flammarion, 1975.

Pour Platon, le sujet doit aller outre l'image (ou l'œuvre) en y anticipant l'énigme qui n'est pas à chercher dans l'image mais en soi¹¹⁹. L'image n'est qu'un masque dissipant une vérité¹²⁰ qui, soit contribue à l'élévation du sujet, soit au contraire le discrédite en éclairant sur des apparences et non la vérité. Ce que Deleuze reproche à Platon, soutient Badiou¹²¹, c'est sa méfiance envers l'image, simulacre ou « copie dégradée » du réel. Dans le cas de certaines images, leur beauté est influence pernicieuse envers ceux qui ne seraient y reconnaître la duperie : « À vous » dit Platon « je peux le dire, car vous n'irez pas me dénoncer aux poètes tragiques et à tous ces autres poètes de l'imitation. Il me semble que toutes les œuvres de ce genre [poésie] déforment l'esprit de leur auditoire, à moins que ceux qui les entendent ne possèdent l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement.¹²² » Cette duperie que Platon voit en la poésie est pour Deleuze, au contraire, le fondement même d'une « puissance » qui, logiquement, « nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction*¹²³ », contribuant à l'émancipation d'« un univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine.¹²⁴ » Au réel vrai référent de Platon, Deleuze oppose non pas l'indiscernabilité entre le réel et son simulacre, mais la non indispensable opposition entre l'un et l'autre lorsqu'il s'agit de penser notre rapport au monde ; le camouflage aurait autant de valeur que le réel qu'il prétend imiter, puisqu'en l'imitant il ne le reproduit pas mais s'en inspire pour donner vie à une forme

¹¹⁹ Cf. MICHEL GUICHETEAU, « L'art et l'illusion chez Platon » in *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 54, n° 42, 1956, pp. 219-227.

¹²⁰ « La création, en un certain sens, dépasse provisoirement l'homme créateur. Mais c'est aussi en elle que le créateur se dépasse (...). » *Ibid.*, pp. 227.

¹²¹ Cf. ALAIN BADIOU, « Le temps et la vérité » in *Deleuze. La clameur de l'Être*, Hachette, p. 83-99.

¹²² PLATON, *La République*, traduction inédite de Georges Leroux, GF-Flammarion, Livre X, [595a], 2004, p. 481.

¹²³ GILLES DELEUZE, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 303.

¹²⁴ MAURICE BLANCHOT cité in *Ibid.*

nouvelle, une image autre qui ne fait, en l'occurrence, qu'enrichir le réel. Chez Deleuze, toutes les images s'équivalent, aucune n'est plus vraie qu'une autre, pas de distinction opérante d'une mesure entre les images à partir d'un référent-étalon. Ce dernier n'existe tout simplement pas. Pas de différence, donc, entre les images non réelles que l'ADE fait voir – forgées dans l'imaginaire par l'anticipation d'un réel et d'une chose qui n'existent pas encore ou n'existeront pas – et celles « palpables » du réel à proprement parler. Au final : creusons et fouillons l'image¹²⁵, l'œil vigilant et prévoyant, on finira bien par trouver soit la vérité¹²⁶ (Platon), soit par faire une rencontre tout aussi vraisemblable qu'une autre (Deleuze), une rencontre qui n'a, en outre, ni l'obligation d'être vraie, ni de renseigner sur le réel, puisqu'elle est le fruit d'une puissance positive du *devenir*¹²⁷ qui libère des contraintes du réel et du vrai.

La définition de l'amoureux selon R. Barthes¹²⁸ peut se résumer ainsi : « suis-je amoureux ? Oui, puisque j'attends ». Cette attente propre à l'amoureux est aussi celle du spectateur attendant, en l'anticipant, l'œuvre avant qu'elle n'apparaisse ou pas réellement « à ses yeux ». On peut, par ailleurs, concevoir une scénographie de

¹²⁵ Dans la nouvelle *Gradiva. Fantaisie pompéienne* de Wilhelm Jensen, [traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, préface de J.-B. Pontalis, in SIGMUND FREUD, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, 1986, p. 29-135.] L'archéologue, envouté par l'image d'une jeune fille – Gradiva - représentée dans un bas-relief antique, s' imagine pouvoir retrouver la personne que l'image est censée représenter. Comme si, au-delà de l'image, il y avait l'énigme « Gradiva » qui ne cessait de lui échapper. « On apprendra par la suite que la jeune fille aperçue par l'archéologue est une amie d'enfance à qui son sentiment amoureux s'adressait en réalité, via le détour de cette construction fantasmatique complexe. » ANDRÉ GUNTHERT, « Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection », in *Études Photographiques*, "Retour sur l'origine/Représenter l'architecture", n° 2, Mai 1997, p. 1.

¹²⁶ C'est-à-dire, pour Platon, la résolution de l'énigme de l'image qui passe par la reconnaissance de la juste place de l'image comme imitation du réel, et non son discrédit pur et simple.

¹²⁷ Devenir-image, devenir-spectateur, devenir-artiste... devenir-attente.

¹²⁸ Cf. ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in *Œuvres complètes, tome V, 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, 2002.

l'attente de l'œuvre en reprenant presque mot pour mot celle que Barthes propose de l'attente amoureuse¹²⁹ :

Le décor représente l'intérieur d'un musée/d'une galerie/d'une salle de concert/etc. ; j'y pénètre. Dans le Prologue, seul acteur de la pièce, je regarde/j'écoute/etc., l'attente que quelque chose se passe crée une angoisse. L'acte I ; il est occupé par des supputations ; rien ne se passe et s'il y avait un malentendu, une incompréhension ? J'essaye de me remémorer l'« envie » de l'œuvre, les précisions en amont qui ont été données/lues/écoutées/etc. Mais l'œuvre ne vient pas. Que faire (angoisse de conduite) ? Insister ? Se désister ? Mais et si l'œuvre arrive à ce moment ? N'étant plus là pour l'accueillir, elle risque de ne plus éclore à moi, etc. L'acte II est celui de la colère ; j'adresse des reproches violents à l'ouvrage/la toile/la sculpture/l'artiste/etc. Dans l'acte III, j'atteins (j'obtiens ?) l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort ; l'œuvre n'est pas au rendez-vous, elle est comme morte : explosion de deuil : je suis intérieurement *livide*. Telle est la pièce ; elle peut être écourtée par l'éclosion de l'œuvre ; si elle arrive en I, l'accueil est calme ; s'il arrive en II, il y a "rage" ; s'il arrive en III, c'est la reconnaissance, l'action de grâce : je respire largement, tel Pelléas sortant du souterrain et retrouvant la vie, l'odeur des roses.

¹²⁹ « Le décor représente l'intérieur d'un café ; nous avons rendez-vous, j'attends. Dans le Prologue, seul acteur de la pièce (et pour cause), je constate, j'enregistre le retard de l'autre ; ce retard n'est encore qu'une entité mathématique, computable (je regarde ma montre plusieurs fois) ; le Prologue finit sur un coup de tête : je décide de "me faire de la bile", je déclenche l'angoisse d'attente. L'acte I comme alors ; il est occupé par des supputations ; s'il y avait un malentendu sur l'heure, sur le lieu ? J'essaye de me remémorer le moment où le rendez-vous a été pris, les précisions qui ont été données. Que faire (angoisse de conduite) ? Changer de café ? Téléphoner ? Mais si l'autre arrive pendant ces absences ? Ne me voyant pas, il risque de repartir, etc. L'acte II est celui de la colère ; j'adresse des reproches violents à l'absent : "Tout de même, il (elle) aurait bien pu...", "Il (elle) sait bien..." Ah ! si elle (il) pouvait être là, pour que je puisse lui reprocher de n'être pas là ! Dans l'acte III, j'atteins (j'obtiens ?) l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ; je viens de passer en une seconde de l'absence à la mort ; l'autre est comme mort : explosion de deuil : je suis intérieurement *livide*. Telle est la pièce ; elle peut être écourtée par l'arrivée de l'autre ; s'il arrive en I, l'accueil est calme ; s'il arrive en II, il y a "scène" ; s'il arrive en III, c'est la reconnaissance, l'action de grâce : je respire largement, tel Pelléas sortant du souterrain et retrouvant la vie, l'odeur des roses. » *Ibid.*, p. 67-68.

Élément présent mais invisible dans la mise en scène de l'amoureux, l'attente comme anticipation de l'apparition réelle de l'« objet aimé¹³⁰ » n'est pas, contrairement à ce qu'affirme Barthes, une disposition à l'inertie et au sédentarisme.¹³¹ Cette attente est aussi et surtout ce mouvement imaginaire ou purement magique, où l'amoureux (à l'instar du spectateur) va vers l'objet aimé et le reçoit à bras ouverts, alors que celui-ci n'est manifestement pas encore là et ne viendra peut-être pas. Cet « accueil » fantasmé, anticipé est aussi triomphal et festif¹³² que l'accueil réel, mais n'en demeure pas moins délirant, puisque l'apparition de l'objet aimé n'a pas cessé d'être, dans ce laps de temps de l'attente, une promesse. Viendra-t-il ? Telle est la question que se pose l'amoureux, nous dit Barthes. Il viendra, ou encore, il est déjà venu quoi qu'il advienne réellement par la suite, telle est la réponse donnée par l'amoureux qui attend. Ce mouvement, cet élan anticipatoire, par le biais duquel l'objet aimé est déjà là, est fondamental, et à bien des égards plus important que son apparition de fait, puisqu'il permet à celui qui attend de tenir bon dans l'attente, de persister dans l'effort malgré l'angoisse du dénouement : « (...) je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution », dit Barthes, « tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse¹³³ ». Ou encore, « l'attente d'un téléphone se tisse ainsi d'interdictions menues, à l'infini, jusqu'à l'inavouable : je m'empêche de sortir de la pièce, d'aller aux toilettes, de téléphoner

¹³⁰ Terme employé par Barthes.

¹³¹ « (...) c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage ; il est, par vocation, migrateur, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part : *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent. » ROLAND BARTHES, *op. cit.*, p. 41

¹³² « La fête c'est ce qui s'attend. Ce que j'attends de la présence promise, c'est une sommation inouïe de plaisirs, un festin ; je jubile comme l'enfant qui rit de voir celle dont la seule présence annonce et signifie une plénitude de satisfactions : je vais avoir devant moi, pour moi, la "source de tous les biens". » *Ibid.*, p. 153.

¹³³ *Ibid.*, p. 43.

même (pour ne pas occuper l'appareil) ; je souffre de ce qu'on me téléphone (pour la même raison) ; je m'affole de penser qu'à telle heure proche il faudra que je sorte, risquant ainsi de manquer l'appel bienfaisant, le retour de la Mère. Toutes ces diversions qui me sollicitent seraient des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire¹³⁴ ».

À l'instar de l'anticipation de la mort à travers la vision des corps défunts exposés à la Morgue – espace de tous les fantômes, comme a pu le décrire Laufer¹³⁵, l'anticipation de l'objet aimé le fait apparaître — une deuxième fois — à l'amoureux avant même la confirmation de son arrivée une première fois. S'il vient, l'objet aimé sera apparu deux fois. S'il ne vient pas, il sera venu au moins une fois. L'immobilité de l'amoureux, confiné à son emplacement dans le café dans lequel a lieu l'attente, n'est qu'apparente. Il se passe des choses en lui puisqu'il attend, et qu'en attendant l'effort a minima d'en finir avec l'attente s'accomplit. L'attente n'est donc pas un temps mort, un repos, une parenthèse du temps où il ne se passe rigoureusement rien ; « l'absence dure, il me faut la supporter », dit Barthes, « je vais donc la manipuler : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence...). L'absence devient une pratique active, un *affairement* (...)»¹³⁶ ». Et c'est bien l'effort comme un affairement, qui permet à l'amoureux de tenir bon dans l'attente jusqu'au retour du réel. Si l'objet aimé arrive, après un temps d'attente plus ou moins long, sa présence a raison de son attente et alors plus rien n'a d'importance. Le passé récent pendant lequel l'attente a pu paraître une éternité semble n'avoir jamais existé. Pendant l'attente, au contraire,

¹³⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁵ Cf. LAURIE LAUFER, *L'énigme du deuil*, PUF, 2006.

¹³⁶ ROLAND BARTHES, *op. cit.*, p. 44.

« tantôt le monde est irréel (je le parle différemment), tantôt il est *déréel* (je le parle avec peine). Ce n'est pas (dit-on) le même retrait de réalité. Dans le premier cas, le refus que j'oppose à la réalité se prononce à travers une *fantaisie* : tout mon entour change de valeur par rapport à une fonction, qui est l'Imaginaire ; l'amoureux se sépare alors du monde, il l'irréalise parce qu'il fantasme d'un autre côté les péripéties ou les utopies de son amour ; il se livre à l'Image, par rapport à quoi tout "réel" le dérange. Dans le second cas, je perds aussi le réel, mais aucune substitution imaginaire ne vient compenser cette perte : assis devant l'affiche de Coluche, je ne "rêve" pas (même à l'autre) ; je ne suis même plus dans l'imaginaire. Tout est figé, pétrifié, immuable, c'est-à-dire *insubstituable* : l'Imaginaire est (passagèrement) forclos¹³⁷ ». Angoisse profondément déréalisante et irréalisante de l'amoureux barthésien, comme un temps en suspens, une béance spatio-temporelle, où plus rien ne semble avoir court, ni l'anticipation, ni l'attente à vrai dire, et qui ne cessera qu'à la vue de l'objet aimé entrant réellement dans le café.

Le gimmick barthésien « Suis-je amoureux ? Oui, puisque j'attends » est à lire strictement sous le prisme de l'attente qui précède la rencontre dans le réel. La fête de la rencontre avec l'objet aimé fait cesser l'attente¹³⁸ ; affairément classé dès lors que l'objet arrive enfin. Mais que reste-t-il du fantasme¹³⁹ qui aura permis à l'amoureux d'attendre, à l'instant jouissif de la rencontre ou désillusionné de la non comparution de l'objet aimé ? L'attente de l'amoureux n'est pas simplement celle de l'objet aimé mais celle double de l'objet aimé réel et de l'objet aimé déliré. Il y a, en effet, d'un côté, l'attente de la chose aimée réelle – Barthes emploie à bon escient la notion

¹³⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁸ « La fête, c'est ce qui s'attend. » *Ibid.*, p. 153.

¹³⁹ « L'être que j'attends n'est pas réel. Tel le sein de la mère pour le nourrisson, "je le crée et je le recrée sans cesse à partir de ma capacité d'aimer, à partir du besoin que j'ai de lui" : l'autre vient là où je l'attends, là où je l'ai déjà créé. Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine : l'attente est un délire. » *Ibid.*, p. 69.

d' « objet » afin de souligner le caractère concret, matériel et univoque de la personne attendue – et de l'autre, l'attente de l'objet déliré, immatériel qui n'existe pas corporellement. C'est en tenant compte de la cohabitation entre ces deux attentes que Barthes admet que « l'autre [l'objet aimé], lui, n'attend jamais¹⁴⁰ ». Il n'attend jamais « doublement », ni l'amoureux, ni de coïncider avec les projections délirantes que ce dernier lui fait « porter », puisqu'il demeure exclu de la conception délirante en n'étant que la chose qui l'incarne. L'attente double n'est, en définitif, du ressort que de celui qui attend. Tautologie de l'amoureux donc ; qui aime parce qu'il est amoureux et qui ne peut qu'attendre doublement parce qu'il aime, sachant que si l'une (attente réelle) cesse, l'autre (attente irréaliste) ne s'interrompt pas forcément au même instant ; l'amoureux peut ainsi avoir cessé d'attendre l'objet aimé réel, tout en continuant à alimenter le désir sous-jacent projeté et alimenté par l'image (irréaliste donc) de l'objet aimé (réel). Œuvre de l'inconscient de l'amoureux, et donc créé en dépit de l'objet aimé, le désir n'est pas ce qui rattache l'amoureux à l'objet aimé, mais l'amoureux à l'image de l'objet aimé qu'il aura lui-même bâtie. Le désir est solitaire, affaire intime, strictement personnelle, puisqu'il noue foncièrement l'amoureux à lui-même. En tant qu'affairement double, l'attente est une ouverture sur l'autre tout en ne visant que l'amoureux. En cela, l'attente n'est jamais véritablement close, puisqu'il ne suffit pas à l'objet aimé d'apparaître pour que prenne fin l'attente. Tel est le drame d'Orphée, qui n'en finit pas d'attendre Eurydice ; elle ne viendra pas, son attente réelle éternellement frustrée est « doublée » par son attente figée dans l'irréel, n'ayant plus comme finalité que d'alimenter le deuil impossible de son éternel amant.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Dans l'élégant coffret, deux volumes ; le premier contient une sorte de journal de bord tenu par Sophie Calle tout au long de la mise en œuvre du projet *Les dormeurs* (1979). Une note le précède dans laquelle l'artiste expose succinctement sa démarche : « J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J'ai proposé à chacun un séjour de 8 heures. (...) Ma chambre devait devenir un espace constamment occupé pendant huit jours, les dormeurs s'y succédant à intervalles réguliers.¹⁴¹ » Le second volume est, lui, entièrement composé de clichés photographiques en noir et blanc (ill. 27), portraiturant les multiples intervenants (amis, voisins, comédiens, volontaires rencontrés çà et là, etc.) se relayant le temps d'un séjour plus ou moins long dans le lit de Calle qui, pour l'occasion, devient à moitié veilleuse, à moitié voyeuse, scrutant impudiquement les faits et gestes propres au repos et au sommeil d'autrui. En marge du jeu qu'elle même a créé, Calle n'en est pas moins sa première spectatrice. Ce retournement des rôles est devenu, au fil des projets, l'apanage d'une œuvre plastique bâtie sur l'équivoque¹⁴² parfois élevé à son paroxysme¹⁴³, entre sphères publique et privée, dont fait partie l'effacement de l'artiste en tant que faiseur de nouvelles images du monde (pour reprendre l'adage de Huebler), au profit de l'artiste primo-spectateur qui n'a que faire du faire. De fait, son œuvre s'inscrit dans le dévoilement le plus passivement possible des « choses » vers lesquelles son attention et son désir se tournent.

À la question « suis-je artiste ? », le corpus artistique de Calle semble autoriser la réponse suivante : « oui, puisque j'attends ». Ou encore : « oui, puisque je fais

¹⁴¹ SOPHIE CALLE, *Les dormeurs*, Acte Sud, 2000, p. 10.

¹⁴² SOPHIE CALLE, *À suivre...* Préambule, suite vénitienne, la filature, Livre IV, Acte Sud, 1998.

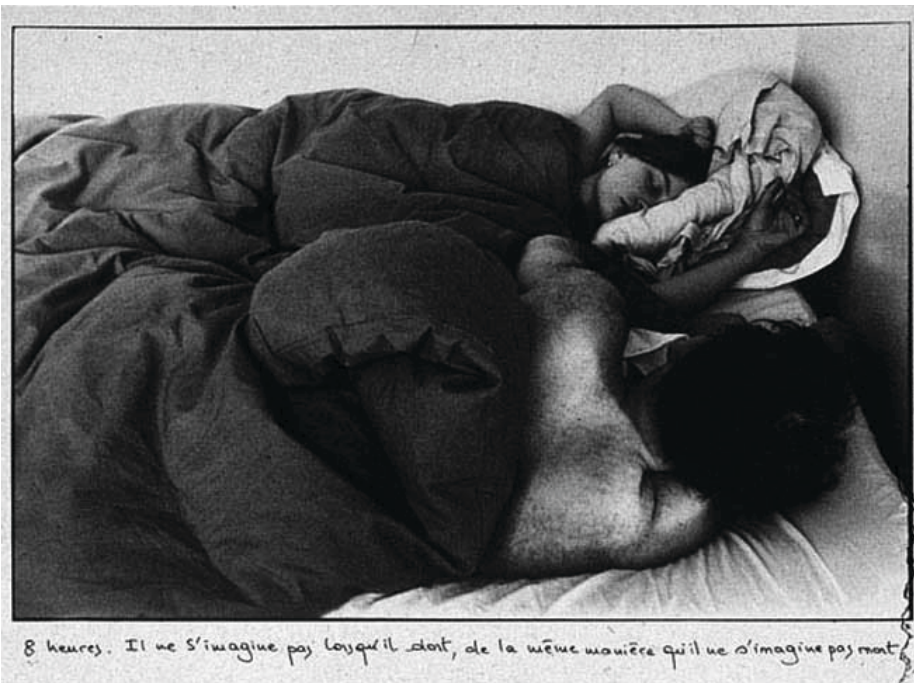
¹⁴³ SOPHIE CALLE, *Rachel, Monique*, Xavier Barral, 2012.

l'effort d'attendre ». Que fait Calle en attendant l'œuvre en train d'être faite par d'autres ? Au même titre que l'amoureux qui attend son objet aimé, et dont la venue ne dépend pas de sa seule volonté, elle attend l'œuvre en l'anticipant, c'est-à-dire en ayant pris soin de définir les règles de son apparition tout en laissant au hasard (le choix des intervenants, l'heure d'arrivée et de départ du lit, etc.) sa part dans la mise en œuvre. À l'instar de *Naissance de la première image (confection d'un miroir)* d'Alvess, surgissant dans ce *milieu* entre l'apparition de l'objet miroir et celle de sa première image reflétée, en l'occurrence celle du visage de l'artiste mettant au monde le miroir, *Les dormeurs* de Calle apparaît, elle, entre l'action passive de l'artiste, se limitant à regarder les intervenants prenant possession de son lit pour quelques heures de sommeil, et celle tout aussi passive de se voir *regardante* de l'œuvre en train de se faire.

Les dormeurs de Calle renvoi, entre autres, à *Bed Piece* (1972) de Chris Burden (i11. 28), à *Artist at Work* (1978) de Mladen Stilinovic, à *Les Réveils* (1988) de Pierrick Sorin¹⁴⁴ (i11. 29), mais surtout à *Sleep* de Andy Warhol. Quel lien les unit ? Fondamentalement, la thématique et l'insistance du regard-voyeur de l'artiste sur un corps plus ou moins étranger, assoupi, fantomatique. On pense, également, dans un rapport plus lointain, à l'œuvre *Seedbed* (1972) (i11. 30) de Vito Acconci et

¹⁴⁴ « On se souvient des *Réveils*, l'une des premières œuvres (1988) de Pierrick Sorin : la sonnerie matinale de son réveil déclençait l'allumage d'un projecteur et d'une caméra placée au pied de son lit. La mine défaite, l'œil torve au sortir de la couette, Sorin tâtonnait sur sa table de chevet pour y trouver un micro auquel il confiait ses premières impressions : "l'caille. J'suis encore crevé. Faut que je me couche tôt. Ouais, ce soir faut vraiment que j'me couche tôt." L'expérience est répétée jour après jour. À l'évidence, le propos ne s'en tient pas au bouffon et, si le rire est de la partie, l'on saisit qu'il n'est ici rien moins qu'une ombre portée de la vanité, écho aigreur de la perte des illusions qui s'en réclament. Surtout, sur un mode évidemment plus burlesque, nous sommes en présence d'un dispositif déceptif comparable à celui imaginé par Debord. L'artiste nous dévoile comme une œuvre un portrait de lui-même en non-artiste. Question art, nous sommes tenus à la lisière de sa seule hypothèse. Le créateur, au réveil, songe au soir qui mettra fin à cette nouvelle journée tandis que l'intervalle en question, dont nous pouvions supposer qu'il serait celui de l'inspiration, du travail et du plongeon dans l'art, disparaît dans le non-dit, l'abstraction d'un leurre qui ne connaîtrait jamais son actualité. » JEAN-YVES JOUANNAIS, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Beaux Arts Magazine, 2003, p. 133.

à celle de Marina Abramovic *The Artist is Present* (2010). Dans celles-ci, le faux rapport de force avec le spectateur demeure le biais à travers lequel l'œuvre, qui n'a presque plus besoin de l'artiste, s'échafaude. Pour l'artiste, ne rien faire, attendre, ce n'est pas faire fi de l'œuvre en demeurant étranger au déclenchement des situations qui la feront naître. Ne rien faire signifie ici pour l'artiste d'attendre l'œuvre en anticipant le dessein. Tant est si bien qu'anticiper n'exige pas moins de l'artiste l'effort de voir de façon fantasmagorique l'œuvre aboutie avant l'heure. L'attente, ainsi conçue, permet à l'artiste-spectateur de ne plus avoir à la faire, laissant aux vrais-faux exécuteurs – aux dormeurs volontaires dans le cas de Calle – la tâche de concrétiser l'œuvre fantasmée dans le réel. En attendant l'œuvre, l'artiste-spectateur n'en demeure pas moins l'auteur, non pas de l'avoir créée de ses « mains », mais anticipée.



27. (haut) Gloria K. – première dormeuse – et Anne B. – deuxième dormeuse, du 1^{er} avril 1979 à 17h au 2 avril à 1 heure. Cliché pris à 19h30. (bas) Roland Topor – vingt-sixième dormeur – et Frédérique Charbonneau – vingt-septième dormeuse, du 8 avril à 22h au 9 avril dans la matinée. Cliché pris à 8h. Documents en noir et blanc. Cf. SOPHIE CALLE, *Les dormeurs*, Acte Sud, 2000.



28. *Bed Piece*, 1972, Chris Burden. Documents en noir et blanc. Cf. FRED HOFFMAN (dir.), *Chris Burden*, Thames & Hudson, 2007, p. 214-215.



29. *Les réveils*, 1988, Pierrick Sorin. Documents en couleur. Cf. *Pierrick Sorin. Films, vidéos et installations, 1988-1995*, cat. exp., présentation par Jean-Louis Froment, CapcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1995.



30. *Seedbed*, jan. 1972, Vito Acconci. Installation et performance à la galerie Sonnabend à New York, rampe en bois et haut-parleurs, 25.4x152.4x55.9 cm. Documents en noir et blanc. Cf. KATE LINKER, *Vito Acconci*, Rizzoli, 1994, p. 46

3. L'ADE est une vision et un effort résolument tournés vers l'avenir et en cela elle renvoie à une esthétique du « déclenchement »

J'ai découvert le travail de Lucy Orta en 2007 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, où des rencontres avec des artistes contemporains eurent lieu. Le leitmotiv de sa pratique consiste à améliorer, par des vêtements, des abris et toutes sortes de kits de survie, les conditions de vie des plus démunis. En voyant défiler ses réalisations sur le mur de projection de la salle où avait lieu la présentation, certains artistes avec qui elle est couramment associée me sont venus à l'esprit : de William Pope.L à Michael Rakowitz, en passant par Krzysztof Wodiczko¹⁴⁵. Son exposé terminé, le temps imparti aux questions s'initia. Faites-vous de l'art politique ? demanda-t-on. La réponse d'Orta fût on ne peut plus claire : l'activisme ne m'intéresse pas, je vois l'artiste plutôt comme un *déclencheur*¹⁴⁶ de questions, et le résultat est d'autant plus efficace s'il est le fruit d'une collaboration à deux ou à plusieurs.

Que dire au sujet de cet *artiste-déclencheur* ? Qu'il est de toute évidence celui dont la pratique met l'emphase sur un *faire*, si par déclencher on entend « mettre en mouvement [de forme brusque]¹⁴⁷ », tout en espérant que du côté brusqué advienne une réaction. L'idée de déclenchement fait se reporter l'impact, l'action est tournée vers l'avant et n'accorde au présent qu'une moindre importance ; l'enjeu de l'action est postposé, le présent existe bel et bien mais seulement parce qu'il est ce à partir de quoi prend forme ce qui le succède.

¹⁴⁵ Du premier on retiendra *Black Factory* (2004), du second le projet ParaSITE (1998) et de Wodiczko, les premières œuvres, notamment le projet *Homeless Vehicules* (1987-88), avant les très grandes et tapageuses projections vidéo sur immeuble. Cf. *THE INTERVENTIONISTS. Users's manual for the creative disruption of everyday life*, édité par Nato Thompson et George Sholette, MASS MoCA Publications, 2004.

¹⁴⁶ L'expression originale en anglais fut : *The one who pulls the trigger*.

¹⁴⁷ Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (1967), Dictionnaires le Robert, 2004, p. 642.

Ce positionnement en porte-à-faux – pas tout à fait au-devant de l'action, ni en retrait – laisse perplexe, puisqu'à en croire Adorno, il semble acquitter l'artiste-déclencheur d'un engagement total envers son rôle d'artiste. Cette dénégation d'être aux avant-postes par déclenchement interposé serait, selon lui, symptomatique de la condition de l'artiste moderne, l'art étant paradoxalement le maillon le plus faible et celui à partir duquel repose tout espoir de transformation sociale. Pour des raisons qu'il convient pour certains penseurs d'escamoter, ajoute-t-il, l'art est sous-estimé et tenu à l'écart des véritables enjeux civilisationnels. Sa thèse en faveur d'un rôle conséquent pour l'art et les artistes s'appuie sur la thèse aristotélicienne prônant la séparation entre *theoria* et *praxis* : la politique est du domaine de l'action, de la *praxis*, car elle se fonde sur une éthique générale qui est *grosso modo* la culture du caractère vertueux et de la bonne vie ; le but de la politique est la réalisation de l'ordre social ; la *theoria* trouve sa finalité en elle-même, c'est-à-dire dans la contemplation des lois de la nature et du cosmos, et les philosophes — et plus tard, les hommes de science — sont les seuls à pouvoir s'y adonner. Cette distanciation apparemment insurmontable entre *theoria* et *praxis* est, pour le théoricien allemand, le signe d'une subordination de la *praxis* envers la *theoria*, et de ceux que les deux camps séparent. En conséquence, l'idée de vérité est capitale puisqu'elle éclaire sur la « blessure de l'art », en outre sur le fait que « l'expérience de l'art moderne est l'expérience d'une perte [...] qui est celle de son exclusion des domaines de la vérité cognitive et pratique¹⁴⁸ ».

La difficulté majeure de l'entreprise adornienne réside bien dans le fait que la vérité reste intrinsèquement incompréhensible dans le corps même de l'œuvre. Elle demeure à tous égards une *énigme*¹⁴⁹ puisqu'elle n'est ni du ressort exclusif de

¹⁴⁸ MARTIN THIBODEAU, *La théorie esthétique d'Adorno. Une introduction*. Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 17.

¹⁴⁹ Idée d'énigme que l'on appréhende en l'occurrence à travers la description que fait Walter Benjamin des photos d'Atget. Elles sont des « pièces à conviction [...] » dit-il (Cf. WALTER BENJAMIN, *L'œuvre*

l'artiste, ni ne peut être quêtée par le spectateur seul. En cela, elle n'est pas une vérité de l'art mais une vérité *par* l'art ; ses traits se dévoilent au spectateur par le biais d'une apparition sensible, promue par une expérience esthétique aux contours maïeutiques ; l'artiste ne peut pas la montrer, le spectateur ne peut pas la voir, elle n'est envisageable que quand elle *apparaît* consciemment à l'artiste puis au spectateur ; la tâche assignable à l'artiste est d'amener le spectateur à prendre conscience de cette vérité qu'il aura, lui, vu ou su voir au préalable. Vérité encore, qu'il ne pourra omettre dans le processus de création de l'œuvre qui en sera donc porteuse. L'engagement de l'artiste, pour Adorno, est donc bien celui de créer du visible là où il n'y a rien, de l'intelligibilité là où il y a ignorance et soumission à des dictats politiques et culturels contraignant l'art à une vacuité esthétique incapacitante.

La définition que donne André Cadere de l'artiste, lui servant d'adage, celle en outre du « héros, [de] l'homme dans la foule¹⁵⁰ », étaye sur le caractère engagé et prophétique de l'artiste selon Adorno, en ce sens que l'enjeu social de l'art apparaît d'abord à l'artiste. Notons au passage que pour Cadere la tâche de l'artiste-déclencheur est teintée d'une certaine *innocence*, puisque, dit-il¹⁵¹, l'artiste ne s'attend pas à voir ce que les autres ne verront qu'après à travers son œuvre. Il ne cherche

d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Allia, 2003, p. 32). A l'orée de l'ère industrielle, les rues étrangement désertes de Paris que les clichés donnent à voir, ne sont en fait pas si vides et dépourvues d'intérêt que cela. C'est, en outre, le manque de vie humaine dans les endroits, coins et recoins, photographiés qui en est l'attrait nouveau. Cette absence n'est qu'un trompe l'œil apparent, laissant, à y regarder autrement, se détacher sa « secrète signification politique » (Cf. WALTER BENJAMIN, *op. cit.*, p. 32) qui n'est autre que la vérité recelée dans l'image comme a pu l'établir Adorno ; vérité aux contours sociologisants, éclairant sur le rêve industriel et ses laissés pour compte : vérité dans l'arrière-plan de l'image qui, en jaillissant, semble percuter l'œil et faire le vide autour ; vérité, encore, comme un *plus* qui fait surface sous l'effet trompeur d'un rien dépourvu d'intérêt mais qui n'est, au bout du compte, qu'un *plein* signifiant prophétique. Faussement silencieuses, les rues d'Atget grondent sourdement.

¹⁵⁰ « [...] Je veux dire aussi de mon travail et de ces multiples réalités, il y a un autre fait : c'est le héros. On pourrait dire qu'un héros est au milieu des gens, parmi la foule sur le trottoir. Il est exactement un homme comme les autres. Mais il a une conscience, peut-être un regard qui, d'une façon ou d'une autre, permet que les choses viennent presque par une sorte d'innocence. » ANDRÉ CADERE, *Peinture sans fin*, cat. exp., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bonnefantenmuseum Maastricht, 2007, p. 100.

¹⁵¹ Cf. *Ibid.*

pas à voir, mais le fait est qu'il voit et qu'il voit avant. Pour Adorno, cette pré-vision de la vérité semble être le fruit non pas du hasard, comme semble l'indiquer Cadere, mais d'une implication, d'un engagement. Tant est si bien que la trouvaille de la vérité ne relève pas du miracle, mais présuppose l'existence d'un pouvoir intrinsèque à la condition d'artiste dont le fondement reste inexpliqué. En somme, l'artiste est déclencheur dans la mesure où il fait voir par l'intermédiaire de ce que l'on pourrait appeler un « *savoir-faire voir* ». Mais comment ne pas envisager qu'en voyant avant, devenant ainsi, bon gré mal gré, ce visionnaire de la vérité, l'artiste comme le conçoit Adorno devient prisonnier de la révélation en étant le seul garant de la vérité qu'il aura vue avant ; l'œuvre en sera l'émissaire plus ou moins secrète, et le spectateur son récepteur incertain. L'art est ainsi l'art de l'apparition de la vérité par l'œuvre en tant qu'expérience *nécessaire* de l'artiste et du spectateur. Tâche nécessaire de l'artiste-déclencheur que celle de « savoir-faire voir », comme on fait don de la vérité rendue visible par une *tecknè* plus ou moins savante, mais toujours anticipatrice de la vérité.

La notion d'« écoute active » de Cage est un des piliers de sa révolution artistique. On retrouve des « pièces à conviction » dévoilant l'importance de cette posture particulière de l'artiste et du spectateur en tant qu'écouteurs actifs dans une grande partie de ses œuvres, compositions et réflexions confondues. Reprenant à son compte les mutations perceptives que Satie et Webern entamèrent quelques années auparavant, Cage restitue sa place à l'écoute, et en particulier à l'écoute du silence dans son rapport à la musique et plus généralement au son, en rappelant que le temps et la nature n'accordent aucun privilège au son sur le silence. L'accent est donc mis sur la redécouverte des sons alentours par la paradoxale présence non-présente du silence ; s'il est clair que le silence n'existe pas, dit Cage, sa nature acoustique ne

peut que servir à élargir le spectre sonore audible, le silence devenant ainsi une puissance investie dans tous les sons alentours. Cette ouverture vers l'extérieur, promue par l'impossible expérience du silence, ne peut être que propice à l'écoute de la « rumeur du monde et [de] la poésie indéfinie des bruits de la nature et de l'environnement¹⁵² ». Par conséquent, le point nodal de la révolution envisagée par Cage passe par cette capacité d'écoute, à partir de laquelle émerge une relation renouvelée aux sons, au monde et à soi. Et pour ce qui est de l'artiste ou du musicien en particulier, celui-ci, dit-il, « ne cherchera nullement à imposer quoi que se soit à son entourage, il multipliera au contraire les occasions de révéler cet entourage à lui-même [...]. Les œuvres, elles, cesseront d'être des fins en soi, pour devenir des fenêtres sur le monde¹⁵³. »

Dans la lignée directe de John Cage, le collectif Fluxus s'institue, à partir de la fin des années 1950, comme un cas paradigmatique du défi bouleversant de l'art provenant du réel afin d'y revenir en l'ayant préalablement transformé. Visant la dissolution des frontières entre les diverses disciplines artistiques, les différentes cordes de l'arc Fluxus forment un tout kaléidoscopique, un collage *ad hoc* d'éléments tous plus réels et vrais les uns que les autres ; à leurs concerts-performances, on écoute un piano se faire désosser à coups de marteau et de tournevis ou encore un violon se faire briser à grand fracas sur une table (ill. 31).

Le travail de Joseph Beuys, qui a un temps participé aux activités Fluxus, s'inscrit également dans cette vision de l'art prenant appui sur une volonté de vérité, de transformation du réel, par la jonction innovante entre activité artistique et responsabilité politique *lato sensu* ; un art délivrant l'ensemble de la société de

¹⁵² DANIEL CHARLES, *John Cage. La question du silence*. Cahiers de la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, 1971-1972, p. 35.

¹⁵³ *Ibid.*

l'inopérance annihilante du réel et du quotidien. Le projet de Beuys est, ni plus ni moins, celui de la résorption de l'art dans la vie, par une croyance en une sensibilité créatrice ordinaire, apanage de tout sujet citoyen, capable d'apporter les réponses aux questions que l'artiste aura aidé à rendre visibles.

Qu'il s'agisse donc de l'écoute active cagéenne, de l'art social de Beuys ou des happenings concrets de Fluxus, l'art dont il est ici question semble engagé dans un courant esthétique-politique promoteur d'un faire voir/écouter par le biais d'un savoir-faire propre à l'artiste-déclencheur, moins tourné vers la création d'objets et de formes nouvelles, que vers le déclenchement de nouveaux regards, de nouvelles écoutes à partir de ce qui existe déjà. L'artiste-déclencheur est, en cela, le promoteur de situations propices, via l'art, à l'écoute renouvelée de soi et des autres. Par ailleurs, l'activité artistique est un effort dans le sens où il engage foncièrement une volonté de faire-voir/écouter qui ne passe plus par un *savoir* de la main et du corps appliqué sur le matériau jusqu'à ce qu'œuvre s'en suive, mais par un effort opératoire d'une relecture du réel afin d'y dégager une vérité du monde, de soi (artiste et spectateur confondus) et des autres. Être artiste dans la lignée de Cage, Fluxus ou Beuys s'est, en somme, s'atteler à déclencher des situations bousculant la notion même d'œuvre, ôtant le socle, l'assise, déplaçant la cimaise ou encore l'horizon d'attente. Cette jointure entre le renouveau de l'art et la redécouverte du réel, opérée tant par l'artiste-déclencheur que par le spectateur-déclencheur, étaye, au final, deux types d'observations inclusives :

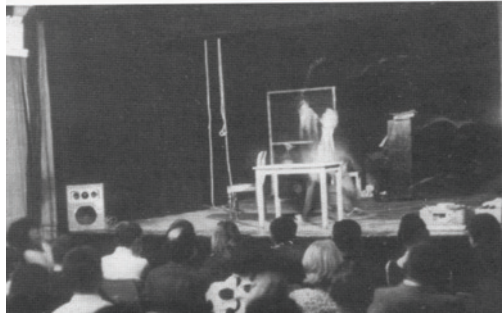
La première s'appuie sur le fait que la redécouverte du réel ne semble ici concevable par l'art qu'en tant qu'elle reste ce qui relève du domaine de l'action, d'un *faire* ou encore d'un *voir/écouter* (vrai). D'abord généreux, voire altruiste, le « savoir-faire voir » de l'artiste imposé au spectateur par l'œuvre finit par galvauder sa liberté

créatrice. Les déclenchements dits « nécessaires » par art interposé, dont les impacts sur les spectateurs se veulent mobilisateurs d'une vision vraie (Almárcegui, etc.), amoindrissent les chances de rencontres hasardeuses, évidées de sens, sans but précis, sans orientation, soit véritablement libres. Rencontres hasardeuses, soulignant l'imprévisibilité et l'indépassable altérité de l'autre dont parle Lévinas, alors que pour les artistes-déclencheurs il est plutôt question d'*hypervisibilité*, de forcer les rencontres en insistant sur une visibilité du réel devenant par conséquent plus prophétique que libre, plus prospectif que concret, plus riche que pauvre. La liberté du spectateur reste, elle, prisonnière, via l'art déclencheur, d'une éthique zélée, rédemptrice, salvatrice des uns et des autres.

La seconde observation tient au fait que le réel n'est perçu que sous les traits d'une réalité en devenir, écartant par cette projection le réel tautologiquement réel. Cette volonté de réel « réel », par le biais de l'art, ce fervent désir de retour à un réel plus vrai, relève d'un délire fossoyeur du présent dirait Rosset, d'un dérèglement presbyte qui fait que l'artiste-déclencheur s'obstine à vouloir voir au-delà ou au travers le réel, alors que le réel *réel* semble, lui, hors de portée. Par conséquent, l'art déclencheur institue un rapport à la distance et au temps tronqués par le désir ardent de voir au-delà, « [...] là où l'être citoyen trouve sa limite et peut-être son extinction, l'être artiste serait peut-être une issue¹⁵⁴ » disait Beuys. En somme, l'idée que l'art puisse être *utile* – éclairant sur le réel au-delà de ce qu'il est et sur une vérité intrinsèque que ce dernier colporterait – résonne de façon équivoque, dans la mesure où elle renvoie non pas à un gain de liberté des individus *voyants* par l'art, mais à une perte réelle de leur capacité visuelle ou auditive, provoquée par cette nécessité de voir/écouter par delà une liberté qui leur est due de voir/écouter ou pas. L'artiste-

¹⁵⁴ LOUIS UCCIANI, « Art et politique », in Noésis, n° 11, 2007, p. 64.

déclencheur reste, lui, lié au rôle de l'éclaireur, dont le devoir est de rendre le plus clair possible les contours d'un chemin qui semble à découvrir mais qui est, en fait, déjà pisté, et où rien ne reste à découvrir en toute liberté. Le « savoir-faire voir » de l'artiste-déclencheur impose au spectateur un devoir de réel, une quête de vérité, et lui ôte la possibilité de voir ou d'écouter (ou pas) exempte de tout devoir et de toute quête.



31. (sens horaire) (1) *One for violin*, Naim June Paik. Neo-dada in der Musik, Kammerspiele, Düsseldorf, Allemagne, 16 juin 1962. Photographies noire et blanc. (2) *Piano piece n° 13 for Nam June Paik* (dite *Carpenter's piece*), George Maciunas. Fully guaranteed 12 Fluxus concerts, Concert n° 9, Fluxhall, 359, Canal Street, New York City, 9 mai 1964. Photographie noire et blanc. (3) *Piano Activities* (de Philip Corner) interprétée par Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik, Dick Higgins, Ben Patterson et George Maciunas, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Städtisches Museum, Wiesbaden, Allemagne, 1^{er}-23 septembre 1962. Photographie noire et blanc. Cf. *Sons et lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, cat. exp., Éd. Centre Pompidou, 2004, p. 297, 299, 322.

Pour Peter Bürger et Albert Wellmer, critiques d'Adorno dans le cadre de l'École de Francfort, le rôle central de l'artiste dans la mise en exergue d'une vérité bafouée par des siècles d'art bourgeois n'est pas concevable. Partisan d'une esthétique qui « n'hypostasiera plus l'œuvre pour en faire un lieu où se manifeste l'Absolu¹⁵⁵ », Peter Bürger prône, pour sa part, le partage des responsabilités entre artiste et spectateur via une esthétique qui « posera à la place de l'unité sans médiation du particulier et de l'universel, la relation articulée entre les deux [...]»¹⁵⁶ ». À l'instar d'Adorno, pour Bürger la vérité *apparaît* à l'artiste et au spectateur mais par le biais d'une mise en œuvre collective, impliquant tant l'artiste que le spectateur, tournée vers un désidérata d'intérêt général où les actes de faire et de recevoir s'équivalent. Cette nouvelle théorie critique cessera de voir dans la production artistique l'activité du génie pour l'appréhender comme « un type de travail social¹⁵⁷ », à l'instar de la réception de l'œuvre d'art « [...] devant être [comprise] là non dans le sens d'un usage utilitaire à court terme, mais dans celui d'une découverte du monde¹⁵⁸ ». Or, poursuit Bürger, « si chez Moritz c'était la misère due à une mauvaise organisation de la société que la réception de l'art permettait de dépasser, c'est chez Schopenhauer la nature pulsionnelle et immuable de l'homme qui se trouve ainsi surmontée. La contemplation esthétique se transforme en paradigme de la délivrance [...]»¹⁵⁹ ». Solitude, lenteur et résilience, telles sont les bases fondatrices de la réception selon Bürger. Solitude, car elle se réfère distinctement au sujet conscient et isolé. Lenteur, dans la mesure où l'implication du sujet dans la réception de l'œuvre lève le voile sur l'idée, clairement soulignée par Jauss, qu'une œuvre n'est jamais vraiment

¹⁵⁵ PETER BÜRGER, « Pour une critique de l'esthétique idéaliste », in *Théories esthétiques après Adorno*, édité par Rainer Rochlitz, Actes Sud-Hubert Nyssen, 1990, p. 175.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 224.

achevée. Et résilience, car la réception de l'œuvre découle d'un *travail* et d'un *apprentissage*¹⁶⁰ sur l'œuvre et sur soi.

À l'instar de Bürger, Wellmer met l'accent sur la dimension individuelle de la *réparation*, « par [une] communication sans contrainte qui sauve le diffus, le non-intégré, l'absurde, le dissocié¹⁶¹ ». Le processus d'émancipation dépend alors d'une apparition sensible propre au rapport subjectif à l'œuvre, mais également d'une raison interprétative qui émane d'un processus de communication *ad hoc* : « Il ne s'agit plus, pour comprendre une œuvre, de connaître philosophiquement l'essence de l'apparence esthétique (dans son rapport à l'absolu "bloqué"), mais de percevoir l'horizon particulier du communicable auquel l'œuvre s'attaque en ouvrant des perspectives ou en assimilant un refoulé, un oublié de la mémoire collective. "La connaissance esthétique", » écrit Wellmer, « "est plus proche d'un pouvoir que d'un savoir"¹⁶² ». Si pour Adorno, « le sujet esthétique qui compte est le créateur – lui-même subordonné à son œuvre, pour Wellmer le sujet récepteur est le lieu décisif de la vérité esthétique : c'est dans son expérience, dans son interprétation, dans son fonctionnement effectif de la communication esthétique, que la vérité virtuelle de l'œuvre se traduit dans la pratique de la vie en agissant sur la pensée et la perception des récepteurs.¹⁶³ » Mais encore, si l'acte de recevoir l'œuvre reste secondaire pour Adorno, puisque la vérité « [attend] littéralement son interprétation par un sujet

¹⁶⁰ « À l'instar de n'importe quel travail, la réception présuppose un processus d'apprentissage. D'une part, il est nécessaire que celui qui reçoit ait connue des expériences se rapportant spécifiquement à un tel objet, expériences qu'il mettra en jeu lorsqu'il se trouvera en rapport avec une œuvre nouvelle ; d'autre part, il est nécessaire qu'il ait appris à mettre en rapport des expériences spécifiquement esthétiques et des expériences historiques. C'est seulement lorsqu'il sera parvenu à cela que l'œuvre lui "dira" quelque chose. » *Ibid.*, p. 226.

¹⁶¹ RAINER ROCHLITZ, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », *Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n°8, Privat, 1985, p. 63.

¹⁶² *Ibid.*, p. 64.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 65-66.

solitaire et concentré¹⁶⁴ », il devient prépondérant pour Bürger, et surtout Wellmer, pour les raisons que l'on vient d'invoquer.

Au final, même si les positions critiques de Bürger et Wellmer mettent en exergue de nouvelles pistes concernant la réception de l'œuvre dans le processus d'apparition de la vérité par l'art, elles pérennisent néanmoins l'emphase sur ce *devoir* de révélation de la vérité. Assujettir ainsi la réception c'est, d'une part, soumettre le spectateur à un devoir de voir, à une hypervisibilité contraignante d'une relation plus libre aux œuvres. Et c'est, d'autre part, maintenir la présomption d'apparition de la vérité dans le rapport au visible au détriment de l'invisible et de l'insondable.

Comme le montre Rancière, l'émancipation du sujet-spectateur d'une part, et l'épuisement de l'idée même de transcendance collective de l'autre, drainent de nouvelles questions au sujet de l'artiste-déclencheur. Partant de la constatation d'un *mal être* du spectateur¹⁶⁵, sa thèse sur l'émancipation de ce dernier s'appuie sur la mise en cause du primat du visible et de l'audible. Il y érige une échappatoire qui renverse la donne en posant la question fondamentale : « Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place ? Sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif.¹⁶⁶ » Opposition postulée par une dénégation du social via l'art. Ce qui revient à dire que, dans l'optique de Rancière, si rôle social du spectateur il y a, celui-ci passe irrémédiablement par une définition,

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ « Fondé sur l'idée que regarder est le contraire de connaître et d'agir, dans ce sens où plus le spectateur regarde - dans le sens de contempler - moins il est. L'homme contemple ce qui lui est dérobé. Ainsi, « il arrache le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages de la scène. [...] On le forcera à échanger la position de spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. » JACQUES RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 10.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

propre à chacun, des enjeux personnels liés aux cheminements parcourus de façon non moins subjective. Cette posture renvoie à un pouvoir de création de sens, d'association et de dissociation strictement individuel à partir de rencontres que l'expérience sensible est amenée à promouvoir. La condition passive du spectateur n'a donc pas lieu d'être, puisque « tout spectateur est déjà acteur de son histoire [...] »¹⁶⁷ » et qu'être acteur de son histoire est, en outre, sa « condition normale »¹⁶⁸ ».

Si cet éclairage sur la posture naturellement active du spectateur, créateur de sensibles au même titre que l'artiste, contribue à mettre en cause l'essence de l'art fondée sur le « partage des sensibles », il éclaire également sur la relation nouvelle entre le déterminisme individuel et la mobilisation collective. En effet, la notion ranciérienne de *dissensus* souligne le fait que l'émancipation des membres d'une collectivité reste fondamentalement dépendante de la liberté de cheminement de chacun, faisant des aléas propres aux rencontres/trouvailles/choix le centre de l'agencement du dissensuel qui n'est autre qu'« une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence [...] », remettant ainsi « en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun »¹⁶⁹ ». Dissensus et sujet individuel (artiste et spectateurs confondus) participent, ainsi, à un nouveau type de mobilisation collective ancrée sur des possibilités d'associer et de dissocier au gré des rencontres/trouvailles/choix. En faisant de l'incertitude liée aux rencontres/trouvailles/choix qui gouvernent le cheminement personnel de chacun, et en misant sur une liberté réceptrice exempte de

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

tout devoir de vérité, c'est tout l'édifice esthétique adornien et l'idée d'artiste-déclencheur comme prémisse d'un art du renouveau social qui en sont ébranlés. Constat d'échec de l'artiste-déclencheur semble dire Rancière ; échec, en l'occurrence, de l'artiste éclairé d'une vérité bafouée ; échec d'une éthique générale de la *distinction* par l'art ; échec de l'art moteur de la transcendance collective, et échec de l'art comme facteur de résilience individuelle.

Toujours est-il que moult artistes contemporains¹⁷⁰ s'accordent sur le fait qu'un devoir d'engagement générique de l'art dans la vie « en dehors du monde de l'art » va de soi. Or, à en croire L. Ucciani¹⁷¹, leurs contributions, plus réactives qu'actives, restent peu prolifiques ; elles ne sont que le reflet d'une crise de l'adhésion (au monde)¹⁷² et de l'épuisement du primat beuysien, de l'idée qu'une créativité ordinaire du citoyen lambda saurait être la force précipitant le changement. Teintées d'une certaine nostalgie envers l'engouement et l'engagement politique des années 60-70¹⁷³, les *déclenchements* contemporains peinent à s'extirper de la simple

¹⁷⁰ Je citerai deux exemples. En activité depuis 2004 et basé à Paris, le duo *Claire Fontaine* propose de mettre en lumière une tension sociale manifeste dans les sociétés capitalistes par le biais d'œuvres plutôt loquaces, renforçant par ce biais l'idée d'implosion sociale imminente. *France [Burnt/Unburnt]*, reproduction en allumettes collées au mur à échelle réduite de la France, exposée à la galerie Air de Paris en 2011 en est l'exemple le plus significatif. Tension/Explosion/Incandescence encore, comme en témoigne le texte « Artistes ready-made et grève humaine », écrit par le duo en guise de manifeste. *Société Réaliste*, un autre duo, fondé également en 2004, est, lui, moins dans la percussion et l'embrasement. Son travail relève de l'appropriation et de la déconstruction du langage sous ses différentes formes. Il reste, en cela, focalisé sur l'inapparent et le non-dit, afin d'y cerner les enjeux politiques sous-jacents. Le film *Fountainhead* de 2010, version muette et évidée de présence humaine du film éponyme de King Vidor (1949) en est un exemple. Dans ce dernier, la démesure de l'ambition capitaliste, traduite par une vision grandiloquente mais surtout dévorante de la ville, s'impose à l'homme et à sa nature jusqu'à le bannir de ses terres. Avec *Fountainhead*, c'est aussi *Empire* (1964), le film épique d'Andy Warhol, qui nous revient à l'esprit. Mais si le vide humain dans *Empire* semble ne pas relever de l'éthique, dans *Fountainhead* il semble, au contraire, lever le voile sur une certaine architecture et idéologie de la domination.

¹⁷¹ Cf. LOUIS UCCIANI, « Art et politique », *in* Noésis, n° 11, 2007, p. 63-74.

¹⁷² « Quand les artistes américains énoncent *Not in our name* c'est la nature même du pouvoir et du pacte qui les lie qui est dénoncé. En même temps, interrogés parce qu'artistes, ils répondent en citoyens : on retiendra de ce constat deux choses. Le citoyen s'exprime parce qu'artiste. L'artiste révèle dans sa fonction citoyenne, la (ou sa) fonction artiste. Ce sont alors deux positions parallèles qui émergent. Elles sont trait à l'adhésion au monde. On pourrait dire qu'il y a politique quand il y a interrogation sur le mode d'adhésion. » *Ibid.*, p. 70.

¹⁷³ « À propos de la Biennale de 2004, Danto remarque que si elle se veut expressément politique, ses propositions ne semblent qu'être teintées de la nostalgie des années 60 : " Les artistes les plus jeunes

réorchestration de gestes artistiques passés plus ou moins notoires, délimitant ainsi les contours d'une crise de l'art-déclencheur, qui est aussi celle de la cohabitation entre l'espace de création artistique et l'espace de vie citoyenne. En effet, « c'est de la difficulté de se penser en tant que citoyen » souligne Ucciani, « que l'artiste enverrait des images confuses et donc entrerait dans une logique floue¹⁷⁴ ». De cette logique émergerait une « esthétique du politique¹⁷⁵ » par le biais d'un processus d'esthétisation des questions qui relèvent du domaine de la citoyenneté. Ces contours esthétiques aux faux-semblants politiques se perçoivent dans l'art, mais aussi dans pléthore de supports visuels, notamment publicitaires (ill. 32), où l'imaginaire symbolique lié au « politique » (manifestation, bras levé, poing fermé, bouches ouvertes scandant des slogans, drapeau, banderole, etc.) associé à celui de la jeunesse, reste, dans les dires de Rancière¹⁷⁶, des plus opérants de la *contrefaçon*. Ces images *contrefaites*, diffusées sur les supports les plus divers (affiches, pancartes, spots télévisés, etc.) ne sont que des parodies d'un réel rejoué, *ventriloqué*, par le biais de gestes et de postures qui ressemblent à s'y méprendre à ceux du réel mais ne sont qu'un leurre. En reprenant les codes visuels du *politique* afin de créer des dispositifs imagés propres à la logique marchande, l'image, elle, se vide de son contenu *dissensuel* tout en en gardant l'habit¹⁷⁷. Les images parodient

de l'exposition (montraient) une nostalgie de l'activisme depuis effacé de la scène. Il me semblait étrange (vu la réalité politique des années de Bush) que les jeunes artistes ne puissent faire mieux que de jalouser la radicalité des protestations des artistes des années 60". » *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁵ Cf. JACQUES RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000. JACQUES RANCIÈRE, *Le malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

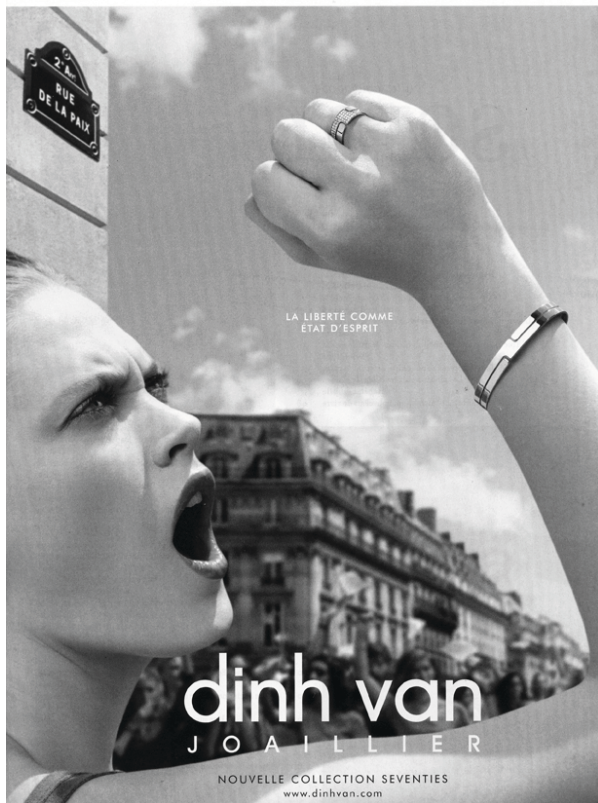
¹⁷⁶ « Les petites vitrines qui mêlent propagande révolutionnaire et mode jeune poursuivent la double logique de l'intervention militante d'hier. Elles nous disent encore : voici la réalité que vous ne savez pas voir, le règne sans limite de l'exposition marchande, l'horreur nihiliste du mode de vide petit-bourgeois d'aujourd'hui ; mais aussi : voilà la réalité que vous ne voulez pas voir, la participation de vos prétendus gestes de révolte à ce processus d'exhibition de signes de distinction gouverné par l'exhibition marchande. » JACQUES RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 35-36.

¹⁷⁷ On citera à ce propos le cas de la série *Marteau et Faucille* (1976) d'Andy Warhol exposée sans heurts à la galerie Léo Castelli en janvier 1977, comme le relate A. Danto : « Lorsque Andy Warhol exposa sa série *Marteau et Faucille* à la galerie Léo Castelli, en janvier 1977, le vernissage – nous le savons par les journaux de l'époque – ressembla à tous les autres de cette époque : il y eut l'affluence

une puissance politique qui n'est plus rattachée au réel, mais à son simulacre. Bâtie sur les décombres d'un réel exproprié de son contenu dissensuel, l'image n'a conservé que la fragrance envoutante du réel. Elle joue et se joue du réel.

En somme, malgré la bonne foi de certains artistes-déclencheurs passés et présents, le hiatus entre le désir de faire-voir et l'idiosyncrasie des cheminements personnels (artistes et spectateurs confondus) est irrévocable. Leur ambition artistique présuppose un effort du spectateur qui ne le libère pas mais le contraint à un « devoir de voir » une vérité dont l'œuvre est énigmatiquement porteuse. Cet assujettissement du regard/écoute du spectateur à une révélation qui se doit d'être opérée résulte d'un parti-pris de l'artiste sur le spectateur. En évinçant la complexité du rapport entre visible et invisible, parole et mutisme, rien et tout, aucune place n'est laissée à l'usufruit esthétique dégagé de tout devoir de voir. Or, si l'expérience esthétique se doit de rester une expérience éminemment libre, elle doit pouvoir demeurer un espace de jeu au sens winnicottien, impliquant l'imaginaire et l'intime de chacun. Un jeu propice à la déformation du réel pour mieux y revenir. Par ailleurs, l'incapacité de l'artiste-déclencheur à incarner à lui seul le changement ou le renouveau social, ou tout du moins à délimiter les grandes questions sociales de son temps en les rendant *pistables*, n'est pas un problème de l'artiste mais du citoyen qu'il demeure.

habituelle des personnalités en vue, dont beaucoup étaient, au même titre que Warhol lui-même, des emblèmes de la culture populaire. Mais le fait que l'exposition fût consacrée à un sigle politique consistant en deux outils croisés, emblème aussi universellement connu que la croix ou le drapeau américain, ne donna lieu à aucun commentaire particulier [...]. A une certaine période de l'histoire américaine, l'emblème communiste aurait été un geste de défi aussi provoquant et aussi insolent que celui qui consiste à montrer des homosexuels en cuir portant des chaînes ou un Jésus en plastique immergé dans un pipi d'artiste. Il était donc tout à fait clair [...] que pour la société américaine le sigle communiste avait perdu son venin. » ARTHUR DANTO, *Après la fin de l'art*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Seuil, 1996, p. 180.



32. (sens horaire)
 (1),(2) « Dinh Van, le
 joaillier libre », 2010.
 Documents en couleur (3)
 « Diesel Action ! »,
 2003. Documents en
 couleur.

Si, comme le soutient Mondzain, l'image est muette et qu'on lui fait dire des choses, c'est qu'en rigueur elle attend d'être dite. Sous cet angle, l'image n'est pas foncièrement muette, mais en attente de ne plus l'être. En lui donnant la *parole*, le spectateur est pris au piège ; son rôle de *porte-parole*¹⁷⁸ de l'image devenu tacite, l'amène à voir et dire *trop*¹⁷⁹. On dira de l'image, dans ce cas, que son mutisme se prête à la parole en toute circonstance ; pas d'image vue qui demeurerait muette et ceci par l'habitude du regard devenu expert, condamnant le spectateur à ses yeux, le poussant à ne plus pouvoir cesser de voir ou, tout du moins, à ne plus cesser de voir l'image sans en être la voix attirée. Et c'est à force de toujours avoir des choses à lui faire dire, qu'on finit par croire que l'image parle intrinsèquement, faisant de son mutisme une façade qui cède au moindre regard et du regard un mur s'effondrant à la moindre image. L'habitude du rapport aux images consigne le spectateur à un bavardage par un trop de la vue qui se traduit par la recherche d'une normativité de sens associée à l'image. Bavardage certes, mais aussi cécité, en ce sens où les yeux font voir autant qu'ils empêchent de voir autrement. Par conséquent, bavardage et cécité sont les signes d'une *indisponibilité* expectante du sujet face à l'image ; malgré son mutisme foncier, le spectateur n'a plus rien à attendre d'elle qui ne soit déjà prévisible. Dans ce contexte, l'ADE n'est plus, elle aussi, qu'une prévisibilité qui s'accomplit, simple prévoyance évitant la déconvenue de la surprise, car on ne peut pas être véritablement surpris par quelque chose alors même qu'on savait qu'on allait l'être ; après avoir été prévenu du sort réservé à Eurydice s'il osait se retourner et lui parler, Orphée ne peut être surpris de revenir seul au monde des vivants.

¹⁷⁸ Littéralement, celui qui apporte la parole en représentation d'éléments tiers, en l'occurrence ici, l'image ou les images.

¹⁷⁹ « Ovide sait qu'il [le regard] est dangereux comme la parole. Actéon a vu Diane au bain. C'était un hasard, il en fut puni par une terrible métamorphose. Tirésias et même Narcisse ont vu ce qu'ils ne devaient pas voir, eux aussi ont été châtiés. A trop regarder, on risque de trop voir, mais comment ne pas regarder ? » JEAN-PIERRE NÉTRAUDAU, préface de OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Gallimard, 1992, p. 21.

Dans son élaboration d'une esthétique de la réception¹⁸⁰ (des œuvres littéraires), Hans Robert Jauss met l'accent sur l'importance de la notion d'« horizon d'attente » afin d'éclairer sur la place du lecteur presque toujours omise dans l'histoire de la littérature. Pour Jauss, effectivement, en questionnant l'œuvre, le lecteur aide à mieux en cerner les contours : on part du lecteur pour aller vers le texte, le lecteur prend l'initiative du dialogue et ce n'est qu'à partir de là que l'œuvre commence à exister. En faisant du lecteur son objet d'étude, Jauss pose la question suivante : si seul l'acte de lecture assure la concrétisation de l'œuvre, comment en tenir compte dans l'établissement d'une histoire de la littérature qui ne peut plus être réduite à celle des auteurs et des œuvres ? D'autant que « ces dernières n'ont une histoire que dans la mesure où elles sont lues : "Seul la médiation du lecteur fait entrer l'œuvre dans l'horizon d'expérience mouvant d'une continuité". La tradition "présuppose la réception", et les "modèles classiques eux-mêmes ne sont présents que lorsqu'ils font l'objet d'une réception". C'est la série des réceptions, et non celle des œuvres, qui constitue le fil conducteur de l'histoire littéraire.¹⁸¹ » Mais réception ne veut pas dire concrétisation : cette dernière résulte, en effet, « d'une tension entre l'œuvre et ses publics, qui est au principe de l'évolution littéraire. Les œuvres nouvelles peuvent modifier l'appréhension du public ; la transformation des normes peut susciter quant à elle de nouvelles concrétisations des œuvres anciennes¹⁸² ». Encore faut-il tenir compte du milieu d'insertion du lecteur, et celui-ci « ne peut pas être assimilé au lieu abstrait où s'accomplirait la mutation des normes esthétiques. Si le lecteur est le chaînon manquant entre la série chronologique des œuvres littéraires et l'histoire

¹⁸⁰ Cf. HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978.

¹⁸¹ ISABELLE KALINOWSKI, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De "l'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature" (1967) à "Expérience esthétique et herméneutique littéraire" (1982) », in *Revue germanique internationale* (en ligne), 8, 1997, p. 158. <http://rgi.revues.org/649>

¹⁸² *Ibid.*, p. 156.

proprement dite, il faut nécessairement prendre en compte son insertion dans l'histoire non littéraire d'une société donnée¹⁸³ ». Mais alors, quels facteurs extralittéraires, et donc quels types de lecteurs doivent être considérés ? Jauss réfute toute analyse trop informée par les variables socio-culturelles qui résoudraient facilement les différences intersubjectives de goût et de plaisir esthétiques entre lecteurs. Il préconise plutôt le primat du lecteur « implicite » sur le lecteur « réel », en outre le primat du lecteur qui, par la justesse des questions posées à partir de son expérience esthétique, pré-orienté l'actualisation du sens de l'œuvre tout en ne la déterminant pas. Ce qui revient à dire que l'histoire littéraire ne peut prendre en compte que le véritable lecteur – autrement dit l'ensemble de ceux qui, sensibles aux aspects esthétiques d'un texte, participent à la modification du champ littéraire – au détriment du lecteur ordinaire qui, par son incompétence herméneutique, fait s'égarer l'œuvre dans un maelström de sens au lieu de l'orienter : « La possibilité de distinguer les lecteurs véritables des lecteurs dont le titre serait seulement usurpé induit l'existence de critères discriminants qui découleraient de la définition d'une juste lecture, soumise à la bonne médiation esthétique.¹⁸⁴ » Jauss ne définit pas la notion d'horizon d'attente de façon univoque ; « il distingue [en effet] l'"horizon d'attente historique et social" de l'"horizon d'attente littéraire" ; ailleurs, il oppose l'"horizon d'attente impliqué par le texte" à l'"horizon d'attente du lecteur" ; ailleurs encore, il donne une définition restrictive de l'*Erwartungshorizont*, comme "système de relations objectivable des attentes qui résultent pour chaque œuvre au moment historique de sa parution des présupposés du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres connues auparavant et de l'opposition entre langue poétique et langue pratique".¹⁸⁵ ». Malgré l'apparente multipolarité des horizons, Jauss arrive à dégager une « consonance » qui est celle de

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸⁵ *Ibid.*

la trans-subjectivité des attentes, seule capable d'unir les lecteurs d'un texte à une forme de réception particulière. Par quels moyens ? « Par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières¹⁸⁶ » qui émanent du texte et qui sont soit appréhendés tels quels, soit propices à des questionnements nouveaux. En outre, l'attente face à un texte est soit comblée, soit dépassée ; soit sa réception ne met pas en cause l'horizon d'attente et la série des réceptions passées, le canon littéraire dans lequel s'inscrit l'œuvre en question n'est, quant à lui, pas menacé ; soit, au contraire, la réception annonce, en l'anticipant, la révision critique de l'horizon d'attente en vigueur, voire la destruction du canon traditionnel. Il s'agit, en somme, pour Jauss, d'inscrire la rupture, la discontinuité des canons dans le cadre d'une *durée* – l'histoire de la littérature qui devient ainsi l'histoire de la concrétisation des œuvres ; l'horizon d'attente étant la variable mesurant la capacité résiliente d'une œuvre soumise à sa réception critique étalée dans le temps. Or, comme on vient de le voir, si la thèse de Jauss donne sa place à la réception et son rôle au lecteur averti¹⁸⁷, il s'agit toujours de légitimer soit la continuité du paradigme dominant, soit la rupture avec ce dernier par l'essor d'un paradigme émergent qui deviendra à terme dominant et ainsi de suite. Par conséquent, les nouvelles questions que les lecteurs sont amenés à se poser via les nouvelles œuvres, seront les vieilles questions de demain. Et même si la réactualisation de ces nouvelles questions devenues vieilles est possible, en outre, si les œuvres anciennes viennent à susciter de nouvelles questions, profitant d'un cadre historique et culturel adéquat, la rythmique « dominant/émergent » n'en est pas moins ébranlée ; les attentes continueront à être soit comblées – les canons restent en place

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁸⁷ Lecteur averti à l'instar du chercheur « [...] serait alors le créateur et pourrait être comparé à l'écrivain, comme créateur d'attentes nouvelles. Dans ce projet herméneutique, l'identité des lecteurs qu'un changement de paradigme devait placer au centre de la théorie littéraire se trouvait circonscrite : il s'agissait avant tout de l'écrivain en tant que lecteur productif d'autres écrivains et du critique, son double universitaire. » *Ibid.*, p. 158.

et l'histoire littéraire se poursuit –, soit non comblées – les canons tremblent, se défont pour se reconstruire à nouveau et l'histoire suit son cours.

Chez Jauss donc, si l'attente est liée à une satisfaction (attente comblée) ou à une frustration (attente non comblée) c'est pour mieux souligner le cadre positiviste dans lequel s'inscrit l'attente du lecteur. Dire que l'attente jaussienne est une indisponibilité expectante, c'est affirmer que l'attente face à une œuvre offre deux issues distinctes au lecteur ; soit l'œuvre résiste, soit elle cède. Mais encore, si l'œuvre résiste, cède ou mue, il s'y dégagera toujours soit la prévalence du paradigme en place soit l'émergence d'un nouveau, faisant de l'histoire de la littérature, l'histoire de la main mise des lectures critiques riches, défiantes de l'ordre canonique établi, sur celles trop équivoques et *pauvres* et, par conséquent, sans aucun pouvoir de persuasion. Pas de place dans l'histoire de la littérature pour les lectures *plates* – comme les images peuvent l'être chez Warhol ou Bresson – ni celles anodines, destituées d'un contrat de prévoyance des risques face à des attentes trop diffuses car trop libres, c'est-à-dire libérées du devoir de concrétisation de l'œuvre.

Le récit de Mekas à propos de la projection en salle d'*Empire* de Warhol montre que le rien présent dans l'image et par l'image n'est pas, à proprement parler, rien, puisque le spectateur, lui, s'active, malgré la monotonie et l'ennui que dégagent les images. Cette activité se manifeste par une disponibilité expectante envers elles, ou plus exactement envers un au-delà du rien des images, puisque, rappelons-le, l'image est foncièrement muette. Comment définir cette disponibilité expectante ? L'ennui qu'elles provoquent induit chez le spectateur le souhait d'en sortir. Que peut-il faire concrètement ? Il peut envisager des choses au-delà de ce rien, mais aussi, *a minima*, attendre la fin de ce temps ennuyeux en l'anticipant, c'est-à-dire en hallucinant la

fin avant qu'elle n'ait réellement eu lieu. Le degré zéro de l'attente comme disponibilité expectante du spectateur envers les images d'*Empire* est donc la sortie de l'attente comme disponibilité expectante. On peut, par ailleurs, dire qu'*Empire* est le degré zéro du cinéma, car l'expectative face à ses images ne semble pas aller au-delà d'un tenir bon dans l'effort d'attendre la fin de l'attente comme disponibilité expectante. À l'instar du feu d'artifice qui, au moment de son explosion en l'air, a cessé d'être anticipé, l'instant précis où, pour le spectateur d'*Empire*, cesse l'attente de quelque chose au-delà du rien des images de presque tout le film, est cet instant vibrant, extatique, étincelant, jouissif où l'immeuble tout d'un coup s'illumine, faisant, comme par miracle, s'effacer les instants monotones, ennuyeux qui le précèdent. Et tout comme le bruit de la détonation faisant s'envoler les explosifs vers le ciel anticipe sa déflagration, les images pauvres et vides d'*Empire* annoncent, elles aussi, leur dénouement postposé. Face à l'ennui, la monotonie, le vide, le rien, le spectateur ne reste donc pas de marbre. Il s'anime. Tant est si bien que le rien influe sur cette capacité qu'a l'individu à pouvoir se réfléchir à partir de rien ; les images vides, comme celles d'*Empire*, sont des images-miroirs projectives réfléchissant le spectateur les regardant. Et en se réfléchissant en elles, il hallucine, délire des choses qui le concernent. Que sont ces délires, ces hallucinations ? Des *jeux* au sens winnicottien activés par le spectateur dans ce *milieu* entre lui et l'image, afin que le réel trop réel puisse être *re-réalisé* de façon moins ennuyeuse, voire angoissante. L'habitude du rapport à l'image a fait du spectateur quelqu'un de trop bavard ; il semble qu'il ait toujours quelque chose à lui faire dire. L'image, elle, ne dit rien et en cela elle est foncièrement nouée à une liberté de penser, d'associer et de dissocier due au spectateur, malgré l'ambition de certains artistes à vouloir faire voir au spectateur des choses qu'il *devrait* voir. Mais, rappelle

Foucault, « pour qui le voit, le calligramme ne dit pas¹⁸⁸ », c'est-à-dire que l'invisibilité et le mutisme du calligramme (de l'image et de l'œuvre) ne tiennent donc pas que de l'ipséité du calligramme (de l'image et de l'œuvre), mais de l'attente comme disponibilité expectante envers lui (et elles). Le spectateur est le dernier rempart du calligramme et de son sens. Au-delà du calligramme (de l'image et l'œuvre), il y a encore le spectateur et son attente comme disponibilité expectante soumise à une plus ou moins grande liberté. Au-delà du spectateur, il n'y a, par contre, plus rien.

¹⁸⁸ MICHEL FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe* (1973), Fata Morgana, 2005, p. 27.

III. L'ATTENTE PURE ET SIMPLE

Duchamp : "Ma façon de travailler était lente." Les Litanies du chariot s'ouvrent par la formule "Vie lente". Cette lenteur est celle qui préside à l'Élevage de poussière, photo que Duchamp et Man Ray signent en 1920, élevage patient d'un matériau impossible à forcer, à contraindre et qui, de lui-même, à sa vitesse qui est celle de la vie, décrit, en s'amoncelant imperceptiblement, notre pulvérulente condition, ce vers quoi nous retournons.¹

La pensée de l'amitié : je crois qu'on sait quand l'amitié prend fin (même si elle dure encore), par un désaccord qu'un phénoménologue nommerait existentiel, un drame, un acte malheureux. Mais sait-on quand elle commence ? Il n'y a pas de coup de foudre de l'amitié, plutôt un peu à peu, un lent travail du temps. On était amis et on ne le savait pas.²

1. Le sujet de l'ADE est *anticipant*, le sujet de l'attente pure et simple (APS) est *attendant*

Auparavant je m'étais surtout occupé du problème des salaires ouvriers d'un point de vue théorique. Je voulais à présent en avoir une approche pratique. Je pris donc un emploi de directeur dans une des plus grandes imprimeries de Moscou. Ma nouvelle spécialité était la phototypie, laquelle me mettait indirectement en rapport avec l'art.

¹ JEAN-YVES JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, nouvelle édition augmentée d'une préface d'Enrique Vila-Matas, Gallimard, 2009, p. 83.

² MAURICE BLANCHOT, *Pour l'amitié*, Farrago, 2000, p. 7.

J'étais entouré d'ouvriers. Je ne restais qu'un an à ce poste car, après mon trentième anniversaire, je me suis dit que c'était le moment ou jamais de sauter le pas. Un lent travail intérieur, jusqu'alors inconscient, était arrivé à son terme. Je ressentais à présent très clairement les forces artistiques qui m'habitaient et j'avais suffisamment mûri pour éprouver avec la même clarté le bien-fondé d'une carrière de peintre.³

La suite de l'énoncé suggère qu'entre autres expériences qui décidèrent de la vocation artistique de Kandinsky, il y avait la découverte d'un tableau de Monet, une représentation du *Lohengrin* de Wagner à Moscou ainsi que l'intense vision colorée d'un coucher de soleil dans sa ville natale ainsi décrite :

Encore quelques minutes et la lumière du soleil deviendra rougeâtre d'effort, toujours plus rougeâtre, d'un rouge d'abord froid puis de plus en plus chaud. Le soleil fond tout Moscou, en une tache qui comme un tuba forcené, fait entrer en vibration tout l'être intérieur, l'âme tout entière. Non, ce n'est pas l'heure du rouge uniforme qui est la plus belle ! Ce n'est que l'accord final de la symphonie qui porte chaque couleur au paroxysme de la vie et triomphe de Moscou tout entière en la faisant résonner comme le fortissimo final d'un orchestre géant. Le rose, le lilas, le jaune, le blanc, le bleu, le vert pistache, le rouge flamboyant des maisons, des églises – avec chacune sa mélodie propre, le gazon d'un vert forcené, les arbres au bourdon plus grave ou la neige aux milles voix chantantes, ou encore l'allegretto des rameaux dénudés, l'anneau rouge, rigide et silencieux des murs du Kremlin, et par-dessus, dominant tout, comme un cri de triomphe, comme un Alléluia oublieux de lui-même, le long trait blanc, gracieusement sévère, du clocher d'Ivan-Veliky. (...) Rendre cette heure me semblait le plus grand, le plus impossible des bonheurs pour un artiste.⁴

³ VASSILY KANDINSKY cité par ANNEGRET HOBERG, « Vassily Kandinsky : abstrait, absolu, concret » in *Kandinsky*, cat. exp., Éd. Centre Pompidou, 2009, p. 200.

⁴ VASSILY KANDINSKY, *Regards sur le passé. 1912-1922*, traduit de l'allemand par M. Dupont, Éd. par J.-P. Bouillon, Hermann, 1974, p. 92.

Deux choses ressortent de cette description par Kandinsky concernant l'essor de son projet esthétique. Premièrement, le caractère inespéré, non attendu, inimaginable de l'apparition de ses grandes lignes à son esprit. Et deuxièmement, l'emphase sur les couleurs et leurs particularités en tant que « teintes » les plus rapprochées des contours abstraits de l'inconscient, de son invisibilité et *extériorité*⁵ foncières.

« Un lent travail intérieur, jusqu'alors inconscient, était arrivé à son terme. Je ressentais à présent très clairement les forces artistiques qui m'habitaient (...). » Tels sont les mots qu'utilise Kandinsky pour parler de ce jaillissement à la pensée d'un sentiment vécu comme une révélation, une *vérité*, une profonde intuition d'appartenance à soi, sous l'auspice d'une parfaite concordance entre un présent de la révélation de ce travail de l'inconscient éclos à ce moment et pas à un autre, et un présent de sa réception vécu au même instant. Concordance des présents, entre un *aiôn* et un *chronos* unis le temps d'une éclosion événementielle, d'une *révélation* ni anticipée ni *anticipable*, ni reportée ni reportable. Maturité de la chose éclore que l'inconscient a bâtie en silence, et qui apparaît à Kandinsky à cet instant de sa révélation, sans aucune prévisibilité ou anticipation.⁶

⁵ « Si la peinture devait au contraire se donner pour tâche de peindre l'invisible, un problème singulier se poserait alors à elle : comment représenter de façon visible, sous la forme d'un tableau dont on vient de montrer qu'il est "extérieur" à tous égards, cette réalité intérieure, invisible, appelée à constituer désormais le thème de l'activité artistique ? En d'autres termes : lors même que les buts de la peinture seraient totalement changés, ses moyens, à savoir le tableau et ce qu'il représente, avec ses couleurs et ses formes linéaires, ne relèveraient pas encore du domaine qui a toujours été le leur ? L'œuvre peinte en tant que telle, l'œuvre d'art cesserait-elle d'appartenir au règne du visible ? » MICHEL HENRY, *Voir l'invisible sur Kandinsky* (1988), Quadrige-PUF, 2005, p. 22.

⁶ « L'homme est un être qui a les yeux par-devant et pour regarder en avant, les mains tournées vers l'avant pour prendre et pour toucher, des jambes pour marcher et aller de l'avant ; mais il est aussi capable de se retourner. Et de même il tient compte du pas-encore pour le prévoir, du déjà-plus pour en prolonger l'écho et les répercussions. Mais d'autre part l'anticipation est toute relative : un élément d'imprévisible et de jamais-vu subsiste toujours, qui rend la nouveauté surprenante et, strictement parlant, impossible à préimaginer. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 65.

Dans la dernière séquence du film *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson⁷, Jeanne se révèle à Michel alors que ce dernier n'apparaît à l'écran, pendant pratiquement tout le film, qu'en tant que voleur à la tire, se perfectionnant à chaque assaut. Isolé dans son destin, ne se souciant guère du reste du monde, Michel voleur aguerri finit par être emprisonné. Jeanne, son amie fidèle, lui rend visite et pour la première fois, alors que Michel est d'un côté des barreaux et Jeanne de l'autre, sa présence devient, d'un coup, *inexplicablement* sensible à ses yeux. Et c'est bien le caractère insensé de l'apparition de Jeanne à Michel, à la toute fin, qui ne cesse de ne pas être anticipée et prévisible tout au long du film, qui, rappelons-le, raconte l'histoire de la toute aussi absconse kleptomanie de Michel. À l'instar de Kandinsky et de son projet esthétique, il semblerait donc que Michel n'ait pu attendre Jeanne de la façon dont l'ADE fait attendre. En effet, étant bâtie sur l'anticipation de ce qui n'est pas encore, l'ADE est une pré-visibilité de l'avenir ; elle fait « voir avant » ce qui n'advientra hypothétiquement que plus tard ; elle délimite un temps de latence entre un présent qui a cessé d'être et un présent qui n'est pas encore et qui est cet intervalle temporel permettant au sujet qui attend de tenir bon dans l'effort d'attendre, contre l'ennui et l'angoisse liés à l'incertitude de son dénouement dans le réel. En cela, l'ADE est un effort de vision rendant prévisible a minima la sortie de l'attente par son anticipation délirante.

Or, tous deux – l'apparition de Jeanne à Michel et de son projet esthétique à Kandinsky – montrent que l'attente est ici d'une toute autre nature. En effet, si attente il y a, elle n'est pas associée à une anticipation ; aucun dessein d'une quelconque sortie d'attente semble avoir été envisagé, aucune image anticipatrice d'un quelconque dénouement n'a été produite. Il n'y a pas eu, à vrai dire, de projet

⁷ Cf. § I, p. 101.

d'attente, ni de latence vécue comme un temps plus ou moins long où l'ennui/l'angoisse s'emparent du sujet qui attend et qui, en attendant, échafaude un plan de sortie de l'attente en anticipant sa fin. Une attente sans projet d'attente : qu'est-ce que c'est ? Il s'agit d'une attente qui n'est visible qu'au moment de son dénouement, de l'éclosion de la chose que l'attente dénouée révèle *in fine*, en laissant se présager à cet instant un cheminement parcouru en amont. Un cheminement comme un travail intérieur de l'inconscient animant la *marche*, jusqu'à ce que la chose qui ne peut être dévoilée autrement n'éclore.

L'effort présupposé dans l'ADE est, lui, conscient ; le sujet anticipant *sait* qu'il attend et l'effort engagé est propre d'une disponibilité expectante envers l'avenir ; il « voit » déjà, « s'y voit » déjà, à l'instar de l'amoureux qui voit, avant qu'il n'arrive vraiment, l'objet aimé franchir le pas de la porte et venir vers lui ; ou celui d'Orphée « voyant » Eurydice, vivante à nouveau, avant d'entreprendre son sauvetage du royaume des morts. Projet qui ne fracassera que par l'appel inéluctable du réel quelques pas seulement avant le miracle. Le sujet *attendant*, lui, attend dans le cadre d'une attente qui n'existe apparemment pas pour le sujet puisqu'elle ne lui est pas consciente. En outre, il ne sait pas qu'il attend, et, en ne le sachant pas, il ne sait pas ce qu'il attend et ce qui lui attend ; il ne voit rien venir, ni n'imagine quoi que ce soit. Aucun effort n'est véritablement assignable à cette neutralité posturale du sujet de cette attente puisqu'elle n'est au service de rien, aucun avenir ou dénouement n'est anticipé de par son inanité manifeste. Aussi, dire que le sujet attendant ne sait pas à quoi il s'attend, c'est dire que l'attente n'est, au fond, pas de *son* ressort, c'est-à-dire qu'elle n'est du ressort ni de sa conscience, ni de sa volonté, mais résulte d'une immanence propre à sa condition d'être activée dans les profondeurs insondables de l'inconscient et dont la particularité est d'être indiscernable jusqu'à l'instant où quelque

chose émerge imprévisiblement à la *surface*⁸, laissant se présager donc un chemin parcouru en amont dans le plus grand des secrets⁹. À quoi correspond ce « quelque chose » ? Il est une révélation intime, une vérité sur soi ou encore la conscience aiguë d'être, à ce moment précis, soit ni avant ni après, sujet attendant, simple « passager¹⁰ » de l'attente pure et simple, tributaire unique de la chose éclosée. Notre propos n'étant pas de discourir sur le labeur idiosyncratique de l'inconscient, sujet bien trop vaste pour avoir cours ici, soulignons néanmoins ce qui importe d'être clair ; hormis le ou les moments d'éclosion de ce quelque chose révélé par l'attente pure et simple, l'architecture de cet agencement *sui generis* demeure inaccessible – une énigme – au sujet attendant ; la conscience d'un cheminement de l'inconscient n'a lieu qu'au moment de l'éclosion que rien ne laissait prévoir. Bonne ou mauvaise, la surprise est à chaque fois totale.

Pour Kandinsky, le travail sur les couleurs est une obsession ; il multiplie les lectures et étudie avec une précision scientifique la théorie des couleurs de ses prédécesseurs, d'Eugène Delacroix à Max Klinger en passant par Paul Signac. À partir de 1904, il rédige des notes sur le *langage des couleurs* qui seront plus tard intégrées dans l'un des chapitres de son essai théorique *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*¹¹. Il expérimente de nouvelles teintes en incitant, par ce

⁸ « Ce faisant l'homme conscient à être un automate conscient, mais la durée vraie émerge parfois dans les moments importants de la vie où le moi remonte à la surface. » JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON, « L'intuition de la durée, expérience et fécondité doctrinale » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 15.

⁹ « L'attente comblée par l'attente, comblée-déçue par l'attente. » « [...] Qu'attendait-il, pourquoi attendait-il, qu'est-ce qui est attendu dans l'attente ? Le propre de l'attente est d'échapper à toutes les formes de question qu'elle rend possibles et dont elle s'exclut. » MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 76-77.

¹⁰ « Nous devons toujours, face à chaque instant, nous conduire comme s'il était éternel et qu'il attendît de nous de redevenir passager. » *Ibid.*, p. 27.

¹¹ VASSILY KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, 1988.

biais, au *voyage intérieur*.¹² « *Schwarze Striche I*, l'une des dernières toiles peintes à Munich [...] en 1913, est aussi l'une de ses premières œuvres non-objectives dans le combat ardu qu'il mène pour parvenir à l'abstraction lyrique la plus pure, ou à la "peinture absolue".¹³ » L'abstraction, la peinture libérée de la figuration, mais aussi les couleurs – certaines plus que d'autres – deviennent pour Kandinsky les moyens d'accéder au plus près de l'inconscient et de son inexpressivité foncière ; l'évasion des sens et la suprématie de la déviance sont les vecteurs de la rencontre souhaitée entre peinture et inconscient par le biais d'un voyage que l'art promet. En outre, faire l'expérience nouvelle des formes et des couleurs, c'est faire table rase des savoirs qui auront, au fil des années, paramétré à outrance l'habitude, les horizons d'attente et conséquemment la conscience et le regard du sujet anticipant face aux œuvres, n'y voyant plus que certaines choses au détriment d'un univers non négligeable d'autres possibles. La dimension, disons, éthique, sous-tendue dans le projet esthétique de Kandinsky, est bien celle qui atteste du désir du peintre à vouloir « surélever » le regard du spectateur. Néanmoins, il ne s'agit pas d'y voir plus mais autrement en laissant s'inscrire l'oubli là où il n'y a que savoir cumulable. Oubli pur, ne gardant pas le souvenir de sa disparition. Oubli indifférent à l'oubli¹⁴, sans limites, édifiant le rien

¹² « La structure intérieure du cercle des couleurs trace le paysage d'un voyage de l'âme. Les limites de ce voyage sont données par le contraste blanc/noir (dimension de la profondeur temporelle) et le contraste jaune/bleu (dimension de la profondeur spatiale). Les deux autres contrastes manifestent l'attitude de l'âme : les deux couleurs du rouge et du vert marquent les deux comportements possibles, chaleur et énergie de la passion, force du sentiment dans le rouge pur, qui est un réservoir de force créatrice et, au contraire, repos et calme, équilibre sûr, presque contemplatif, de la logique soumise par essence aux lois extérieures, dans le vert. Par ailleurs, tout se passe comme si orangé et violet représentaient, quant à eux, les deux mouvements possibles de la passion humaine (résonance intérieure du rouge) : celui qui la conduit vers le terrestre, la dispersion, l'expansion sur l'entourage, ou celui dans l'autre sens qui, la détournant du terrestre, la pousse vers le céleste, vers l'infini. » PHILIPPE SERS, *Comprendre Kandinsky*, Infolio, 2009, p. 78.

¹³ Karole Vail *in Kandinsky*, cat. exp., Éd. Centre Pompidou, 2009, p. 114.

¹⁴ « "Croyez-vous qu'ils se souviennent ?" – "Non, ils oublient." – "Croyez-vous que l'oubli soit la manière dont ils se souviennent ?" – "Non, ils oublient et ils ne gardent rien dans l'oubli." – "Croyez-vous que ce qui est perdu dans l'oubli soit préservé dans l'oubli de l'oubli ?" – "Non, l'oubli est indifférent à l'oubli." – "Alors, nous serons merveilleusement, profondément, éternellement oubliés ?" – "Oubliés sans merveille, sans profondeur, sans éternité. » MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 47.

sans mémoire du rien. Oubli au présent créant la béance à partir de laquelle émerge le neuf à caractère vital, l'absolu nouveau. Faire l'expérience de l'oubli c'est, semble dire Kandinsky, être prédisposé au voyage intérieur via un moindre contrôle de la conscience, laissant des choses nouvelles éclore en soi et par soi, des choses qui jaillissent et s'oublient presque aussitôt, ouvrant la voie à d'autres éclosions possibles, à d'autres choses toutes aussi peu concevables, raisonnables et absolument présentes. Oublier c'est, au-delà d'accepter l'oubli, ne pas savoir, ne plus savoir, et c'est surtout accepter de pouvoir lâcher alors que la main et l'œil ont pris l'habitude de prendre à leur guise : « Au fond – ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux¹⁵ » dit Barthes. En ne voyant qu'avec les yeux, on oublie qu'on voit sans et que les yeux ne sont qu'une manière de voir ; ils ne permettent pas de voir au-delà d'un certain horizon et de lâcher prise de ce qu'ils font voir en-deçà. « Bergson dit curieusement, mais très profondément d'ailleurs, que l'œil est, bien entendu l'organe de la vision, puisque sans les yeux on ne verrait pas » rappelle Jankélévitch, « mais en un autre sens, il est obstacle à la vision. Il ne dit pas que si nous n'avions pas d'yeux, nous verrions encore bien mieux, mais que l'œil est une limitation de la vision. Avoir des yeux, c'est voir mais c'est en même temps ne voir que. La vision a une portée, un champ limité. Il y a des choses qui sont invisibles au-delà de l'horizon¹⁶ ».

¹⁵ « “La condition préalable à l'image, c'est la vue”, disait Jamouch à Kafka. Et Kafka souriait et répondait : “On photographie des choses pour se les chasser de l'esprit. Mes histoires sont une façon de fermer les yeux.” La photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitruantes, je ne les aime pas) : ce n'est pas une question de « discrétion », mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : “Technique”, “Réalité”, “Reportage”, “Art”, etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective. » ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Éd. de l'Étoile, Gallimard, 1980, p. 89.

¹⁶ VLADÉMIR JANKÉLÉVITCH, *Penser la mort ?* Liana Levi, 1994, p. 20.

Dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, il est question d'une œuvre mystérieuse que personne n'aurait encore vue et que Frenhofer, vieux peintre ayant côtoyé les plus grands maîtres, aurait mis des années à réaliser. Porbus, portraitiste officiel d'Henri IV, et Poussin, alors jeune inconnu promis à la gloire, seront amenés presque par accident à en prendre la mesure. Le talent de Balzac aura été celui de ne pas inciter le lecteur à trancher entre la réalité faussée, clairement fantasmée de Frenhofer – voyant des choses sur la toile qui n'existent manifestement pas – et la réalité « vraie » de Poussin et Porbus qui, eux, s'efforcent de voir ce que dit voir Frenhofer sans en être capables puisque ce que voit ce dernier n'existe pas ou plus : « (...) L'œuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art, ce n'est pas une toile, c'est une femme ! Une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense. (...) » Il poursuit : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? Perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau ? Admirez comme les contours se détachent du fond. Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas ? Mais elle a respiré, je crois ! Ce sein, voyez ? Ah ! Qui ne voudrait l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez¹⁷. » Ne voyant rien de ce que le vieillard dit avoir dépeint, Porbus et Poussin inspectèrent la toile et « aperçurent dans un coin [...] le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de

¹⁷ HONORÉ DE BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, présentation et notes de Maurice Bruézière, Librairie Générale Française, 1995, p. 72-73.

couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée¹⁸ ». En n'imposant au lecteur ni la vision hallucinée de Frenhofer, ni celle empreinte de vérité de Porbus et Poussin, Balzac, à son tour, fait se « surélever » les yeux du lecteur en libérant son regard. Et la mort de Frenhofer, à la fin de l'histoire¹⁹, n'ébranle en rien cette liberté due au lecteur de pouvoir se saisir de l'insaisissable par le point de vue qu'il jugera adéquat. Quant à Kandinsky, son approche nouvelle aux formes et aux couleurs donne la mesure du souhait d'absolu en peinture qui ne peut que passer par une liberté d'association et de dissociation due au peintre et au public, toute aussi totale, afin d'atteindre ce degré d'abstraction inconcevable : « Peindre est un faire-voir, mais ce faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas et qui ne peut être vu.²⁰ » En identifiant l'invisible comme le sujet central de sa peinture, Kandinsky invite, par conséquent, le spectateur à surélever son regard, c'est-à-dire à chercher en soi des « yeux » au-delà de ceux qu'il a déjà, capables de voir apparaître sensiblement cet « invisible » jusque là invisible.

Si le travail de l'artiste est de représenter l'irreprésentable, et celui du spectateur non plus de voir avec les yeux mais de faire l'expérience d'une apparition sensible, évinçant par la même occasion le rapport direct avec la toile en postulant un « milieu » entre la toile et soi, que reste-t-il de la peinture comme représentation du

¹⁸ HONORÉ DE BALZAC, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹ « Le lendemain, Porbus inquiet revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles. » *Ibid.*, p. 77.

²⁰ MICHEL HENRY, *Voir l'invisible sur Kandinsky* (1988), Quadrige-PUF, 2005, p. 24.

visible, de ce qui se déploie devant le regard, dans la lumière du monde ? « Par l'effet de cette connexion évidente entre la peinture, l'œil et le visible, notre conception traditionnelle de la peinture atteste de son origine grecque, dont le poids se fait encore sentir aujourd'hui au point qu'il détermine toutes nos conceptions relatives non seulement à l'art et à la peinture en général, mais aussi à leurs buts, aux moyens qu'ils doivent mettre en œuvre, aux problématiques qui les sous-tendent, comme celles, par exemple, de la représentation de l'espace, de la perspective, etc. L'idée grecque à la source de ce réseau de relations et d'implications est celle du phénomène. "Phénomène" pour les Grecs désigne ce qui brille, ce qui se montre dans la lumière ; ce qui fait voir est la lumière elle-même. En outre, voir, c'est avoir part à la lumière, c'est entrer en elle, être éclairé par elle — « c'est être dans le monde.²¹ » Par conséquent, l'obscurité est ce lieu opaque où la lumière ne pénètre pas, lui fait front, résiste. Il est ce qui demeure *hors* du monde, ne se voit pas et ne peut être dépeint sans en « exagérer » les traits ou recourir à des images mentales toujours approximatives, métaphoriques, voire absurdes. Mais à défaut d'être visible, l'obscurité se devine sensiblement comme l'aveugle discerne son chemin par le bout d'une canne qu'il tient dans la main, tâtant le sol, le quadrillant rigoureusement en y décelant les indices lui permettant de se situer dans l'espace-temps, lui offrant, par la même occasion, une vision du monde, et de soi dans le monde, qui vaut autant que celle des voyants²². Sous ce prisme, la cécité est à considérer non pas comme une défaillance, une anomalie, voire une malignité contraignante, amoindrissant le rapport

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² « Quelqu'un de nous s'avisa de demander à notre aveugle s'il serait bien content d'avoir des yeux : "Si la curiosité ne me dominait pas, dit-il, j'aimerais bien autant avoir de longs bras : il me semble que mes mains m'instruiraient mieux de ce qui se passe dans la lune que vos yeux ou vos télescopes ; et puis les yeux cessent plutôt de voir que les mains de toucher. Il vaudrait donc bien autant qu'on perfectionnât en moi l'organe que j'ai, que de m'accorder celui qui me manque. » DENIS DIDEROT, *Lettres sur les aveugle à l'usage de ceux qui voient*, in *Œuvres philosophiques*, textes établis avec introductions, bibliographies et note par Paul Vernière, Garnier Frères, 1964, p. 83.

au monde extérieur, mais comme une altérité ordinaire dont la fonction ultime serait précisément de souligner la complexité et la richesse du monde.

Ayant créé l'homme à son image, Dieu fit également la lumière, le jour et le matin en les séparant des ténèbres de la nuit et du soir. Ce clivage fondateur de l'humanité dénonce l'importance du choix de la vérité contre le mensonge que l'homme se doit de faire afin d'accueillir la lumière, s'ouvrant ainsi à un avenir infini tout en se rapprochant de sa propre vérité. Pour ce faire, il est appelé à ne pas laisser se consumer en vain la flamme de la lampe²³, à être enfant non pas des ténèbres mais de la lumière²⁴. Et plus il va vers Dieu, plus il rayonne, à l'image de Moïse redescendant du Sinaï, dont le visage se teint d'une lumière si intense²⁵ qu'il dut le voiler²⁶, ou à l'image du Christ transfiguré dont le visage « devint brillant comme le soleil [...] »²⁷. Si, de son côté, Dieu se cache, s'il demeure dans la pénombre, ce n'est

²³ « 33. Il n'y a personne, qui, ayant allumé une lampe, la mette en un lieu caché ou sous un buisseau ; mais on la met sur un chandelier, afin que ceux qui entrent voient la lumière. 34. Votre œil est la lampe de votre corps. Si votre œil est simple et pur, tout votre corps sera éclairé ; que s'il est mauvais, votre corps aussi sera ténébreux. 35. Prenez donc garde que la lumière qui est en vous ne soit elle-même de vraies ténèbres. 36. Si donc votre corps est tout éclairé, n'ayant aucune partie ténébreuse, tout sera lumineux, et il vous éclairera comme une lampe brillante. » *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Robert Laffont, 1994, Nouveau testament, Évangile selon Saint Luc, § XI, p. 1354-1355.

²⁴ « 35. [...] La lumière est encore avec vous pour un peu de temps. Marchez pendant que vous avez la lumière, de peur que les ténèbres ne vous surprennent ; celui qui marcha dans les ténèbres ne sait où il va. 36. Pendant que vous avez la lumière, croyez en la lumière, afin que vous soyez des enfants de lumière. » *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Robert Laffont, 1994, Nouveau testament, Évangile selon Saint Jean, § XII, p. 1398. « 5. Vous êtes tous des enfants de lumière, et des enfants du jour ; nous ne sommes point enfants de la nuit ni des ténèbres. » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Premier Épître de Saint Paul aux Thessaloniens, § V, p. 1538.

²⁵ « 28. Moïse demeura donc quarante jours et quarante nuits avec le Seigneur sur la montagne. Il ne mangea point de pain, et il ne but point d'eau dans tous ce temps ; et le Seigneur écrivit sur les tables les dix paroles de l'alliance. 29. Après cela, Moïse descendit de la montagne de Sinaï, portant les deux tables du témoignage ; et il ne savait pas que de l'entretien qu'il avait eu avec le Seigneur il était resté des rayons de lumière sur son visage. » *La Bible, op. cit.*, Ancien testament, Exode, § XXXIV, p. 109.

²⁶ « 30. Mais Aaron et les enfants d'Israël, voyant que le visage de Moïse jetait des rayons, craignirent d'approcher de lui. 31. Moïse appela donc Aaron et les princes de la synagogue, qui revinrent le trouver. Et après qu'il leur eut parlé, 32. Tous les enfants d'Israël vinrent aussi vers lui ; et il leur ordonna toutes les choses qu'il avait entendues du Seigneur sur la montagne du Sinaï. 33. Quand il eut achevé de leur parler, il mit un voile sur son visage. » *Ibid.*

²⁷ « 2. Et il [Jésus] fut transfiguré devant eux. Son visage devint brillant comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la neige. » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Évangile selon Saint Mathieu, § XVII, p. 1288.

dans le but que de laisser sa place à l'homme afin qu'il puisse être lumineux à son tour. Cet appel au rayonnement est aussi un appel à l'effacement devant l'œuvre en train de se faire, œuvre de bonté et d'ouverture envers les autres pour qu'en eux surgisse le même éclat vivifiant découvert en soi et porté vers l'éternel. Enfin, de l'apocalypse jaillira la Jérusalem céleste « n'ayant point besoin d'être éclairée par le soleil, parce que c'est la lumière de Dieu qui l'éclaire [...]»²⁸ ». Cette clarté de la cité définitive illuminera les élus qui « marcheront à la faveur de sa lumière, [...] ses portes ne se fermeront point chaque jour, parce qu'il n'y aura point là de nuit²⁹ ».

Mettre en lumière, révéler ce qui est bon chez l'homme en s'effaçant dans la besogne, telle est l'œuvre de Jésus. Dans la Bible, et notamment dans l'Évangile selon Saint-Jean, ses actes et paroles le font apparaître comme « lumière du monde³⁰ », capable de rendre la vue aux aveugles — « [...] Cet homme qu'on appelle Jésus a fait de la boue, et en a oint mes yeux, et il m'a dit : Allez à la piscine de Siloé, et vous y laver. J'y ai été, je m'y suis lavé, et je vois.³¹ » Parole de l'humanité privée de lumière, l'aveugle ne peut voir le monde puisque seule la vue en atteste. Et pis, il ne peut voir la vérité que seule la lumière christique est en mesure de lui apporter. Dès lors, pour l'aveugle, retrouver la vue signifie pouvoir voir avec les yeux certes, mais aussi et surtout être en mesure de déceler le chemin de la vérité parmi d'autres. À la figure de l'aveugle dans la Bible se joignent celle du lépreux³², du paralytique³³, du

²⁸ *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Apocalypse de Saint Jean, Apôtre, § XXI, p. 1618.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ « 5. Tant que je suis dans le monde, je suis la lumière du monde. » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Évangile selon Saint Jean, § IX, p. 1392.

³¹ *Ibid.*, p. 1393.

³² « 2. Et un lépreux venant à lui [Jésus] l'adorait, en lui disant : Seigneur, si vous voulez vous pouvez me guérir, 3. Jésus, étendant la main, le toucha et lui dit : Je le veux : soyez guéri. Et sa lèpre fut guérie au même instant. » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Évangile selon Saint Mathieu, § VIII, p. 1275.

³³ « 6. [...] Levez-vous dit-il [Jésus] alors au paralytique, emportez votre lit, et vous en allez en votre maison. 7. Il se leva aussitôt, et s'en alla à sa maison. » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Évangile selon Saint Mathieu, § IX, p. 1277.

muet³⁴ ou encore celle de l'aveugle-muet, tous soulignent l'idée d'un *manque* qui est celui de la foi qui ne peut être comblé que par la lumière qu'apporte Jésus ; lumière intérieure, éclairant le cœur de l'homme quel qu'il soit, le guidant *in fine* vers Dieu. À défaut de renvoyer à l'aveugle tel que le dépeint Diderot — sujet émancipé du joug totalitaire de la vue comme axe fondamental dans son rapport au monde, l'aveugle de la Bible est plus proche de l'*idiot* rossetien³⁵ — n'existant qu'en lui même, désillusionné, unique, il n'est que ce qu'il est et en cela il ne peut aspirer à être le guide des autres sur le chemin de leur découverte moïque ; l'idiot ou l'aveugle est foncièrement celui qui est incapable de se *mouvoir*³⁶, c'est-à-dire d'être quelqu'un d'*autre* en s'y projetant, en l'anticipant. Dans *La Parole des aveugles* (1568), (ill. 33) représentation de la scène des guides aveugles mentionnée dans le chapitre XV de l'Évangile selon Saint Mathieu³⁷, Bruegel éclaire avec zèle³⁸ sur cet « aveugle-idiot », sujet reclus, dépendant, « immobile » même s'il marche, et dont le manque manifeste de la vue renvoie à un manque non moins indéniable de clairvoyance ne pouvant que le précipiter, ainsi que les autres auxquels il est rattaché, à terre. Dans la Bible, l'aveugle est l'allégorie de ce qui ne peut s'élever, demeurant, malgré lui, prisonnier du sol.

Dans *La République* de Platon, le mythe de la caverne fait référence à des captifs, enchaînés, tournant le dos au monde réel et à sa lumière ; ils prennent les

³⁴ « 33. Le démon ayant été chassé, le muet parla [...]. » *Ibid.*

³⁵ Cf. CLÉMENT ROSSET, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1976.

³⁶ Dans la Bible, le fait que l'aveugle apparaisse assis est un indice de son immobilité ontologique : « 30. Et deux aveugles qui étaient assis le long du chemin... » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Évangile selon Saint Mathieu, § XX, p. 1293.

³⁷ « 14. Laissez-les ; ce sont des aveugles qui conduisent d'autres aveugles : Que si un aveugle conduit un autre aveugle, ils tombent tous deux dans la fosse. » *La Bible, op. cit.*, Nouveau testament, Évangile selon Saint Mathieu, § XV, p. 1286.

³⁸ « Jérôme Boch a traité ce même sujet mais ne fait figurer que les deux aveugles mentionnés dans le texte. Bruegel porte ce nombre à six pour obtenir une composition horizontale [...]. » THIMOTHY FOOTE, *Bruegel et son temps, vers 1525-1569* (1968), traduit de l'anglais par Serge Ouvaroff, Time Inc. 1976, p. 121.

ombres reflétées sur la paroi à laquelle ils font face pour la réalité. Leur monde est ainsi peuplé d'images fausses, d'illusions d'un réel décrypté au travers d'images mensongères ; l'ombre, projection du réel et non le réel, n'en délimite pas moins la déperdition ; simulacre, image plate, noire et blanche et sans volume, l'ombre fait diversion, car elle ne peut exprimer l'univocité du réel qui ne se donne à voir qu'en face, sans fard et sans détour. En Occident, la peinture a longtemps suivi cette posture éthique, faisant de l'absence d'ombre le leitmotiv de son engagement envers l'authenticité ou encore la vérité de ce qui est dépeint. Masaccio fut l'un des premiers à représenter l'ombre dans la peinture. « Dès 1428, lorsqu'il décore la chapelle familiale du marchand de soies Brancacci, dans l'église del Carmine à Florence, [il] choisit d'utiliser des ombres portées. Celles qu'Adam et Ève projettent derrière eux évoquent des vrais corps, qui font "mur au soleil" [...], selon l'expression de Dante³⁹. Pourtant, les rayons du soleil qui se brisent au contact de leur corps ne proviennent pas de la fresque elle-même : la lumière tombe réellement depuis la fenêtre de la chapelle, comme si elle pouvait se propager sans discontinuité du monde réel jusque dans la peinture. Dans cette fiction, la frontière qui sépare l'image du spectateur et de son environnement est ignorée. Si la lumière naturelle se transforme en lumière fictive, le corps fictif se transforme par contrecoup en un vrai corps qui peut donc projeter une ombre. Il faut cette double fiction pour légitimer une telle transgression.⁴⁰ »

³⁹ En référence à la *Divine Comédie*, et plus particulièrement à cette scène au « troisième chant du *Purgatoire* (III, 16-30) [dans laquelle] Virgile et Dante marchent côte à côte, dos au soleil. Chacun devrait jeter devant lui sa propre ombre, mais Dante s'aperçoit que Virgile n'en a pas. Il prend peur. [...] C'est Virgile qui lui explique le phénomène. Son vrai corps (celui qui projetait une ombre) est enterré ailleurs. Le corps diaphane, par contre, laisse passer les rayons solaires et aucune ombre ne se forme devant lui. Dans ce passage crucial, l'auteur fait ressortir, avec la clarté et l'esprit poétique qui lui sont propres, que l'ombre de projection est un fait de vie : dans la *Divine Comédie*, Dante seul en a une, tandis que les autres, comme Virgile en sont. » VICTOR I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*, Droz, 2000, p. 45. Cf. HANS BELTING, « Image et ombre. La théorie de l'image chez Dante, dans son évolution vers une théorie de l'art » in *Pour une anthropologie de l'art* (2001), traduit de l'allemand par Jean Torent, Gallimard, 2004, p. 241-270.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 260-261.

Dans *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978), peu après la mort accidentelle de sa femme, Cavalier filme son lent retranchement du monde. Les quelques récits intimes en voix off sont entrecoupés de scènes silencieuses, solennelles, où on le voit recouvrir patiemment d'une peinture noire très opaque l'intérieur d'une petite mansarde – qui semble sienne – jusqu'au moindre recoin (i11. 34). Son visage n'apparaît presque jamais ou, le cas échéant, bandé. La tâche quasi-finie, Cavalier est pris d'un sursaut de vie et décide de redescendre dans la rue, mais la lumière trop intense, aveuglante (i11. 35) le fait remonter aussitôt afin de mener le repli à son terme.



33. *La parabole des aveugles*, 1568, Bruegel. Détrempe sur toile, 86x 154 cm. Cf. PHILIPPE et FRANÇOISE ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel L'Ancien*, Flammarion, 1997, p. 56-57.



34. Photogramme de *Ce répondeur ne prend pas de messages*, 1978, Alain Cavalier. Film couleur, son, 65 min. Cf. Intégrale autobiographique de Alain Cavalier, Éd. Pyramide, 2006.



35. Photogramme de *Ce répondeur ne prend pas de messages*, 1978, Alain Cavalier. Film couleur, son, 65 min. Cf. Intégrale autobiographique de Alain Cavalier, Éd. Pyramide, 2006.

En étant confiné à l'inconscient, le cheminement de l'attente pure et simple (APS) n'est pas figurable ; il n'a pas de contours discernables et, par conséquent, pas d'ombres portées sur un extérieur, un *dehors* de l'attente, qui en dénoncerait la présence, en serait le signe annonciateur. Inconscient et APS demeurent dans l'obscurité la plus complète, la plus *passive*, jusqu'au jaillissement spontané d'une lumière provenant des abysses avant de disparaître, laissant aussitôt sa place à une nouvelle attente pure et simple au cheminement tout aussi inconcevable.

L'APS est liée à cette attente *passive* dont parle Edwards dans son éloge de l'attente⁴¹. Il lui présuppose un désengagement du sujet face à la vie, par l'acceptation qu'elle ne soit que l'annonce psalmodiée de sa propre fin, et non l'opportunité de s'en dégager, en postulant, via l'attente *active*, un *en deçà*⁴² de sa prévisibilité. Cette dernière prône, pour sa part, une posture, une éthique du sujet qui, tout en sachant que la mort est le dénouement ultime, se tourne vers la vie, via l'écoute active de pistes et d'indices qui aident à « mieux » vivre. L'attente passive est à comprendre, ainsi, comme un désengagement face à la vie du sujet qui attend déjà bon gré mal gré. Aussi, elle n'est pas foncièrement créatrice de vie puisqu'elle est tournée vers la mort et non vers la vie, c'est-à-dire que le sujet vivant ne doit pas simplement vouloir vivre mais vivre mieux ; il lui faut en l'occurrence vouloir vivre au-delà de vouloir être simplement vivant. L'attente passive n'est donc pas liée à la vie, dit Edwards, dans le sens où elle n'engage pas le sujet dans le « mode » de vie adéquat – celui en l'occurrence propre à l'attente active –, afin de rendre non seulement la vie possible mais de tendre vers une vie meilleure.

⁴¹ Cf. MICHAEL EDWARDS, *Éloge de l'attente*, Belin, 1996.

⁴² « L'ancien testament attend la venue du Christ, et le nouveau, sa seconde venue. Puisque tout est attente, et attente renouvelée, rien n'est pleinement ici, maintenant et nous tendons effectivement vers l'objet de l'espoir et de l'attente selon Saint-Paul, vers "ce que nous ne voyons pas". » *Ibid.*, p. 29-30.

Ce qu'il faut retenir de cette passivité de l'attente dont parle Edwards est qu'elle n'offre de résistance ni à la mort ni à la vie, ne rend meilleur ni l'une ni l'autre. En étant foncièrement un non effort, un non engagement, elle ne suscite aucun espoir de trouver au bout du compte une raison à la vie ou à la mort. À la question, que faisons-nous ici ? Elle ne permet d'entrevoir aucune réponse. À la question, qu'attendons-nous ? La seule réponse possible semble être l'attente-même. Par conséquent, l'APS est l'attente de l'attente, et non l'attente de soi ou de Dieu, ni même l'attente de coïncider avec soi-même ou avec autre chose qui ne soit exclusivement l'attente liée au fait d'être en vie purement et simplement. APS sans espoir que l'attente puisse déverser sur autre chose qu'elle-même : enroulement de l'attente sur soi⁴³, pli de l'attente sur l'attente. Pli et repli de l'attente, alors qu'elle est à chaque fois résiliente, *indégonflable*⁴⁴. Par conséquent, l'APS est une indisposition manifeste à tendre vers quelque chose d'autre qui ne soit l'attente même, à être autre chose et à ce qu'il y ait autre chose. En cela, elle est l'impossibilité même d'un *dehors* de ce qu'elle est. L'APS est attente tautologique ; en attendant purement et simplement, l'attente se perpétue de la même façon ; il n'y a rien à chercher et à faire d'autre si ce n'est être *ici*, pleinement ici, sans espoir autre que celui d'être sujet locataire de cette attente jusqu'à la mort. Ce qui veut dire que la vie est une évidence discrète pour ceux qui attendent purement et simplement, et ceci n'est pas rien même si cela paraît peu de chose.

⁴³ « Attendre, se rendre attentif à ce qui fait de l'attente un acte neutre, enroulé sur soi, serré en cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident, attention distraite en attente et retournée jusqu'à l'inattendu. Attente, attente qui est le refus de rien attendre, calme étendue déroulée par les pas. » MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 16.

⁴⁴ « *Fatigo* : faire crever (des chevaux). Cf. français : être crevé. On reconstitue bien l'image : "crever", par coup ou pression, à la suite de quoi dégonflement lent, progressif, plénitude qui se vide, tension de parois qui se relâche. L'image topique = celle du pneu crevé qui se dégonfle. Cf. Gide vieux = je suis un pneu qui se dégonfle. Dans l'image même, une idée durative : qui ne cesse de pencher, de se vider. C'est l'infini paradoxal de la fatigue : processus infini de la fin. » ROLAND BARTHES, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil, 2002, p. 42-43.

Le temps vide, sans projet, est l'attente qui donne l'attention. Par l'attention, il n'était pas attentif à lui-même, ni à rien qui se rapportât à quoi que ce fût, mais porté, par l'infini de l'attente, à l'extrême limite qui échappe à l'attente.⁴⁵

Universalité de l'APS ; le propre de chaque sujet humain est d'attendre purement et simplement, c'est-à-dire d'attendre sans en être conscient. Attendre purement et simplement soit, en somme, pour tout individu, se soumettre à l'APS, à sa durée, ses rythmes, ses latences, inflexions, béances et ses éclosions sans pouvoir s'en affranchir ou en contester le dessein. Chaque sujet humain est incontestablement et foncièrement passif – comment pourrait-il en être autrement ? Assujetti à une herméneutique propre de l'APS lui échappant inexorablement, le sujet humain *attendant* n'est que son passager, aveugle aux aléas de l'inconscient, à l'écart de toute *lumière* (prévisibilité, anticipation, clairvoyance, etc.). En lui, aveuglement, l'attente pure et simple. En lui, son lieu de vie naturel, son *habitat*.

“Il y a encore un long chemin.” – “Mais non pas pour nous mener loin.” – “Pour nous conduire au plus proche.” – “Quand tout ce qui est proche est plus loin que tout lointain”. C'est comme si elle portait en elle la force de la proximité.⁴⁶

C'est comme s'ils avaient toujours à chercher le chemin pour parvenir où ils sont déjà.⁴⁷

⁴⁵ MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

2. Pureté et simplicité de l'APS

Vingt ans après *Être et temps*, Heidegger revient sur la notion d'attente dans *La dévastation et l'attente* (1945). L'ouvrage se présente comme un dialogue entre un « plus jeune » et un « plus âgé », en fait deux prisonniers de guerre sur un chemin de campagne. Rappelons qu'au moment où il l'entreprit, ses deux fils, aviateurs allemands mobilisés depuis 1941, sont portés disparus et se trouvent fort probablement dans un camp de prisonniers russe. L'idée que cet entretien soit aussi un dialogue d'Heidegger avec soi n'est pas à écarter, un dialogue de la « conscience consciente » pour reprendre les mots de Valéry, ce que « Platon appelle "le dialogue de l'âme avec elle-même" – rien d'autre que l'émouvant dialogue du penseur avec lui-même. Preuve en est, d'ailleurs, qu'il reprendra ces deux "personnages" du Plus jeune et du Plus âgé dans un autre très beau et très ample dialogue qu'il écrit entre 1946 et 1948, dont le fil directeur est une lecture de l'*Ister* de Hölderlin [...]»⁴⁸. Rappelons également que pour Heidegger l'être est un projet d'avenir dont l'impulsion est donnée à l'instant où le « pourrait être » apparaît comme un possible à pourchasser. La tâche de l'individu est, par conséquent, celle d'aller à la rencontre de cette voix intérieure annonçant l'être qu'il n'est pas encore, en anticipant, au lieu d'attendre, les échos qui attestent de l'authenticité du chemin menant à soi, en dépit de la menace que représente pour l'humanité la dévastation⁴⁹ qui s'étend bien au-delà des atrocités engendrées par les guerres, et par celle en particulier, qui hante l'écriture

⁴⁸ PHILIPPE ARJAKOVSKY, HADRIEN FRANCE-LANORD, *Présentation de MARTIN HEIDEGGER, La dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, traduit de l'allemand par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, Gallimard, 2006, p. 13.

⁴⁹ « LE PLUS ÂGÉ : [...] Mais le plus difficile de tout sera de montrer sans arrogance la dévastation à ceux qui sont ainsi touchés, et, sans que cela porte la moindre trace de mise sous tutelle, de leur donner un conseil en vue de la longue méditation requise pour se familiariser avec la dévastation, entendue comme événement dont l'avenance déploie son règne en dehors du domaine humain de la culpabilité et de l'expiation. » *Ibid.*, p. 34.

du dit dialogue⁵⁰. Qu'apporte Heidegger de nouveau au sujet de l'attente avec ce livre ? Au terme de la deuxième guerre mondiale, à laquelle Heidegger aura été du côté vaincu, une lourde impression d'hécatombe humaine se fait sentir. L'impression est d'autant plus oppressante qu'il semble n'y avoir de victoire ou de défaite à proprement parler pour personne ; à cet instant de l'histoire de l'humanité, « la terre entière n'a plus de visage à offrir – c'est le temps du règne de la dévastation⁵¹ ». Après *cela*, comment recommencer ? Que faire *maintenant* ? La réponse n'est envisageable que sous les traits non plus d'un faire, pense Heidegger, mais de la retenue du faire, d'une pudicité foncière qui impose le silence ou encore l'attente au détriment de l'action et de la volonté d'action⁵². Face à la dévastation, après la destruction, il ne reste plus qu'à attendre. Seulement cette attente n'est plus celle qui incite à « re-garder ; tenir et soutenir la vue qui vient à notre rencontre [...], prêter attention, porter son attention : prendre soin et prendre garde », mais celle qui préconise un « laisser à l'à-venir le "temps" de venir⁵³ » :

LE PLUS JEUNE : En faisant l'épreuve du venir, du fait qu'il est bien ce que nous attendons et que c'est seulement en une telle attente que

⁵⁰ « Dans notre Dialogue russe de 1945, *Abendgespräch* veut bien dire, certes, que le dialogue se déroule *au cours de la soirée*, alors que nos deux prisonniers dérobent pour ainsi dire quelques heures au repos du sommeil, après une dure journée de travail à l'extérieur du camp – à la coupe ou ailleurs. Mais en même temps, le *soir* [*Abend*] va dire pour Heidegger, Heidegger lecteur de Hölderlin partout présent dans le Dialogue, l'« instant » *hespérique* [...], à la fois le temps et le lieu du couchant. Ce temps et lieu « occidental » est ici le temps et lieu du soir du temps : le nom propre de l'histoire (*Geschichte*), telle qu'en elle-même elle n'a pas encore eu lieu, le nom propre de l'histoire sur le point d'advenir – pour *tout* peuple qui habite le « pays » du « soir », l'*Abend-Land*, « la terre historique de ce crépuscule de la terre : L'Hespérie. » PHILIPPE ARJAKOVSKY, HADRIEN FRANCE-LANORD, *op. cit.*, p. 13-14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵² « LE PLUS JEUNE : C'est peut-être purement et simplement la volonté elle-même qui est le mal. » MARTIN HEIDEGGER, *La dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, traduit de l'allemand par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, Gallimard, 2006, p. 22.

⁵³ PHILIPPE ARJAKOVSKY, HADRIEN FRANCE-LANORD, *op. cit.*, p. 88.

notre aître devient libre ; en faisant simplement l'épreuve de tout cela, à l'heure surtout où approche le salutaire qui est devenu le nôtre.⁵⁴

L'attente (pure et simple) de *La dévastation et l'attente* n'est plus l'attente (pernicieuse et compromettante de l'avancée vers soi) d'*Être et temps*. Elle n'est plus l'attente s'opposant à l'anticipation de ce qui n'est pas encore, mais celle manifeste d'un retrait de l'individu face à un vouloir voir, face au vouloir tout court. L'attente pure et simple s'impose, bon gré mal gré, à Heidegger comme une évidence insoupçonnée et insoupçonnable de l'exister. Pureté et simplicité de l'attente qui, soumise aux conditions de l'extrême aliénation, demeure le « dernier des derniers » points d'ancrage de l'individu au projet de l'*aitre* :

LE PLUS JEUNE : Si nous attendons proprement... rien, nous avons de nouveau dévalé dans le "s'attendre à quelque chose", qui, dans ce cas, fait en sorte que jamais rien, en fait, ne soit attendu. Tant que c'est de cette manière que nous n'attendons rien, nous n'attendons pas purement et simplement.

LE PLUS ÂGÉ : C'est étrange de ne pas attendre quelque chose ni de ne rien attendre, et pourtant d'attendre.

LE PLUS JEUNE : C'est-à-dire d'attendre en regardant ce qui correspond à l'attente pure et simple. Disons plus justement : attendre ce à quoi répond l'attente pure et simple.⁵⁵

[...]

⁵⁴ MARTIN HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

LE PLUS JEUNE : Qu'est-ce que ce qui sauve pourrait être d'autre que ce qui laisse attendre notre aître ? Dans l'attente, l'aître humain est recueilli dans l'attention portée sur ce en direction de quoi a lieu son là, sans pourtant aller se perdre là-bas au loin et s'y disperser.

LE PLUS ÂGÉ : Mais dans l'attente, et en tant que nous sommes en attente, nous sortons pourtant bien de nous-même pour nous mettre à l'écoute de l'indétermination qui n'appelle à rien et, en un sens, nous nous délaissions nous-mêmes. Et à présent tu prétends que dans l'attente, et en tant que nous sommes en attente, nous serions plutôt engagés sur le chemin qui mène jusqu'à notre propre aître.

LE PLUS JEUNE : L'attente est un passage qui porte tout le cheminement au fil duquel nous devenons ceux que nous sommes sans l'être déjà : ceux qui attendent.⁵⁶

La pureté et la simplicité de l'attente indique bien qu'elle n'est pas celle de quelque chose, en outre celle érigée dans l'expectative d'une révélation future, ni même celle de *rien*, puisque ne rien attendre serait déjà être expectant face aux contours de ce rien – rien par rapport à quoi ? Rien à défaut de quoi ? L'attente pure et simple n'est accouplée à aucun type d'expectative, ni d'espoir, puisque le contexte dans lequel elle prend forme est vide d'images, de prévisions – images et visions au préalable anticipant un venir ; elle n'est, par conséquent, que le laisser venir du venir, l'accueil pur et simple des choses à l'instant de leur révélation. Pur ici, au sens que lui confère Blanchot dans *L'attente l'oubli* quand il se réfère à un savoir « qui ne pourrait être donné que par l'attente, à condition qu'on sût attendre⁵⁷ ». En attendant purement et simplement il n'y a donc pas lieu de s'attendre à quelque chose, ni même de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁷ MAURICE BLANCHOT, *L'attente. L'oubli*, Gallimard, 1962, p. 87.

s'attendre à l'APS, puisqu'en étant fondée sur l'imprévisibilité, elle ne dégage aucune sorte de savoir qui permettrait de la voir venir, de l'anticiper. En ce sens, elle est pur présent qui se répète à chaque venir advenu imprévisiblement. « Un venir qui, même quand nous n'y prêtons pas attention, vient pourtant toujours et partout à aître autour de nous. Attendre, c'est être à même – ce qui dépasse en puissance tout force de réalisation effective. Celui qui se trouve capable d'attendre surpasse toutes les performances et leurs réussites ; dans ce domaine, l'attente ne compte jamais sur aucun dépassement.⁵⁸ »

Dans le contexte de la création artistique, l'attente pure et simple est le désengagement de l'acte de créer envers un « faire voir », et du regard envers un « devoir de voir », soit un désengagement face une quête de vérité sous-tendue dans l'œuvre d'art imposant un agir de l'artiste et du spectateur à propos d'un manque dont l'œuvre serait l'écho, d'un silence à combler. L'APS, c'est l'œuvre qui n'a non pas rien à dire mais qui n'a pas à dire, qui n'a pas à être l'affirmation – d'un trop plein ou d'un manque – et la négation d'un vide – de l'œuvre pour l'œuvre. L'APS est l'absence foncière de parole qui plus est de parole vraie (plus ou moins cachée) *dans* l'œuvre. Ne permettant pas d'ouvrir sur une puissance au-delà de l'œuvre, l'APS reste ce qui autorise un rapport totalement libre à l'œuvre, libre de tout devoir face à elle – de faire et de regard/parole. Il s'agit, en somme, de passer d'un rapport à l'œuvre d'art basé sur une richesse signifiante à un rapport basé sur une pauvreté « pulsative et singulière⁵⁹ », propice à la découverte d'une pureté insoupçonnée jusqu'alors de l'œil (qui n'a pas à voir) et de la main (qui n'a pas à faire).

⁵⁸ MARTIN HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 49-50.

⁵⁹ MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *L'image naturelle*, Le Nouveau Commerce, 1995, p. 33.

LE PLUS ÂGÉ : Il me semble que ceux qui attendent commencent pas apprendre à se satisfaire de ce qui est justement suffisant.

LE PLUS JEUNE : De sorte qu'ils peuvent nous apprendre la grandeur de la pauvreté.

LE PLUS ÂGÉ : Car ils ont un savoir de ce qui sauve dans la mesure où ils l'ont pris en vue, et non parce qu'ils le poursuivent dans ses recherches.⁶⁰

En décrivant les nocturnes de Whistler, notamment *Nocturne en bleu et argent* – *Chelsea* (1871) (ill. 36), Théodore Duret souligne habilement cette sorte de cécité qui frappe les yeux lorsqu'ils sont soumis à des choses nouvelles, jamais vues et dont aucun savoir n'est garant. Ces choses n'ont plus les formes et les couleurs qui permettaient jusqu'alors d'« y voir clair » en y anticipant harmonieusement un sens et un rapport clos au monde. Désormais, semble dire Duret, ce confort de l'œil et des horizons d'attente (jaussiens) est désamorcé par les « pièges » oculaires tendus par des peintres comme Whistler. Regarder devient alors un acte périlleux, profondément déroutant, créateur de mondes nouveaux et inconnus jusqu'alors :

Les nocturnes de M. Whistler, comme le nom l'indique, sont des effets de nuit. Prenons le plus clair, celui en bleu et argent, plaçons-nous à dix pas et regardons-le attentivement. L'impression que l'artiste veut fixer sur la toile est celle du clair de lune par une belle nuit. Il a choisi, comme sujet, une rivière avec ses bords, parce qu'après tout il lui faut bien un motif pour porter la couleur ; mais le motif n'existe pas pour lui-même, il n'a en soi aucune importance, aussi les bords de la rivière se distinguent-ils à peine, enveloppés qu'ils sont dans l'effet de nuit qui est le tableau, et ce qui est appelé à communiquer aux yeux l'effet que le

⁶⁰ MARTIN HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 48-49.

peintre veut rendre, ce ne sont ni des lignes ni des contours, mais la gamme générale de tons bleus argentés qui, avec des inflexions de clair et d'ombre, couvre toute la toile. En somme, dans ce nocturne, il n'y a que deux choses sans contours et sans formes arrêtées, mais fort saisissables cependant, et arrivant à produire une impression puissante, de l'air et une gamme de tons délicate et vibrante. M. Whistler, en tirant les dernières conséquences de la combinaison harmonique de couleurs qui était apparue instinctivement dans ses premières œuvres, est donc parvenu, avec ses nocturnes, à l'extrême limite de la peinture formulée. Un pas de plus, il n'y aurait sur la toile qu'une tache uniforme, incapable de rien dire à l'œil et à l'esprit. Les nocturnes de M. Whistler font penser à ces morceaux de la musique wagnérienne où le son harmonique, séparé de tout dessin mélodique et de toute cadence accentuée, reste une sorte d'abstraction et ne donne qu'une impression musicale indéfinie.⁶¹

Abstraction des formes, déroute de la figuration et de la nature comme origine, rejet du passé, la peinture se veut *pure* : « Les artistes-peintres vertueux de cette époque occidentale [début du XX^e siècle] considèrent leur pureté en dépit des forces naturelles. Elle est l'oubli après l'étude. Et, pour qu'un artiste pur mourût, il faudrait que tous ceux des siècles écoulés n'eussent pas existé. La peinture se purifie en Occident [...]. Considérer la pureté, c'est baptiser l'instinct, c'est humaniser l'art et diviniser la personnalité.⁶² » Peinture mais aussi sculpture *pure*, à l'instar de l'*Oiseau dans l'espace* (1923-24 ?, 1925) (ill. 37) de Brancusi, dont la riche controverse est attestée par les péripéties qui marquèrent son arrivée aux États-Unis en 1926 en vue d'y être exposée :

⁶¹ THÉODORE DURET, *Critique d'avant-garde*, préface de Denys Riout, Éd. École Nationale des Beaux-Arts de Paris, 1998, p. 121-122.

⁶² GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913), Bartillat. 2013, p. 25.

La loi en vigueur aux Etats-Unis prévoyait de taxer l'importation des objets manufacturés mais de permettre la libre circulation des œuvres d'art, quand une vingtaine de sculptures conçues et réalisées par Constantin Brancusi débarquèrent dans le port de New York⁶³. Elles furent examinées par les douaniers le 21 octobre 1926. Déroutés, ils ne reconnurent pas dans ces "objets" les caractéristiques habituellement admises pour qu'ils puissent être considérés comme des œuvres d'art : les agents de l'État appliquèrent donc le règlement qui prévoyait une taxation s'élevant à 40 pour cent de leur valeur déclarée. Un arrangement provisoire fut néanmoins trouvé. Les objets au statut litigieux entrèrent librement sur le sol américain pour être exposés à la Brummer Gallery. En cas de vente, la taxe devrait être réglée ; sinon, ils retourneraient dans l'atelier parisien de Brancusi. Un collectionneur, le peintre et photographe Edward Steichen acquit l'*Oiseau dans l'espace* (1925). Aussi aurait-il dû payer les droits de douane. Dans son esprit, il s'agissait évidemment d'une œuvre d'art à laquelle devait s'appliquer le régime de la libre circulation. L'affaire fut portée devant les tribunaux. Le procès s'ouvrit le 21 octobre 1927 reste à plus d'un titre exemplaire de la situation des arts devant l'opinion. La législation américaine donnait alors une définition restrictive des œuvres sculptées : taillées ou modelées "à l'imitation de modèles naturels", elles devaient en outre être "originales" – c'est-à-dire ne pas avoir été produites en série –, avoir été réalisées par un "artiste professionnel" et, enfin, rester dépourvues de fonctions utilitaires⁶⁴. L'audition de témoins permit d'établir que Brancusi pouvait être considéré comme un

⁶³ « Le paquebot *Paris* débarque au port de New York. Il transporte une vingtaine d'œuvres de Brancusi qui doivent être exposées à la galerie Brunner. Parmi elles, *Oiseau dans l'espace*, acheté par un vieil ami du sculpteur, Edward Steichen, qui vit aux États-Unis. Un inspecteur des douanes examine ces étranges "objets" d'un œil méfiant. À la stupéfaction narquoise de Marcel Duchamp qui accompagne la "cargaison", il décide de leur appliquer l'article 399 du Tariff Act de 1922 qui prévoit une taxation à l'importation d'objets utilitaires ou manufacturés, en fonction de leur composition et/ou de leur poids (...). Comme visiblement, l'*Oiseau dans l'espace* n'était pas une table, un ustensile ménager ou hospitalier, il convenait de le ranger dans la catégorie indéterminée des "articles ou objets manufacturés", et comme il était composé de bronze – sans placage de platine, d'or ou d'argent ou de laque dorée –, l'inspecteur, dans la rigueur du règlement, taxa l'objet à 40% de son prix d'achat, soit 240 dollars. Et à Duchamp (...) qui lui demandait – suppose-t-on – pourquoi il n'appliquait pas l'article 1704 de la même loi qui exonère de toute taxe les sculptures, l'inspecteur – suppose-t-on toujours – répondit : "Ceci n'est pas de l'art". » BERNARD EDELMAN, *L'adieu aux arts. 1926 : L'affaire Brancusi*, Aubier, 2001, p. 9-10.

⁶⁴ « En 1926, aux États-Unis, on n'était pas armé pour répondre à cette question ; on n'avait pas encore abordé la transgression des normes esthétiques ; on ne connaissait – hormis quelques esprits éclairés

sculpteur professionnel et que l'*Oiseau dans l'espace* n'était pas un objet utilitaire. En revanche, il fut plus difficile, en raison de la technique employée, de prouver que le tirage en bronze poli était bien un "original". Mais reconnaître dans la forme épurée un oiseau, cela n'allait pas de soi⁶⁵. À l'issue de débats contradictoires parfois cocasses, le juge Waite rendit son jugement (26 novembre 1928). Pour l'essentiel, il considéra que la définition de l'œuvre d'art, soumise à la mimésis, définition qui datait d'une jurisprudence établie en 1916, ne pouvait plus être retenue en l'état. Son arrêt stipule : "Nous pensons que les décisions de justice les plus anciennes auraient exclu l'objet importé de la catégorie des œuvres d'art [...]. Entre-temps, une école d'art dite moderne s'est développée dont les tenants tentent de représenter des idées abstraites plutôt que d'imiter les objets naturels. Que nous soyons ou non en sympathie avec ces idées d'avant-garde et les écoles qui les incarnent, nous estimons que leur existence comme leur influence sur le monde de l'art sont des faits que les tribunaux reconnaissent et doivent prendre en compte".⁶⁶

Dès lors, que reste-t-il de l'œuvre d'art quand elle ne représente plus quelque chose ? « De même qu'il existe des Legros qui sont forts maigres et des Leblond qui sont très bruns » dit Apollinaire, « j'ai vu des toiles appelées : *Solitude*, où il y a avait plusieurs personnages. [...] La vraisemblance n'a plus aucune importance, car tout est sacrifié par l'artiste aux vérités, aux nécessités d'une nature supérieure, qu'il suppose sans la découvrir. Le sujet ne compte plus ou s'il compte c'est à peine. Si le but de la peinture est toujours comme il fut jadis : le plaisir des yeux, on demande désormais à

et européens – ni le Carré noir de Malevitch (1913), ni les ready-mades de Duchamp (1913). On se scandalisait devant les œuvres de Matisse et il faudra attendre 1936 pour que soit présentée, au Museum of Modern Arts, lors de l'exposition "Cubism and Abstract Arts", la tradition avant-gardiste russe et soviétique. » *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵ L'artiste ne prétendait pas avoir réalisé le portrait d'un oiseau spécifique mais celui de l'oiseau absolu, pur, quintessence de l'envol, de la capacité à voler : « Dans la nature, chaque forme correspond à un organisme qui lui impose sa propre vie et inévitablement son caractère. L'artiste doit saisir l'esprit même de la nature et essayer de créer un monde exactement comme la nature crée : des formes qui affirment leur droit à la vie. » Constantin Brancusi cité par BERNARD EDELMAN, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁶ DENYS RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, 2000, p. 11-13.

l'amateur d'y trouver un autre plaisir que celui que peut lui procurer aussi bien le spectacle des choses naturelles. On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure.⁶⁷ »



36. *Nocturne en bleu et argent – Chelsea*, 1871, Whistler. Huile sur bois, 50.2x60.8 cm. Cf. *Whistler*, cat. exp., Éd. Réunion des Musées Nationaux, 1995. p. 123.

⁶⁷ GUILLAUME APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913), Bartillat. 2013, p. 29-30.



37. (gauche) *Oiseau dans l'espace*, 1923-24 ?, Constantin Brancusi. Marbre jaune, 116.2x36.8 cm. Cf. *Constantin Brancusi. 1876-1957*, cat. exp., Éd. Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 214-215. (droite) Vue d'atelier, *Oiseau dans l'espace*, 1925, Constantin Brancusi. Marbre blanc, 181.9x47 cm. Cf. *Constantin Brancusi. 1876-1957*, cat. exp., Éd. Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995, p. 232-233.

Nouvel essor de la peinture, de la sculpture, et de l'art en général, libéré d'un « faire voir » ; la « main » de l'artiste, le regard du spectateur sont dorénavant *libres* vis-à-vis d'un devoir de création et de vision, basé sur l'entendement d'un rapport mimétique à la nature, et sur un ensemble de prémisses et de savoirs qui en forment le sens. Principe de liberté de création et de vision que l'on retrouve chez Paul Valéry, pour qui le retour à la nature par l'art – « comme si nous ne pouvions supporter de la

voir sous son aspect original⁶⁸ » – n’a résolument plus lieu d’être. Par conséquent, « le seul lieu d’où l’on puisse connaître la nature par la vision et faire d’elle une expérience renouvelée, c’est *un coin quelconque de ce qui est*, un coin d’où l’illusion ne puisse plus renaître en l’homme que la nature est faite pour sa commodité⁶⁹ ». Aussi devons-nous nous efforcer de voir librement, en dehors des catégories du langage constitué : « La plupart des gens y voient par l’intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d’espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitre est immédiatement une maison, pour eux : la Maison ! S’ils se déplacent, le mouvement des files de fenêtres, la translation des surfaces qui défigure continûment leur sensation, leur échappent, – car le concept ne change pas. Ils perçoivent plutôt selon un lexique que, d’après leur rétine, ils approchent si mal les objets, ils connaissent vaguement les plaisirs et les souffrances d’y voir, qu’ils ont inventé les *beaux sites*. Ils ignorent le reste. Mais là il se régale d’un concept qui fourmille de mots.⁷⁰ » Aux sensations libres, le langage oppose la rigidité des idées toutes faites : « Nous opposons à ce chaos de palpitations et de substitutions – un monde de solides et d’objets identifiables.⁷¹ » « À cette fixation du mouvant, meurt la poésie ; elle naît en revanche chaque fois que l’esprit réussit à communiquer, à l’illusoire fixité de ce qui se croit inébranlable, le trouble d’un mouvement naissant, l’inquiétude d’un commencement, le traumatisme d’une naissance.⁷² »

⁶⁸ PAUL VALÉRY cité par H. R. JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l’allemand par Claude Maillard. Paris. Gallimard, 1978, p. 157.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ PAUL VALÉRY, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, in *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, 1957, p. 1165.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1170.

⁷² JEAN DARRIULAT, « Poïétique de Paul Valéry », in <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>

Vision pure et moyen d'accès à une réalité *neuve* des choses qui n'ont plus à être regardées sous l'emprise d'une ambition érigée par le biais d'un langage savant, déjà constitué, maîtrisé et par conséquent sans surprises. Pour Valéry, regarder *est* produire, regarder *est* créer ou encore contempler en « [résistant] à la tendance à identifier ou à reconnaître trop vite les objets. » Ainsi, « la méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité pour s'élever de métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions, à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir qu'on a pas toujours eu d'avance⁷³ ». Cette satisfaction dans la contemplation est la condition d'un « nouvel œil » qui, ne cherchant plus à juger en validant, est libéré de la conceptualisation à outrance par le visible. Il est en quelque sorte dans l'immobilité de l'ici et du maintenant, et en cela il s'oppose à cette posture scrutatrice du regard faite d'habitudes qui font être ici mais déjà ailleurs⁷⁴. Au demeurant, la vision pure, de ce nouvel œil, n'est pas synonyme de repli sur soi, ni de coupure radicale avec le monde, elle est l'immobilité qui s'oppose à l'anticipation du monde afin d'assister au plus près, ici et maintenant, à son apparition *disparaissante*.

Valéry toujours. Vers le milieu de 1912, sur l'insistance d'André Gide⁷⁵ et de Gaston Gallimard, il accepte d'éditer l'ensemble de ses œuvres de jeunesse (vers et proses), mais ne sachant comment transformer ces vers anciens qui lui paraissent à présent étrangers, il entreprend un poème d'une quarantaine de vers en guise d'adieu

⁷³ PAUL VALÉRY cité par H. R. JAUSS, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁴ « Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts. Une forme cubique, blanchâtre, en hauteur, et trouée de reflets de vitres est immédiatement une maison pour eux : la Maison ! Idée complexe, accord de qualités abstraites. » PAUL VALÉRY, *Œuvres*, tome I, La Pléiade, 1960, p. 1165.

⁷⁵ Le poème est précédé d'une dédicace à André Gide - Depuis des années, j'avais laissé l'art des vers : essayant de m'y astreindre encore, j'ai fait cet exercice que je te dédie. Cf. PAUL VALÉRY, *op. cit.*

à la poésie. Au terme d'environ cinq années de travail⁷⁶, *La Jeune Parque* signe cette *renaissance* poétique abrégée. Dans la mythologie romaine, les Parques (« Moires » dans la mythologie grecque) sont au nombre de trois. Elles sont, « selon Hésiode, [...] filles de Nyx (Nuit)⁷⁷ [et] se nomment Clotho, la Fileuse [...], Lachésis, le Sort [...], Atropos, l'Immuable. Clotho filait la destinée de chacun, Lachésis déroulait l'écheveau et Atropos coupait le fil⁷⁸ ». Le poème ne s'attardant pas sur ce mythe, quel en est donc le sujet ? La réponse est : la poésie-même ou un au-delà de la poésie⁷⁹ qui, par un travail acharné d'écriture et de réécriture⁸⁰, cherche à destituer son auteur, le dépouiller⁸¹, afin de s'affirmer au monde en tant qu'œuvre *per se*, pure, coulant de source. La contrainte de la gestation⁸², de la sélection⁸³ et de la versification⁸⁴ des mots fait aboutir le poème en tant que chant d'un « je⁸⁵ », d'« une conscience de soi-

⁷⁶ « L'écrivain véritable est un homme qui ne trouve pas ses mots. Alors il les cherche. Et en les cherchant il trouve mieux. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1902, Sans titre, II, 669), 1974, p. 987.

⁷⁷ Ailleurs, filles de Zeus et de Thémis. Cf. JOËL SCHMIDT, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, 2005, p. 129.

⁷⁸ RAYMOND JACQUENOD, *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Marabout, 1998, p. 425.

⁷⁹ « L'objet du poème est de paraître venir de plus haut que son auteur. Au service de cette idée naïve et primitive, et peut-être vraie / non fausse /, tous les artifices, labeurs, sacrifices – de cet homme. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1902, Sans titre, II, 669), 1974, p. 1007.

⁸⁰ « Par le travail et par l'art, cet auteur que l'on a présumé d'être ou de posséder parfois, on le fait devenir comme surnaturel. Art et travail s'emploient à constituer un langage que nul homme réel ne pourrait improviser ni soutenir, et l'apparence de couler de source est donnée à un discours plus riche, plus réglé, plus composé / relié / que la nature immédiate n'en peut offrir de tel. C'est à un tel discours que se donne le qualificatif d'*inspiré*. Un discours qui a demandé trois mois de tâtonnements, de dépouillements, de rectifications, de refus, de tirages au sort est apprécié, lu en 30 minutes par un individu autre. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1918-1919, J, VII, 159), 1974, p. 1007.

⁸¹ « Lorsqu'une œuvre est très belle elle perd son auteur. Elle n'est plus sa propriété. Elle convient à tous. Elle dévore son père – Il n'en fut que le moyen. Elle le dépouille. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1906-1907, Sans titre, IV, 46), 1974, p. 990.

⁸² « Qui vient d'achever un long ouvrage, le voit former enfin un être qu'il n'avait pas voulu, qu'il n'a pas conçu, - précisément parce qu'il l'a enfanté / (puisqu'il l'a enfanté) / -- et ressent cette terrible humiliation de se sentir le fils de son œuvre, de lui emprunter des traits irrécusables, une ressemblance, des manies, une borne, un miroir, et ce qu'il y a de pire dans le miroir, -- se voir limité – tel et tel. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1917, E, VI, 466), 1974, p. 1005.

⁸³ « Si tu savais ce que je jette, tu admirerais ce que je garde. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1914, W 14, V, 368), 1974, p. 1000.

⁸⁴ « Problèmes de la mise en vers. – Ceci oblige de considérer de très haut ce que l'on veut ou que l'on doit dire. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1918-1919, J, VII, 194), 1974, p. 1008.

⁸⁵ « L'importance d'une œuvre pour son auteur est en raison de l'imprévu qu'elle lui apporte, de lui à lui pendant la fabrication. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1917, E, VII, 485), 1974, p. 1005.

même⁸⁶ », d'une « psyché⁸⁷ », dont l'efficacité tient aux ressources souplement modulées d'une matière verbale où la musique du sens est étroitement liée à celle du son⁸⁸. Le projet, chemin faisant, de *La Jeune Parque*, n'est donc pas de dire quoi que ce soit, mais simplement de chercher à faire un poème le plus rigoureusement possible ; un poème dont le sens se dégage de sa propre mise en forme – syntaxique, imagée et sonore ; un poème en tant qu'œuvre pure de la « conscience *consciente*⁸⁹ » de son auteur avant de s'en dégager irrémédiablement⁹⁰. En joignant la matière abstraite la plus éloignée de toute forme poétique à la forme poétique la plus éloignée de l'abstraction, Valéry s'est donné pour pari ultime avec *La Jeune Parque* de rendre l'abstrait voluptueux sans rien perdre de son austérité, et de créer une plasticité pure sans rien perdre de son rayonnement sensoriel. Par une sorte de miracle, dont le travail en est le fondement, l'objet-poème trouve sa beauté pure dans une versification rigoureuse, une syntaxe audacieuse, un choix de mots inusité, des images, symboles et métamorphoses rares. Beauté d'autant plus pure qu'elle paraît être le fruit d'une création séparée de son sens – *sans sens* – au-delà d'une extravagante rêverie, sans horizon autre que son étincellement miraculeux : « Figurez-vous que l'on s'éveille au milieu de la nuit, et que toute la vie se revive, et se reparle à soi-même... Sensualité, souvenirs, émotions, sentiment de son corps, profondeur de la mémoire et lumières ou

⁸⁶ « [...] Le sujet vague de l'œuvre est la Conscience de soi-même ; la Consciousness de Poe, si l'on veut. » PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns, (À Albert Mockel, 1917)*, Gallimard, 1952, p. 124.

⁸⁷ Tel était le titre provisoire du poème. Cf. PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns, (À Pierre Louÿs, 1916)*, Gallimard, 1952, p. 115-118.

⁸⁸ « Peinture et poésie sont des édifications complexes – où s'emploient à une sorte d'équilibre très instable, très peu *probable*, des fonctions sans commune mesure générale. – Sujet, exercice de l'intellect, propriétés des groupes de sensations et de leurs combinaisons, représentations d'objets et d'êtres réels, -- limites subjectives et distribution purement formelle s'y rencontrent – et ne s'entraident que par chance. Sens et son d'un mot. Tellement que chaque œuvre réussie est un cas particulier, un accident heureux – et que des sacrifices s'imposent continuellement tantôt à l'intellect, tantôt à la sensibilité pour fuir à temps tantôt l'exactitude indifférente, tantôt l'absurde harmonieux et le non-sens magique. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique, (1910, D10, IV, 480)*, 1974, p. 994.

⁸⁹ « [...] C'est une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la conscience consciente. » PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns, (À Aimé Lafont, 1922)*, Gallimard, 1952, p. 144-145.

⁹⁰ « Voilà, mon cher ami, trop de détails sur la genèse d'un poème, maintenant détaché de moi [...]. » PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns, (À Albert Mockel, 1917)*, Gallimard, 1952, p. 125.

cieux antérieurs revus, etc. Cette trame qui n'a ni commencement ni fin, mais des nœuds [...].⁹¹ » *La Jeune Parque* rayonne ainsi comme « un chant prolongé, sans action, rien que l'incohérence interne aux confins du sommeil [...]»⁹² », dont la beauté n'est, *in fine*, pas faite pour qu'on en parle⁹³.

Le livre *Les caves du Vatican* aura permis à André Gide, son auteur, de mettre en exergue l'idée que peut avoir l'homme à l'égard de sa propre liberté quand celle-ci est mise à l'épreuve de ses actions – des plus anodines et quotidiennes aux plus folles et inexplicables. Sommes-nous libres ? Semble-t-il questionner tout au long du récit fragmenté, et notamment dans le dernier chapitre, par l'intermédiaire de Lafcadio et de son geste criminel gratuit⁹⁴, *immotivé*⁹⁵. Sommes-nous libres ? C'est-à-dire, sommes-nous *absolument* libres ? Le cas échéant, « pourquoi la liberté a-t-elle des limites ? » L'acte *aventurier*⁹⁶ de Lafcadio, en l'occurrence le meurtre d'un inconnu – qui s'avèrera ne pas l'être totalement – poussé en dehors d'un wagon de train en marche, le fait se confronter à sa liberté⁹⁷ et simultanément se dévoiler le réel venant gravement contraindre le champ des possibles après le crime ; le réel de la loi et de la responsabilité, le réel « accueillant » l'acte en soi en rendant apparentes ses

⁹¹ PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, (À Aimé Lafont, 1922), Gallimard, 1952, p. 144.

⁹² PAUL VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, (À Albert Mockel, 1917), Gallimard, 1952, p. 124.

⁹³ « Si un ouvrage est clair et s'il est merveilleux aussi, il est obscur en tant que merveille. Une belle chose est toujours obscure. L'admirable est inexplicable en tant que tel. » PAUL VALÉRY, *Cahiers, tome II, Poïétique*, (1923, Y, IX, 512), 1974, p. 944.

⁹⁴ « "Si je puis compter jusqu'à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque feu, le tapir est sauvé. Je commence : Une ; deux ; trois ; quatre ; (lentement ! lentement !) cinq ; six ; sept ; huit ; neuf... Dix, un feu..." » ANDRÉ GIDE, *Les caves du Vatican*, Gallimard, 1922, p. 195.

⁹⁵ « Un crime immotivé, continuait Lafcadio : quel embarras pour la police ! » *Ibid.*, p. 194.

⁹⁶ « Son intention était de n'aborder Julius qu'après que les journaux auraient parlé du "crime", *Le crime* ! Ce mot lui semblait plutôt bizarre ; et tout à fait impropre, s'adressant à lui, celui de *criminel*. Il préférerait celui d'*aventurier*, mot aussi souple que son castor, et dont il pouvait relever les bords à son gré. » *Ibid.*, p. 200.

⁹⁷ « Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité, que de moi-même. Tel se croit capable de tout, qui, devant que d'agir, recule... Qu'il y a loin, entre l'imagination et le fait !... Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Bah ! Qui prévoirait tous les risques, le jeu perdrait tout intérêt !... » *Ibid.*, p. 195.

conséquences et qui se devinent dans les précautions prises après-coup⁹⁸ par Lafcadio. Jeune adulte impétueux, personnage indéterminé, « manquant de racines⁹⁹ », vivant sans contraintes, à l’opposé de l’image que lui renvoie Fleurissoire – sa victime – entrant dans le compartiment, Lafcadio se sent, sans commune mesure, plus libre que les autres, et c’est bien pour cette raison – s’il doit en avoir une – qu’il décide de passer à l’acte.

Gide, on le sait, a été juré. Il en avait fait le souhait, et ayant attendu six ans avant d’être nommé, a finalement pu vivre cette expérience « que tous les romanciers devraient avoir », eut-il dit¹⁰⁰. Habitué des cours d’assise, il put constater que l’idée même d’acte gratuit a un fondement, et que toute pratique criminelle a sa motivation qui, pour être imprécise, ne mérite pas moins d’être approfondie, à l’instar de ce procès auquel il eut assisté d’un supposé incendiaire jugé pour avoir mis le feu à sa propre ferme et dont aucune explication ne semblait justifier l’acte ; le mobile échappait manifestement tant à ceux qui étaient là pour le juger qu’à l’accusé. « Mais il y en avait un, c’est sûr » souligne Gide¹⁰¹, pour qui la liberté n’est que le fruit du travail, de l’effort de chaque jour de l’individu sur lui-même le libérant ainsi, tout en sachant qu’il ne vit pas isolément et que la liberté implique donc le réel et les autres. Un réel non pas comme simple présence immanente aux actions délimitant la sphère normative qui les encadre, mais présence qui, pense Gide, s’il s’absente le temps

⁹⁸ « À présent, du sang-froid, se dit Lafcadio. Ne claquons pas la portière : on pourrait entendre à coté“. [...] “Il m’a laissé son hideux chapeau plat ; qu’un peu plus, d’un coup de pied, j’allais envoyer le rejoindre ; mais il m’a pris le mien, qui lui suffit. Bonne précaution que j’ai eue d’en enlever les initiales !...Mais sur la coiffe, reste la marque du chapelier, à qui l’on ne commande pas des feutres de castor tous les jours... Tant pis, c’est joué... Qu’on puisse croire à un accident... Non, puisque j’ai refermé la portière... Faire stopper le train ? ... Allons, allons ; Cadio, pas de retouches : tout es comme tu l’as voulu. » ANDRÉ GIDE, *op. cit.*, p. 196. « A Naples, Lafcadio descendit dans un hôtel voisin de la gare ; il eut soin de prendre sa malle avec lui, parce que sont suspects les voyageurs sans bagages et qu’il prenait garde de n’attirer point sur lui l’attention. » *Ibid.*, p. 200.

⁹⁹ Cf. ANDRÉ GIDE, *Entretiens avec Jean Amrouche (1949)*, Ina-Radio France, Harmonia Mundi, 1996-1997.

¹⁰⁰ Cf. *Ibid.*

¹⁰¹ Cf. *Ibid.*

d'une détente, d'un « jeu » suspendant toute normativité, ne peut pas ne revenir pas par la suite, en étant contraint d'incorporer les élucidations que la mise à distance du réel aura permis le temps du jeu ; l'acte gratuit n'est-il envisageable qu'à l'état d'hypothèse ? Questionne Gide, en prouvant par la suite donnée à l'histoire que l'acte de Lafcadio ne peut s'appliquer à la réalité sans dommage ; ce choc entre imaginaire et réel démontre qu'un acte gratuit ne peut être conçu qu'imaginativement, il ne peut être le fruit que de l'expérimentation d'une liberté imaginaire, « [...] purement désintéressé, [il doit pouvoir] se suffire à lui-même mais surtout se dérouler dans un espace et dans un temps réservés, hors de la réalité. Le “faire comme si” est impossible dans le réel qui ne peut faire l'objet de retouches [...]. Il y a antinomie entre un acte situé dans le concret et la gratuité qui, comme le jeu, doit être en dehors de la vie courante [...].¹⁰² » Seulement voilà, Lafcadio va plus loin. En faisant de la société et de l'ensemble de ses normes son aire de jeu, en accomplissant réellement son acte, en devenant sujet *agissant*¹⁰³ ; « [...] en voulant prouver sa liberté, il la perd puisqu'il modifie tangiblement le réel. Lafcadio est victime d'une illusion, la transposition à la réalité est impossible : il évite un piège pour tomber dans un autre comme nous en avait averti le narrateur : “(...) maintenant que ne le pressait plus le besoin, sa résistance se relâchait.” Son acte rejoint l'acte ludique tel que Fink le définit [...], mais

¹⁰² BERTRAND FILLAUDEAU, *L'univers ludique d'André Gide. Les soties*, préface d'Alain Goulet, José Corti, 1985, p. 255-256.

¹⁰³ Contrairement à d'autres personnages (Julius, Defouqueblize) qui, demeurant confinés au jeu fictionnel, s'abstiennent du passage à l'acte : « Vous ne seriez croire, vous qui n'êtes pas du métier, combien une éthique erronée empêche le libre développement de la faculté créatrice. Aussi rien n'est plus éloigné de mes anciens romans que celui que je projette aujourd'hui. La logique, la conséquence, que j'exigais exigeais de mes personnages, pour la mieux assurer je l'exigais exigeais d'abord de moi-même ; et cela n'était pas naturel. Nous vivons contrefaits, plutôt que de ne pas ressembler au portrait que nous avons tracé de nous d'abord ; c'est absurde ; ce faisant, nous risquons de fausser le meilleur. » commente Julius à Lafcadio au sujet d'un projet de livre différent des précédents. « Ah ! Monsieur [...], tout ce qu'on ferait dans cette vie, si seulement on pouvait être bien certain que cela ne tire pas à conséquence, comme vous dites si justement ! Si seulement on était assuré que cela n'engage rien...[...] Des gens de la société, comme vous ou moi, se doivent de vivre contrefaits. » dit Defouqueblize à Lafcadio dans le train qui les mènent à Rome. ANDRÉ GIDE, *Les caves du Vatican*, Gallimard, 1922, p. 204 et p. 224-225.

s'en éloigne aussi puisque se situant dans un réel le plus concret, il est voué à l'échec, le meurtre étant par excellence une action qui laisse des traces ineffaçables. L'acte enfin joue le rôle d'un révélateur de caractère, comme chez Dostoïevski, puisque comme le dit Gide, "sans connaître de motivation extérieure", il "s'explique par la complexion particulière du personnage agissant", ce faisant, il met en lumière les règles du jeu social qu'il perturbe, il peut alors être qualifié de "grain dans les rouages".¹⁰⁴ » Alors que « le prudent Julius n'est séduit par cette idée [l'acte gratuit] que comme matière à écriture [...] », que « Defouqueblize se permet une incartade parce qu'il est avec un étranger et que ses paroles ne se transforment pas en acte [...]»¹⁰⁵ », « l'ivresse ludique¹⁰⁶ » de Lafcadio a, elle, bien lieu, même si elle ne dure qu'un bref instant. L'irrévocable contrainte de la semelfactivité du temps, l'immédiateté foncièrement incontournable du réel se perpétuant, renvoient, pour ainsi dire, l'acte gratuit de Lafcadio à sa dure réalité contextuelle ; « impuissant à faire embrayer sur un comportement adapté à la perception¹⁰⁷ » du réel, Lafcadio s'éternise vertigineusement dans le jeu. Ainsi, l'irruption de l'acte gratuit fait du criminel fortuit celui qui se joue des contraintes, des normes, des mœurs établies en mettant en suspens le réel le temps parfois trop long d'une folie.

Si Gide s'avisa de faire de Lafcadio un héros antisocial, en s'empressant de dénoncer les risques d'un tel débordement du jeu face au réel, il ne put s'empêcher de voir – il en fût d'ailleurs plutôt flatté – l'un de ses personnages-phares être récupéré en héraut par la jeunesse d'après guerre¹⁰⁸, les dadaïstes et les surréalistes tel Aragon,

¹⁰⁴ BERTRAND FILLAUDEAU, *op. cit.*, p. 256.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ CLÉMENT ROSSET, *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1984, p. 10.

¹⁰⁸ « Comme l'écrivit Jean Paulhan plus tard, "il [*Les caves du Vatican*] parut peu avant la guerre de Quatorze et ne fut guère remarqué des jeunes gens que cinq ou six ans plus tard ; mais il le fut avec violence (comme si cette guerre avait été beaucoup plus absurde qu'une autre), et plus d'un garçon garda pour dormir tout la vie la porte de sa chambre ouverte, parce que telle était l'habitude de

Breton et surtout Soupault¹⁰⁹, qui virent en cet acte fatal le geste archétypique du renouveau. Et comment ne pas y voir également la *signature* d'une expérience-limite-intérieure chère à Bataille ? En tant qu'elle est précisément une « réponse que rencontre l'homme, lorsqu'il a décidé de se mettre radicalement en question. Cette décision qui compromet tout l'être exprime l'impossibilité de s'arrêter jamais, à quelque consolation ou à quelque vérité que ce soit, ni aux intérêts ou aux résultats de l'action, ni aux certitudes du savoir et de la croyance¹¹⁰ ». L'acte gratuit comme expérience-limite, *nue*, sans ancrages savants ou religieux, pure – « Voici l'heure du Grand Midi, de la clarté la plus redoutable¹¹¹ » – est la jointure infime mais possible par laquelle passe l'union ontologique entre Gide et Bataille ; le crime sans mobile préfigure la possibilité qu'a l'homme de réaliser pleinement l'exigence d'être tout¹¹², et dans ce cadre, de faire table rase de la notion de liberté (de l'être, de l'agir, etc.) telle qu'elle eut été pensée et mise en pratique jusqu'ici. L'acte gratuit n'est cependant pas le pinacle, mais l'épreuve incontournable par laquelle l'homme doit passer s'il veut accéder, « sans tricher¹¹³ » à l'inconnu, aller vers un au-delà de l'entendement via le sensible puisé en l'homme libéré de tout mysticisme ou dogmatisme. « L'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être. Que dans cette fièvre il ait quelque appréhension que ce soit, il ne peut dire : "j'ai vu ceci, ce que j'ai vu est tel" ; il ne peut dire : "j'ai vu Dieu, l'absolu ou le fond des mondes", il ne peut que dire : "ce que j'ai vu échappe à l'entendement", et Dieu, l'absolu, le fond des mondes, ne sont rien s'ils ne sont des catégories de

Lafcadio. Bref, un de ces livres qui brassent les hommes". FRANK LESTRINGANT, *André Gide l'inquiéteur. Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée 1919-1951*, Flammarion, 2012, p. 26.

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 31-44.

¹¹⁰ MAURICE BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 302.

¹¹¹ F. NIETZSCHE cité par MAURICE BLANCHOT, *Faux pas*, Gallimard, 1943, p. 47

¹¹² « Il se peut qu'en l'homme se réalise pleinement l'exigence d'être tout. » MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 302.

¹¹³ « Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu. » GEORGES BATAILLE, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1943, p. 17.

l'entendement.¹¹⁴ » Et donc, si Gide fait tendre Lafcadio vers l'expérience-limite du crime « sans mobile », ce n'est que pour mieux souligner l'importance du rapport ludique au réel dont les limites sont celles infranchissables du passage à l'acte. Pour Bataille, au contraire, ce dernier n'est pas le point de chute mais de départ. Ses conséquences sont imprévisibles, acheminées dans la fièvre, la transe et l'angoisse de l'irréparable à partir duquel tout devient possible : « J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose nier les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible.¹¹⁵ » « Il faut » conclut Bataille « vivre l'expérience, elle n'est pas accessible aisément et même, considérée du dehors par l'intelligence, il y faudrait voir une somme d'opérations distinctes, les unes intellectuelles, d'autres esthétiques, d'autres enfin morales et tout le problème à reprendre. Ce n'est que du dedans, vécue jusqu'à la transe, qu'elle apparaît unissant ce que la pensée discursive doit séparer.¹¹⁶ » Gide, pour sa part, nous rappelle, à l'image de deux verres remplis à ras bord se touchant à peine, la frontière ténue et tendue entre l'imaginaire débordant et le réel contraignant ; il s'en suffit de peu, d'un moindre mouvement, d'une infime vibration pour que l'eau s'écoule sur la paroi des contenants. Pour Bataille, même point de tension, même équilibre précaire ne se déliant que par « un coup de dés heureux qui me permet, non pas de gagner, mais de jouer jusqu'au bout, de mettre ce que je suis en jeu dans un sentiment extrême par lequel j'épuise tout le risque [...] On ne se met en jeu, c'est-à-dire à mort, que par la chance du jeu¹¹⁷ ».

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁷ MAURICE BLANCHOT, *Faux pas*, Gallimard, 1943, p. 51.

À l'instar de l'électron qui n'est libre qu'en rapport à l'atome, l'APS est un flux libre mais dépendant des agissements du sujet humain qui la porte en lui. Un flux échappant aux savoirs – pas de *savoir-attendre* dit Blanchot¹¹⁸ : il n'y a ni connaissances ni d'apprentissages possibles sur l'attente pure et simple qui exonèrent le sujet attendant d'être le lieu naturel de vie – l'*habitat* – de l'APS. Cette dépendance mutuelle rend l'attente pure et simple comparable au pique-bœuf, passereau de la famille des sturnidés, que l'on trouve communément perché sur certains ongulés tels que l'hippopotame ou l'éléphant, s'alimentant des parasites couvrant leurs peaux épaisses, les soulageant par la même occasion de la tâche de s'en débarrasser. Dépendance hygiénique, sanitaire entre l'un et l'autre ; l'un tolère l'autre, l'autre soulage l'un. L'homme *tolère* l'APS, celle-ci soulage l'homme de *tout* et de *rien*, c'est-à-dire de ces extrémités obsédantes pour l'être humain qui a fait de la maîtrise du tout son ambition ultime ; obsession du temps, du tout et du rien chez l'homme insatisfait qui, « s'il sait quelque chose, [sait] que l'apaisement n'apaise pas et qu'il y a en lui une exigence à la mesure de laquelle rien ne s'offre en cette vie. Aller au-delà, au-delà de ce qu'il désire, de ce qu'il connaît, de ce qu'il est, c'est ce qu'il trouve au fond de tout désir, de toute connaissance et de son être. S'il arrête, c'est dans le malaise du mensonge et pour avoir fait de sa fatigue une vérité. Il a choisi de dormir, mais il appelle son sommeil science ou bonheur – parfois guerre. [...] Mais si la contestation s'empare de cette perspective rassurante, récuse l'autorité vague et supérieur (Dieu) qui lui a donné sa forme, supprime tout espoir dans la vie et hors de la vie, c'est le fait même de l'existence qui est maintenant en cause, et l'homme rencontre le non-savoir comme l'expression de cette suprême mise en jeu, venue elle-même de l'insuffisance

¹¹⁸ « Est-ce qu'il sait attendre ? Est-ce qu'il voudrait par le savoir-attendre, dégager le savoir qui appartient à l'attente ? Alors, il ne sait pas attendre. Savoir attendre, comme un savoir qui ne pourrait être donné que par l'attente, à condition qu'on sût attendre. » MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 87.

et de l'inachèvement humains¹¹⁹ ». Le non-savoir, la non-signification, ultime frontière de l'absurde et extrême liberté de l'homme.

À l'instar du sturnidé *sur* l'ongulé et de l'ongulé *sous* le sturnidé, le besoin d'agir et d'interagir, l'incapacité foncière à ne pas/plus agir ou interagir nous distrait d'un « laisser vivre » propice à la découverte en soi de la « durée pure¹²⁰ » qui ne fait surface qu'à condition d'une ouverture, d'un regard nouveau sur soi tout en se « nourrissant » d'une ouverture délicate vers les autres et la nature. Chez Bergson, « durée et nature sont [...] deux termes liés, en ce que l'intuition majeure du philosophe, qui est l'expérience de se replacer dans la durée, induit une nouvelle conception, dynamique et évolutive, de la nature. Loin d'introduire dans un subjectivisme métaphysique, Bergson, avec la durée, nous ouvre une nouvelle philosophie de la nature. L'observation intérieure par laquelle nous découvrons en nous la durée est intimement rattachée à l'observation extérieure qui nous montre la nature en mouvement¹²¹ ». Ainsi, « la découverte de la durée dans l'*Essai* marque les limites du déterminisme scientifique, physique ou psychologique, et permet de montrer que *le sentiment que nous avons de notre liberté n'est pas une illusion. C'est seulement notre moi superficiel qui est déterminé par tous les conditionnements sociaux et historiques, physiques et psychologiques. Notre moi profond est libre, et d'autant plus qu'il s'exprime dans des actes où il s'engage entièrement. Si "beaucoup vivent et meurent sans avoir connu la vraie liberté", c'est qu'ils mènent leur vie de façon superficielle, et ne connaissent qu'une liberté superficielle, bien proche du conformisme social et du déterminisme psychologique. En fait, la liberté a des degrés, et nous nous contentons*

¹¹⁹ MAURICE BLANCHOT, *Faux pas*, Gallimard, 1943, p. 48.

¹²⁰ « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. » HENRI BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 1970. p. 74-75.

¹²¹ JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON, « La durée et la nature » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.) *Bergson. La durée et la la nature*, PUF, 2004, p. 11.

souvent de la surface, qui est tramée par nos habitudes et tout ce qui nous facilite la vie. Mais la vraie liberté est comme la durée pure, incroyablement difficile à appréhender, car notre vraie nature, notre moi profond, doit s'opposer à tout ce qui a été déposé en nous par l'éducation et la société. Au lieu de nous exprimer nous-mêmes dans nos actes, nous nous mettons sans cesse en règle avec le déterminisme psychologique, cherchant des causes à nos propres actions, pesant les motifs et organisant en nous-mêmes des délibérations pour prendre une décision. Ce faisant l'homme conscient à être un automate conscient, mais la durée vraie émerge parfois dans les moments importants de la vie où le moi remonte à la surface.¹²² »

Pureté et simplicité de l'APS donc, en ce sens qu'elle est tautologiquement attente de l'attente ; événement infranchissable, indépassable ; au-delà de l'APS, il n'y a rien. En amont ? rien également¹²³. En conséquence, être *attendant* est ce qui caractérise a minima le sujet humain vivant ; je suis donc j'attends. À mesure que la mort se rapproche, il me reste moins de temps d'attente, alors qu'avant d'avoir pu attendre il n'y avait pas lieu d'attendre, ainsi qu'il n'y a jamais à attendre plus ou moins que ce que la vie en train d'être vécue fait attendre purement et simplement.

Attendre, seulement attendre. L'attente étrangère, égale en tous ses moments, comme l'espace en tous ses points, pareille à l'espace, exerçant la même pression continue, ne l'exerçant pas. L'attente solitaire, qui était en nous et maintenant passée au dehors, attente de nous sans nous, nous forçant à attendre hors de notre propre attente, ne nous laissant plus rien à attendre. D'abord l'intimité, d'abord

¹²² JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON, *op. cit.*, p. 14-15.

¹²³ Comme on dira, d'après Saint Augustin (*Les Confessions*, traduction, préface et notes par Joseph Trabucco, Livre Onzième, Chapitre XII, GF-Flammarion, 1964, p. 262), qu'avant de faire le ciel et la terre, Dieu ne faisait rien.

l'ignorance de l'intimité, d'abord le côté à côté d'instantes s'ignorant, se touchant et sans rapport.¹²⁴

[...] “Que dois-je attendre ?” Mais elle ne comprenait pas cette question. Dès qu'on attendait quelque chose, on attendait un peu moins.¹²⁵

Ils cherchaient l'un et l'autre la pauvreté dans le langage. Sur ce point, ils s'accordaient. Toujours, pour elle, il y avait trop de mots et un mot de trop, de plus des mots trop riches et qui parlaient avec excès. Bien qu'elle fût apparemment peu savante, elle semblait toujours préférer les mots abstraits, qui n'évoquaient rien. Est-ce qu'elle n'essayait pas, et lui avec elle, de se former au sein de cette histoire un abri pour se protéger de quelque chose que l'histoire aussi contribuait à attirer ?¹²⁶

3. Le caractère immobile et contemplatif de l'APS renvoie à une esthétique du « ramassage »

“Il y a encore un long chemin.” – “Mais non pas pour nous mener loin.” – “Pour nous conduire au plus proche.” – “Quand tout ce qui est proche est plus loin que tout lointain.” C'est comme si elle portait en elle la force de la proximité.¹²⁷

C'est comme s'ils avaient toujours à chercher le chemin pour parvenir où ils sont déjà.¹²⁸

¹²⁴ MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 24.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 92.

« Pour tous, sous une forme ou sous une autre, l'histoire touche à sa fin ("au dénouement près") : pour l'homme de la grande raison, parce qu'il se pense comme tout et parce qu'il travaille sans relâche à rendre le monde raisonnable ; pour l'homme de la petite raison, parce que dans une histoire furieuse et privée de fin, la fin est à chaque moment comme si elle était déjà donnée ; pour l'homme de la croyance, parce que dès maintenant l'au-delà termine l'histoire, glorieusement et éternellement. Oui, à y bien réfléchir, nous vivons tous plus ou moins dans la perspective de l'histoire terminée, déjà assis au bord du fleuve [...].¹²⁹ » Si, face à l'irrévocabilité du constat, l'œuvre de Bataille pousse le sujet humain vers la sortie avec grand fracas, via le coup d'éclat, l'insensé, l'expérience aux conséquences impondérables, celle de Beckett « s'emploie à se présenter comme le signal de la fin d'une ère¹³⁰ » certes, mais en écartant toute possibilité d'avènement d'une nouvelle. En cela, elle se situe à ce tournant de l'humanité, quand la fin semble incontournable, quand le « ici » et le « maintenant » résonnent à plus d'un titre comme l'évidence même d'une « fin de partie », d'une prévision oraculaire se confirmant, quand ce qui reste à faire est de ne plus pouvoir faire comme avant – une vision ancienne et caduque ne peut en créer une nouvelle puisqu'elle en est l'impossibilité même¹³¹ –, quand ce qui reste à faire n'est pas de couper à la racine les codes et les normes en vigueur, ni de s'aveugler face à l'état de fait, mais de continuer à être, ici et maintenant, sans autre véritable issue que celle de demeurer purement et simplement ici et maintenant. Y demeurer de

¹²⁹ MAURICE BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 303.

¹³⁰ BRUNO CLÉMENT, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préface de Michel Deguy, Seuil, 1994, p. 268.

¹³¹ « Le texte de Samuel Beckett, s'agissant de la temporalité, ne répudie, ne renie, ne congédie rien. La montre n'a pas même à être brisée ; c'est d'elle-même qu'elle s'arrête. Il est toujours préférable pour un texte qui ne parle en fait ??? parler de lui qu'en termes négatifs, de conserver un ordre ancien en disant qu'il ne convient plus, plutôt que de le désavouer sans appel et d'en proposer un nouveau qui contraindrait à esquisser un système cohérent de valeurs positives [...]. L'œuvre de Samuel Beckett n'installe pas, comme celle de Proust ou de Faulkner, une temporalité nouvelle et cohérente qui remplacerait l'ancienne, caduque : elle maintient en présence deux temporalités. Pour plus de confusion, sans doute, mais aussi pour plus de vérité. » *Ibid.*, p. 286.

la sorte pour quelles raisons ? « [...] Pour en finir ? Parce qu'il [le "Je" qui parle dans les livres de Beckett¹³²] essaie de se dérober au mouvement qui l'entraîne, en se donnant l'impression qu'il en est maître encore, et que, du moment qu'il parle, il pourrait cesser de parler ? Mais, est-ce lui qui parle ? Quel est ce vide qui se fait parole dans l'intimité ouverte de celui qui y disparaît ? Où est-il tombé ? "Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?"¹³³ » Se débattant contre l'inertie régnante – la sienne en particulier –, pris dans une spirale l'entraînant vers le fond, « enterré jusqu'au dessus de la taille¹³⁴ », le sujet humain beckettien résiste stoïquement en meublant le vide, et ce faisant, il ne peut qu'amplifier l'engouffrement ; sans être capable de bouger, il « dit encore¹³⁵ ». Toute tentative de sortir pleinement de la situation – du trou, du « mamelon », de l'anéantissement, etc. – dans laquelle il se trouve sont vaines, alors il erre¹³⁶ ; son corps erre, ses mots errent. Réduits au minimum¹³⁷, les signes de vie annoncent quand bien même que la vie continue tant

¹³² « Qui parle dans les livres de Samuel Beckett ? Quel est ce "Je" infatigable qui apparemment dit toujours la même chose ? Où veut-il en venir ? » MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 286.

¹³³ *Ibid.* Les trois dernières phrases de la citation de Blanchot sont les trois premières de *L'innommable* de Beckett. Cf. SAMUEL BECKETT, *L'innommable* (1953), Les Éditions de Minuit, 2004.

¹³⁴ « Enterrée jusqu'au dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie. » SAMUEL BECKETT, *Oh les beaux jours*, Les Éditions de Minuit, 1963-1974, p. 11. « Deux journées sous le soleil, au cours desquelles, enfouie dans la terre jusqu'au torse puis jusqu'au cou, Winnie dure. Avalée par le sol, elle se dit légère. Appuyant de temps à autre son discours sur les restes de son Willi lui achève de remuer et peut-être de vivre, elle bavarde à petits coups, prie, raconte, chantonne et se souvient, recense ses derniers maux et ses derniers biens avec la souriante sérénité de celle qu'une grâce singulière a visitée : ce qui nous paraît enfer lui est tout-venant, un mot de Willie est une joie, un jour sans mourir est un beau jour. Mesurée, indulgente, elle règne sur son malheur. » LUDOVIC JANVIER, *Beckett*, Seuil, 1969, p. 29.

¹³⁵ « Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore. Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit. Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger. » SAMUEL BECKETT, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 7.

¹³⁶ « Cet errant [Molloy] à qui manquent déjà les moyens d'errer (mais il a encore des jambes, il a même une bicyclette), qui tourne éternellement autour d'un but obscur, dissimulé, avoué, dissimulé à nouveau [...] » MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 287.

¹³⁷ « Chambre de Victor, ignoble garni dont l'unique meuble est un lit-cage. » SAMUEL BECKETT, *Eleutheria*, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 71.

qu'il y aura des mots à dire, des histoires à raconter¹³⁸. À l'instar des figures statuaires sculptées dans le bois de Stephan Balkenhol¹³⁹, figées, immobiles malgré « les choses qui se passent en elles », cette impuissance foncière des personnages beckettians se traduit en une impression de tournoiement excentré mais sur place¹⁴⁰, de *stroboscopie*¹⁴¹ malgré l'agitation qui se passe en eux, et dont les mots dits en sont les seuls témoins. Ainsi, dans *Le calmant*, il y a immobilité malgré lui du récitant : « Je ne pus me lever à la première tentative, ni mettons à la seconde, et une fois debout enfin, et appuyé au mur, je me demandais si j'allais pouvoir le rester, je veux dire

¹³⁸ « Pourquoi ces histoires vaines ? Pour meubler le vide où Malone sent qu'il tombe ; par angoisse de ce temps vide qui va devenir le temps infini de la mort ; pour ne pas laisser parler ce temps vide, et le seul moyen de le faire taire, c'est de l'obliger à dire coûte que coûte quelque chose, à dire une histoire. » MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 288. « Mais ce soir, seul dans mon lit glacé, je sens que je vais être plus vieux que le jour, la nuit, où le ciel avec toutes ses lumières tomba sur moi, [...] Car j'ai trop peur ce soir pour m'écouter pourrir, pour attendre les grandes chutes rouges du cœur, les torsions du cæcum sans issue et que s'accomplissent dans ma tête les longs assassinats, l'assaut aux piliers inébranlables, l'amour avec les cadavres. Je vais donc me raconter une histoire. Je vais donc essayer de me raconter une histoire, pour essayer de me calmer [...]. » SAMUEL BECKETT, *Le calmant, in Nouvelles et textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 39-40.

¹³⁹ Cf. §1, p. 50.

¹⁴⁰ « Ou bien est-il [le "Je" qui parle dans les livres de Beckett] entré dans un cercle où il tourne obscurément, entraîné par la parole errante, non pas privée de sens, mais privée de centre, qui ne commence pas, ne finit pas, pourtant avide, exigeante, qui ne s'arrêtera jamais, dont on ne pourrait souffrir qu'elle s'arrête [...]. » MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 286.

¹⁴¹ « L'événement est statique, bien que pour changement, et n'est perceptible qu'après-coup – ou durant l'effectuation si elle est longue – dans une attente interminable où le pas encore et le déjà ne se détachent jamais l'un de l'autre. L'événement en tant que tel ne cesse d'advenir, il est impossible qu'il finisse » FRANÇOIS ZOURABICHVILI, *Deleuze, une philosophie de l'événement* (1994), PUF, 1996, p. 92-93. « D'une certaine manière l'irréversible est un *flux immobile* : dans l'innombrable et grouillante succession des fluxions infinitésimales qui forment ce flux et composent la continuité de sa continuation, l'immobilité se résout en mouvement. La continuité selon Bergson n'est-elle pas discontinuë à l'infini ? Une continuité ou une multitude innombrable de discontinuités naissantes et de fractures virtuelles – cela revient au même. Voilà pourquoi les transformations très lentes, telles que le vieillissement, demeurent inaperçues, sauf par intermittence et à l'occasion de certaines expériences fortuitement ou arbitrairement choisies, et tenues pour symboliques. L'interminable adagio du vieillissement ne fait qu'un avec l'expérience de l'irréversible, et notamment quand il est vécu comme impossibilité d'un retour en arrière, c'est-à-dire comme impossibilité de rajeunir. Or, nous réalisons cette impossibilité poignante de loin en loin, et longtemps après que l'apparition et la signification du premier symptôme de sénescence, annonciateur de mort, ont franchi le seuil de la conscience : car nous ne pensons qu'exceptionnellement à la mort lointaine et à l'occlusion finale de notre avenir, — la prise de conscience de la transformation continue est donc une prise de conscience discontinuë, mais la transformation elle-même n'en est pas moins continue ; la transformation est insensible et inexorablement progressive, et rien ne peut retarder, ni arrêter ni renverser ce glissement incessant de chaque minute et de chaque seconde. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 280.

debout, appuyé au mur sortir et marcher, impossible.¹⁴² » Dans *Eleutheria*, l'inertie de Victor est sa forme de résister au monde qui l'entoure : « Victor. – Je défends mon bien quand je peux. Vitrier. – Votre bien ! Quel bien ? Victor. – Ma liberté. Vitrier. – Votre liberté ! Elle est belle, votre liberté ! Liberté pour quoi faire ? Victor. – Pour rien faire.¹⁴³ » Enfin, dans *Comédie* : « [...] À l'avant-scène, dans trois jarres fixes, trois têtes fixes, celles d'un homme et de deux femmes, rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres. La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls. Le discours qui sort ainsi, haleté au rythme sans répit du projecteur qui passe d'une source à l'autre, n'est pas seulement un dérisoire concert d'aveux monnayant une affaire de cocuage, c'est aussi celui de trois vivants à la fois assoiffés de noir, de repos, et travaillés par la fureur d'être entendus et constatés.¹⁴⁴ »

Chez Beckett, à la figure de l'immobile se joint celle de l'épuisé en tant que sujet immobile contraint à ne plus pouvoir « possibiliser¹⁴⁵ ». Contrairement au fatigué qui a « seulement épuisé la réalisation, [...] l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. [...] Épuise-t-il le possible parce qu'il est lui-même épuisé, ou est-il épuisé parce qu'il a épuisé le possible ? Il s'épuise en épuisant le possible, et inversement. Il épuise ce qui *ne se réalise pas* dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, "pour finir encore"¹⁴⁶ ». Malgré l'absurdité, l'insensé de la tâche à laquelle il fût condamné, Sisyphe résista à son sort tout en ne pouvant s'en dépêtrer. Il est la figure de l'épuisé

¹⁴² SAMUEL BECKETT, *Le calmant*, in *Nouvelles et textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 41.

¹⁴³ SAMUEL BECKETT, *Eleutheria*, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 90.

¹⁴⁴ LUDOVIC JANVIER, *Beckett*, Seuil, 1969, p. 29-31.

¹⁴⁵ Cf. GILLES DELEUZE, *L'épuisé*, in SAMUEL BECKETT, *Quad et Trio du fantôme, ...que nuages..., Nacht und Träume*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57.

¹⁴⁶ *Ibid.*

par excellence, puisant dans la perpétuité de la condamnation l'énergie nécessaire afin d'en découdre avec la capitulation : « Nous le voyons aux enfers, condamné à l'horreur d'un travail sans espoir, toujours le même et toujours rendu vain au moment où il s'achève. On le regarde lorsqu'il pousse de tout l'effort de son corps épuisé l'énorme pierre qui l'écrase ; puis on le suit quant, derrière le rocher qui retombe, il descend vers le monde inférieur d'où il lui faudra remonter sans fin.¹⁴⁷ » Épuisé et sauvé *in extremis* de la reddition par son « esprit absurde [qui] accepte telle quelle la contradiction qui lui est donnée, il s'y enferme, il en prend conscience, il l'aiguise, et, loin de chercher à en sortir par des élusions et des échappatoires, il prétend en vivre comme de l'unique passion qui puisse le satisfaire. Selon une image dont les philosophes et écrivains se sont tour à tour servis, la pensée, ayant dissipé le voile des apparences, se découvre soudain dans la solitude d'une région extrême où elle n'a plus ni point de repère, ni raison d'être, ni espoir d'aucune issue ; mais de cette impossibilité elle fait dorénavant son destin et elle s'y exalte en s'y déchirant¹⁴⁸ ».

Son incapacité notoire à faire des choix (entre les images, les récits de vie, etc.¹⁴⁹), ainsi que sa capacité manifeste à déléguer¹⁵⁰, à s'abstenir, à disparaître d'une manière ou d'une autre derrière ses œuvres¹⁵¹, ont en quelque sorte érigé Warhol en

¹⁴⁷ MAURICE BLANCHOT, *Faux-pas*, Gallimard, 1943, p. 65.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁹ « A. W. : Je préférerais rester un mystère, je n'ai jamais aimé évoquer mon passé et, de toute façon, je le transforme chaque fois qu'on m'interroge. Ce n'est pas que ça fasse partie de mon personnage de ne pas tout dire, mais j'oublie ce que j'ai dit la veille et je dois tout recommencer. » ANDY WARHOL, *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Bernard Grasset, 2005, p. 100.

¹⁵⁰ « Dans le film USA : Artists, Andy Warhol demandait : "Vous devriez juste me dire les mots que je pourrai répéter parce que je ne peux pas, euh... je ne peux pas... J'ai la tête tellement vide aujourd'hui. Je n'arrive à penser à rien. Pourquoi est-ce que vous ne me soufflez pas les mots ? Et ils tomberont des lèvres, comme ça." L'entretien qui suit [Entretien avec Andy Warhol à propos d'Empire, Gerard Malanga, 1964.] correspond à se souhait : un dialogue inventé par Gerard Malanga, dans l'esprit et avec le consentement de Warhol. » *Ibid.*, p. 73.

¹⁵¹ « [...] Lorsque les Postes américaines ont édité un timbre de Warhol en 2002, la citation imprimée sur la lisière en provient [de l'entretien "Andy Warhol : ma véritable histoire", Gretchen Berg, The East Village Other, nov. 1966] : "Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, contentez-vous de regarder à la surface de mes peintures et de mes films et de ma personne, c'est là que je suis. Il n'y a rien derrière. » *Ibid.*, p. 98.

Sisyphes pop, en épuisé avant-gardiste. Sous ce prisme, l'immobilité – de la caméra¹⁵² et des plans¹⁵³, des corps¹⁵⁴ et des objets, de la pensée (sur l'art)¹⁵⁵ et de la vie (intime)¹⁵⁶ – est la neutralité¹⁵⁷ essentielle, l'inertie vitale qui influe résolument sur son mode de création. Chez Warhol, et dans ses films en particulier, pas de *punctum* ni de *studium*¹⁵⁸ ; les images pauvres, plates, vides, libèrent la trame d'un quelconque

¹⁵² « A. W. : [...] Je veux dire, si vous faites des films, il vous faut du son. D. E. : Mais alors pourquoi avez-vous réalisé des films muets auparavant ? A. W. : C'était le type de caméra que j'avais. » *Ibid.*, p. 82.

¹⁵³ Fixes pour la plupart (*Sleep, Empire,...*).

¹⁵⁴ « A. W. : [...] Quoi d'autre ? Je fais un film sur le sommeil. Le Poète : Sur le sommeil ! Quoi, le sommeil ? A. W. : Un film où John Giorno dort pendant huit heures. Le Poète : Fascinant. Tu peux m'en dire plus ? A. W. : On voit seulement John Giorno dormir pendant huit heures. Son nez et sa bouche. Sa poitrine qui respire. De temps en temps, il bouge. Son visage. Oh, c'est tellement beau. » ANDY WARHOL, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁵⁵ « Un artiste, c'est quelqu'un qui produit des choses dont les gens n'ont pas besoin mais que lui – pour *certaines raisons* – estime souhaitable de leur donner. L'art des affaires est bien plus intéressant que l'art de l'art, parce que l'art de l'art n'entretient pas l'espace qu'il occupe, contrairement à l'art des affaires. [...] C'est ainsi que, d'une part je crois aux espaces vides, et d'autre part je fabrique toujours de l'art, je fabrique toujours des saloperies pour que les gens les mette dans leurs espaces qui, à mon avis, devraient rester vides, c'est-à-dire que j'aide les gens à *gâcher* leur espace alors qu'en vérité je voudrais les aider à vider leur espace. [...] Quand je regarde les choses, je vois toujours l'espace qu'elles occupent. Je veux toujours que l'espace perdu paraisse, parce que c'est toujours de l'espace perdu quand il y a quelque chose dedans. Si je vois un fauteuil dans un bel espace, quelle que soit la beauté du fauteuil, il ne peut jamais être aussi beau que l'espace vide. » ANDY WARHOL, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Flammarion, 2001, p. 116.

¹⁵⁶ « Avant qu'on ne me tire dessus, j'ai toujours pensé que j'étais à demi présent plutôt qu'entièrement – j'ai toujours soupçonné que je regardais la télé au lieu de vivre la vie. On dit parfois que les choses se produisent de manière irréaliste au cinéma, mais c'est plutôt dans la vie que les choses vous arrivent de manière irréaliste. Le cinéma rend les émotions si fortes et si vraies, que quand quelque chose vous arrive réellement c'est comme si vous regardiez la télé – vous ne ressentez rien. » *Ibid.*, p. 78. « Les histoires d'amour sont trop prenantes, et elles n'en valent pas la peine. [...] J'ai toujours pensé qu'il faudrait montrer aux gosses comment on fait l'amour, et leur dire et leur prouver une fois pour toutes que ce n'est rien. [...] L'amour est bien meilleur en imagination qu'en réalité. Ne jamais le faire est très excitant – les attirances les plus fascinantes se produisent entre gens qui ne se rencontrent pas. » *Ibid.*, p. 40 et 42.

¹⁵⁷ Un Warhol en vaut un autre : « La carrière de Warhol est ponctuée d'usurpations d'identité autorisées, la plus fameuse ayant eu lieu en 1967 quand Allen Midgette, hôte de la Factory et acteur occasionnel, fut employé par Warhol pour le remplacer dans une série de conférences. [...] » ANDY WARHOL, *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Bernard Grasset, 2005, p. 73.

¹⁵⁸ « Beaucoup de photos sont, hélas, inertes sous mon regard. Mais même parmi celles qui ont quelque existence à mes yeux, la plupart ne provoquent en moi qu'un intérêt général, et si l'on peut dire, *poli* : en elles, aucun *punctum* : elles me plaisent ou me déplaisent sans me poindre : elles sont investies du seul *studium*. Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent : j'aime / je n'aime pas. [...] Le *studium* est de l'ordre du *to like*, et non du *to love* ; il mobilise un demi-désir, un demi-vouloir ; c'est la même sorte d'intérêt vague, lisse, irresponsable, qu'on a pour des gens, des spectacles, des vêtements, des livres, qu'on trouve "bien". » ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Gallimard, le Seuil, 1980, p. 50.

intérêt ; le film semble figé, statique, même s'il s'y passe des choses (l'éclairage de l'immeuble s'allume d'un coup dans *Empire*, la tête de Giorgio bouge légèrement dans *Sleep*), ou, si pour le public, il se passe à proprement parler plus de choses que dans le film. N'ayant plus rien à dire, le film, s'il existe encore, se déplace vers le public¹⁵⁹ qui devient le « degré zéro » par lequel le film, et par la même occasion le propre spectateur, résistent à la disparition ; rien au dessus, rien en dessous des images cinématographiques warholiennes, mais une horizontalité foncière, un horizon à l'infini dans lequel la rencontre entre les images du film et le spectateur, et celle du spectateur avec lui-même peuvent avoir lieu.

Immobilité chez le Warhol filmeur donc, mais aussi longueur et lenteur, sachant que la lenteur va de pair avec la longueur ; plus le film est long, plus il ne s'y passe rien et plus l'impression de lenteur s'en dégage. Alors que pour Valéry – repris par Benjamin¹⁶⁰ – la lenteur et la longueur (d'une tâche) sont les signes d'un monde résolument dépassé¹⁶¹, pour Warhol la longueur et la lenteur désabusées qui se dégagent de *Sleep* et *Empire* permettent non pas d'attirer l'attention du public sur l'inanité des images, en outre sur leur qualité d'images « pleines de rien », mais sur le moi du spectateur via l'ennui ; s'il « sort » du film, c'est pour mieux *glisser* vers cet ailleurs des images, vers ce moi intime et secret, ultime rempart face à la démesure

¹⁵⁹ « Q. : Est-ce l'idée était de produire du chic ennuyeux dans vos premiers films comme *Empire* ? R. : Non. Ce que j'essayais de faire c'était de déplacer la comédie *dans* le public. Les gens s'amuse plus et mieux ensemble que lorsqu'ils regardent ce qui se passe sur l'écran. » ANDY WARHOL, *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Bernard Grasset, 2005, p. 230.

¹⁶⁰ Cf. WALTER BENJAMIN, « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), in *Expérience et pauvreté*, traduction inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Payot & Rivages, 2011, p. 51-106.

¹⁶¹ « L'homme jadis imitait cette patience. Enluminures ; ivoires profondément refouillés ; pierres dures parfaitement polies et nettement gravées ; laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides [...] - toutes ces productions d'une industrie opiniâtre et vertueuse ne se font guère plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abrèger. On dirait que l'affaiblissement dans les esprits de l'idée d'éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches. » PAUL VALÉRY, « Les broderies de Marie Monnier », *Pièces sur l'art*, in *Œuvres*, tome II, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1969, p. 1244.

métrique du film. Dans ce cas, l'impuissance est la puissance des images ; l'absence de *punctum* et de *studium*, fait se retourner sur soi l'attention du spectateur qui, ne voyant rien dans les images s'y voit voyant, ou encore, s'y voit quêtant une sortie de l'ennui le conduisant à soi. L'impuissance des images à être autre chose que des « vides » imagés et narratifs renvoie à une puissance génératrice d'altérité ; elles sont vides et c'est pour cela que le spectateur se voit en elles. Alors, insister, comme le fait Warhol à travers ses films *Sleep* et *Empire*, sur l'idée que l'inanité des images est propice à l'ennui du spectateur qui, ainsi, ne peut que revenir positivement vers soi, c'est nier l'idée même d'inanité pure des images, d'un vide pur, amplifié par sa propre vacuité, ne renvoyant à rien d'autre qu'à un vide toujours plus profond et incommunicable. L'ennui du spectateur, comme l'entend Warhol, est le signe d'une immobilité qui n'est pas totale, son inaction demeure incomplète, le repos de son regard n'est pas la césure radicale face au devoir de voir qu'impose communément le noir de la salle de cinéma au spectateur ; en générant l'ennui, les images vides d'*Empire* ou de *Sleep* déplacent le regard du spectateur sur soi, mais ne le neutralise guère en le rendant purement contemplatif. En conséquence, pas d'inutilité pure des images cinématographiques warholiennes ; l'absence de *punctum* est le *punctum* de ses images cinématographiques. Un *punctum* qui se nourrit de l'inanité propre aux images telles que celles de *Sleep* ou *Empire* ; il n'y a rien à y voir et c'est ce qui « frappe », il n'y a rien à y chercher et c'est ce qu'il faut trouver.

La contemplation est, au contraire, l'idée même d'un regard foncièrement sans attention particulière, distrait de toute quête signifiante quelle qu'elle soit ; absolue neutralité du regard face aux images qui, en se donnant à voir, n'en demeurent pas moins purement sans intérêt. « Pleine » ou « vide », l'image contemplée ne dit rien, ne frappe pas. Ni absent, ni scrutateur, le regard du spectateur se pose sur l'image mais

ne cherche pas, ne trouve pas, n'y est pas convié. Il n'a d'ailleurs plus rien à faire si ce n'est s'adonner à la contemplation, c'est-à-dire être là « pour rien ». Regard sans intention ni espoir n'ayant plus qu'à *ramasser*¹⁶² les images dans leur claustration, leur sommeil, leur silence sans le déjouer¹⁶³ ; être dans le neutre via le regard, sans chercher à l'être, sans désirer le regard. Être dans le silence non pas pour ne pas être dans la parole¹⁶⁴, mais pour être pleinement dans le silence ; un silence au-delà de la décharge pulsionnelle que peut constituer la parole, au-delà du silence perçu comme un temps de latence plus ou moins long où la parole est anticipée. Être dans le silence, avant l'éclosion de la parole, alors que le silence s'étire en repoussant la décharge jusqu'à ce qu'elle ne soit plus nécessaire ni désirée. Si le silence est le signe d'une parole qui se doit de venir, le silence au-delà de la parole à formuler est celui qui rend la parole vaine dans le cadre d'un rapport altéré entre rétention (de la parole via le silence) et décharge (de la tension liée au silence *avant* la parole, l'anticipant).

Dans sa description des promenades en solitaire de Rousseau, Frédéric Gros¹⁶⁵ n'hésite pas à les comparer à des gestes simples, sans ambition transcendante, déchargées de toute responsabilité à faire advenir la pensée (la parole), vidées de toute volonté, elles ne s'imposent guère et se confondent, pour ainsi dire, à son exister. Ce Rousseau solitaire qui chemine contemplativement, « pour rien », n'est plus celui des *Confessions* ; son retrait du monde est dorénavant l'écho

¹⁶² « Lorsque j'étais enfant j'allais toujours à la recherche des restes de fusées plantées dans la terre, cela me semblait plus intéressant que l'événement en lui-même. » MARC-OLIVIER WAHLER, « Roman Signer : artiste élémentaire », *in* Art Press, n° 237, 1998, p. 28.

¹⁶³ « Silence : d'abord arme supposée pour déjouer les paradigmes (les conflits) de la parole ; puis se solidifie lui-même en signe (c'est-à-dire pris dans un paradigme) : Le Neutre, qui est esquisse des paradigmes, va donc essayer – paradoxalement – de déjouer le silence (comme signe, comme système). » ROLAND BARTHES, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil, 2002, p. 55.

¹⁶⁴ Cf. J.-D. NASIO (coord.), *Le silence en psychanalyse*, Payot, 2001.

¹⁶⁵ Cf. FRÉDÉRIC GROS, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011.

d'une liberté pure, et non celui d'une habileté, d'un moyen singulier pour arriver à certaines fins.

Je veux parler des dernières promenades, celles qui scandent le livre des *Rêveries*, ou plutôt non : celles qui s'y laissent deviner, bien au-delà des livres. Je veux parler de ces promenades indéfinies, celles qui ne *préparent* rien, ne sont plus l'occasion de *trouver* de nouvelles paroles (nouvelles défenses, nouvelles identités, nouvelles idées). Celles qu'on imagine à Ermenonville : les dernières des mois de mai et juin 1778. Il n'y a même plus l'acte de marcher comme méthode, heuristique, projection. On ne marche plus pour inventer, mais exactement pour *rien* : seulement épouser le mouvement du soleil qui descend, doubler d'un pas lent la cadence des minutes, des heures, des journées. On marche alors pour scander un peu le jour, sans y penser vraiment, comme ces doigts arqués tapotant avec indifférence le bois des tables, au son d'une musique. Il s'agit surtout de ne plus rien attendre, laisser *venir* le temps, laisser gagner la marée des jours et l'épuisement des nuits. Le bonheur ainsi veut « un mouvement uniforme et modéré qui n'ait ni secousses ni intervalles ». Voilà marcher : c'est accompagner le temps, se mettre à son pas comme on fait avec un enfant.¹⁶⁶

C'est effectivement un « nouveau » Rousseau, en parfait repos qui se dégage de ces marches, en solitaire, pour rien. Un Rousseau, dont la conscience est devenue errante ainsi que l'inconscient et l'imaginaire via une liberté pure d'associer et de dissocier à chaque pas. Sous ce prisme, imaginer est à concevoir comme une activité *neutre*, à partir de laquelle des trouvailles se font, se « ramassent », répétant, à chaque trouvaille, le hasard et la liberté des pas et du regard qui la mirent au monde. La notion de ramassage est ici adéquate afin de souligner la posture la plus en phase

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 108-109.

avec l'idée de parfait repos, d'immobilité et de contemplation sans la contrainte d'un devoir de parole ou de vision ; en phase également avec une disponibilité sans attentes ni anticipations. À ce propos, c'est Cavalier qui nous revient à l'esprit ; les nouvelles conditions de tournage¹⁶⁷ qu'il s'impose après *24 Portraits* (1987-91), donne la mesure de son virage cinématographique supporté par une approche dorénavant purement contemplative et une disponibilité devenue *inexpectante*, sans élan anticipatoire face à la trouvaille – un acteur, une actrice, un visage, des mains, un paysage, un geste ou encore un objet¹⁶⁸ – qui se doit de jaillir sans forcer ni le regard ni la main. Ces conditions restreintes de tournage dévoilent le filmeur qu'il est devenu, et simultanément les prémisses de sa condition de simple témoin de la vie ici-bas, d'individu soumis à l'imposante contrainte du temps qui passe et qui, malgré cela, continue à avancer/filmer par rencontres interposées. Au demeurant, même réduits à leur minimum, les *outils* qui lui servent à faire des films demeurent en trop, un *trop* ; la petite caméra numérique qui a remplacé l'attirail volumineux de naguère¹⁶⁹ est, elle

¹⁶⁷ « Depuis *La rencontre* en 1996, voire depuis les portraits qu'il avait réalisés pour Arte à la fin des années 80, Alain Cavalier a quitté le cinéma dans son acception dominante, connotant une machinerie commerciale, le grand public, des acteurs célèbres. Il n'a en fait jamais quitté le cinéma, mais l'a continué par d'autres moyens, plus modestes, plus légers, plus solitaires, moins onéreux, rapprochant son geste, son art, son travail de ceux du peintre, du photographe ou de l'écrivain. » SERGE KAGANSKI, « Irène d'Alain Cavalier » in *Les Inrockuptibles*, n° 726, 28 octobre 2009, p. 56. « Q : Ce dépouillement, qu'est-ce que ça veut dire ? Que vous chercher à faire le plus avec le moins ? R : En fait je ne cherche plus rien. » RENÉ PRÉDAL, « Alain Cavalier. Filmer des visages. » in *L'Avant-Scène Cinéma*, mars-avril 1995, n° 440/441, p. 157.

¹⁶⁸ Cf. ALAIN CAVALIER, *Agonie d'un melon*, Les Films de l'Astrophore, 2006.

¹⁶⁹ « Il y a quelques années, Unifrance-Film avait fait réaliser des portraits de cinéastes pour les diffuser dans les centres culturels français et sur les télévisions étrangères. On devait m'envoyer quelqu'un pour m'interroger et me filmer, mais j'ai préféré qu'ils me donnent l'argent me permettant de réaliser moi-même mon portrait. J'ai donc fait un plan qui commençait sur un téléviseur diffusant une petite bande où j'avais rassemblé quelques visages, en particulier ceux de ma fille, de Catherine Deneuve et de Catherine Mouchet qui jouait Thérèse, afin de montrer que ce qui m'a toujours intéressé, ce sont les têtes des gens. Puis la caméra faisait un panoramique aboutissant aux boîtes contenant la copie du film *Thérèse* car c'était juste avant la sortie du film. Ces boîtes étaient comme une sorte de sculpture imposante de cinq grosses bobines. J'expliquais que c'était ça un film, un objet encombrant qu'il faut faire voyager par chemin de fer, lourd, difficile à manier... Et je montrais alors une petite cassette vidéo 8 de 2 heures grande comme la moitié de la main ; je disais donc qu'aujourd'hui le cinéma s'était allégé, transformé, miniaturisé ; que l'on allait dorénavant faire les choses plus simplement, plus humainement. Je terminais ce petit auto-portrait de trois minutes en plaçant sur la boîte de pellicule une vieille paire de chaussures que je portais et qui étaient sur le point de m'abandonner. Je disais qu'on a toujours beaucoup de peine à se séparer de ses vieilles chaussures faites à son pied car on y est bien dedans

aussi, dispensable eu égard à l'essentiel *infilmable* débordant des rencontres mises en images, puisque cet essentiel demeure dans un extérieur temporel du film que la caméra ne peut « dompter », alors que Cavalier s'en approche, « sent » sa présence ; les traces de rencontres que le film essaye d'apprivoiser sont, face aux fêlures qu'elles génèrent, toujours inexacts, incomplètes. De telle sorte que la prémisse bressonienne – « mettre à plat les images » – équivaut, d'une part, à les faire se rapprocher le plus possible de cet essentiel non capturable par l'intermédiaire d'une retenue du filmeur à vouloir le posséder, et de l'autre, à écouter – via une posture résolument contemplative du filmeur – la distance entre celui-ci et le filmé. Et même si l'œuvre de Cavalier dérive d'un (savoir-) *faire* manifeste malgré tout dans ses films, sa façon délicate de mettre en images les rencontres, pousse à croire que sa compétence en tant que filmeur ne les exalte pas, ni ne les redresse ; les images s'érigent à la frontière entre présence et absence, addition et soustraction, vie et mort. La capture tangentielle des rencontres via les images met en évidence chez Cavalier l'absence de repères rigides entre l'acte de filmer et celui d'être filmé, entre être « devant » et « derrière » la caméra, entre questionner et répondre, contribuant ainsi au rapprochement, voire au brouillage entre les espaces normalement disjoints du filmeur et du filmé. En filmant, Cavalier ne cesse de prendre part aux rencontres que ses images mettent délicatement en exergue ; il se confond en elles dans le but, non pas de pérenniser ces rencontres par des images qui leurs perdureront, mais de convier le spectateur lambda à se joindre à l'espace de rencontre – ce milieu interstitiel – généré par le film, devenant ainsi cette sorte de « film-rencontre » à trois, joignant, dans le même non-effort, le même non-élan contemplatif, filmeur, filmé et *affilié*.

et que c'était pareil pour la pellicule de film. Ça me rendait triste qu'elle disparaisse, mais enfin, l'avenir de cette petite cassette étaient plutôt réjouissant. » RENÉ PRÉDAL, *op. cit.*, p. 155.

« Dans les films amateurs, toutes les choses convoquées devant la caméra accèdent au même statut. Il est aussi important de filmer un visage, une main, un bus, un arbre. Nous assistons à l'égalité filmique de toutes les choses.¹⁷⁰ » À partir de *La rencontre* (1996), la façon dont Cavalier investit ses films semble découler d'une posture *amatrice* comme la décrit Chapoulie, via la même impulsion de prendre la caméra et de filmer – « l'œil dans le viseur, la main sur la manivelle¹⁷¹ » – qu'ont les filmeurs amateurs. Tournés pour une grande partie dans le cercle familial, ces films en dévoilent le quotidien, et permettent au filmeur et à chaque membre filmé de se voir voyant, car « si le regard caméra est une erreur dans le grand cinéma, il est expressément suscité, interpellé dans les films amateurs comme un dialogue complice¹⁷² », une jointure heureuse entre filmé et filmeur. Ce dernier est d'ailleurs très souvent pris entre ces deux positions, sans que l'une ressorte plus que l'autre, sans que l'une s'impose à l'autre comme l'évidence d'une différence indépassable de statut ; le filmeur amateur filme en prenant part aux scènes, en étant, à l'instar de Cavalier, « derrière » et « devant », car c'est, au final, de sa vie en train d'être vécue dont il s'agit. Les films amateurs et les films « ramasseurs » de Cavalier suivent ce même principe de miroir ; il y est question de montrer et se montrer, regarder et se regarder, voir et être vu, conviant, sous ce prisme, tous les regards – celui du filmeur, du filmé et de l'affilié – à une sorte de va-et-vient récurrent entre soi et l'autre, interdisant, par la même occasion, toute velléité autre à l'image que celle d'être au plus près de cet échange complice de regards.

Contemplation et immobilité, c'est-à-dire se satisfaire de la rencontre de l'autre, de la rencontre *et* de l'autre, tous deux infranchissables via une indisponibilité

¹⁷⁰ JEAN-MARC CHAPOULIE, *Le mariage de Cathy et Jean-Paul*, Éd. Filgranes-Le Quartier, 2011, p. 77.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷² *Ibid.*, p. 7-8.

anticipatrice ou indisponibilité à être ici (dans la rencontre, avec l'autre) et simultanément ailleurs, à être maintenant et en même temps déjà au-delà. Contemplation et immobilité, c'est-à-dire se satisfaire de l'ici et du maintenant ; ouverture accueillante à l'instant ; posture amatrice réceptionnant la rencontre et l'autre de façon désintéressée mais attentionnée ; rencontre charitable sans espérance, sans lendemain ; rencontre dont on attend rien. La définition de l'artiste-ramasseur passe par une disponibilité envers l'autre et la rencontre avec l'autre, dans le contexte d'une économie de moyens, de pauvreté expectante, d'immobilité dans l'élan afin d'être totalement *dans* la rencontre, en marge d'un vertige, d'une ambition dioptrique qui ferait vouloir être là mais déjà ailleurs. Ce manque d'ambition est notoire dans la manière dont Cavalier montre les visages et les mains dans *24 portraits* : des visages qui dévoilent mais qui cachent, des mains qui prennent mais relâchent. Dans ce film et dans ceux subséquents, l'emphase sur le caractère simple, *idiot*, de la vie – qui se gagne et se perd – permet à Cavalier de désamorcer l'idée qu'une quelconque vérité (sur la vie, etc.) pourrait se dégager des images ; une vérité ontologique dont elles en seraient l'écho ontique¹⁷³.

Même souci d'immobilité et de contemplation dans la façon de filmer d'Agnès Varda ; les visages et les mains dans le court métrage *Ô saisons, ô châteaux* (1957) ; sa présence à l'écran, ses mains et sa peau vieillissantes, ses cheveux grisonnants en contre-point du fil narratif principal dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) ; dans ce même film, les pommes de terre glanées en forme de cœur pourrissantes. Pommes de terre ou melon, comme celui agonisant dans *Agonie d'un melon* (2006) de Cavalier. Puis, dans *Les plages d'Agnès* (2008), l'intimité de Varda exposée sous une

¹⁷³ « - Q : [...] Vous m'avez dit tout à l'heure que le cinéma, ça ne dit pas la vérité. R : Je le dis aujourd'hui parce qu'on érige un monument au cinéma en le décorant de témoin majeur du [XXème] siècle, alors qu'il a beaucoup cultivé une série d'effets destinés à toucher, à embellir, à maquiller, à tromper. » RENÉ PRÉDAL, *op. cit.*, p. 157.

logique cinématographique qui a tout celle de l'amatrice : sans trucages ni tricheries, contrecarrant le spectaculaire, la richesse ou encore les promesses des images du cinéma dit commercial. Agnès Varda, mais aussi Jonas Mekas : *Walden* (1964-68) est un film en forme de journal intime – devrait-on dire plutôt « film intime » ? – dans lequel des scènes de sa vie quotidienne s'enchaînent sans souci de cohérence ni d'éloquence, à peine sont-elles ponctuées par une voix off, en l'occurrence la sienne, ne cherchant ni à les situer dans le temps ni à les décrire. *Walden* toujours, et en off également, ces vers que Mekas chantonne à la terrasse d'un café à Marseille, pendant que des chats errants se hissent sur la table et finissent par partager son petit-déjeuner : « *I am searching for nothing, I am happy.*¹⁷⁴ » Dans *Lost, lost, lost* (1976), des extraits de musiques dégarnies et la voix off, lente et trébuchante de Mekas, sans se superposer aux images, sans jamais être de trop. *Walden* et *Lost, lost, lost*, deux films très similaires dans la forme et le contenu : des intertitres, une voix qui cherche à ne rien dire, de courts extraits de musiques parfois repris par Mekas en off, une succession d'images de scènes quotidiennes évidées d'intérêt dans un enchaînement sans sursauts, un montage inexistant, une longueur et une lenteur imperturbables. Le temps s'y écoule sans but, pendant que des traces discrètes s'y déposent ; des visages – toujours les visages ! – des corps et des mains, que Mekas filme sans raison apparente et sans soucis narratif : « *I have no idea what means are driving me and where/ But I chose this way/ This way without directions/ I chose it myself/ And here I am/ To continue I don't want to look back/ Not yet/ Or not anymore/ Ahead I'm pushing*¹⁷⁵ . »

¹⁷⁴ « Je ne cherche rien, je suis heureux » in JONAS MEKAS, *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)*, (filmé entre 1964-1968, édité entre 1968-69), film 16 mm, couleur, son, 180 min., 1969, bobine 1. (Voix off) [Je traduis].

¹⁷⁵ « Je ne sais pas quelles motivations me poussent vers l'avant et vers quoi/Mais j'ai choisi cette voie/Cette voie sans orientation/Je l'ai choisie moi-même/Et me voilà/Afin de continuer je ne veux pas regarder en arrière/Pas maintenant/Ou plus jamais/Je m'efforce d'aller de l'avant. » in JONAS MEKAS,

« Je rêve d'un cinéma permanent, où je montrerais des bouts de films où les gens pourraient entrer et sortir de ce flux d'images à leur gré »¹⁷⁶, dit Cavalier. Un flot imagé en continu dans lequel le spectateur entre et sort à sa guise pour y trouver quoi au juste ? Rien, si ce n'est le fait d'avoir pris part à une rencontre mise en images, une rencontre en marge de la quête d'une vérité ensevelie dans les images que l'œil avisé du filmeur, du filmé ou de l'affilié chercherait à déterrer. Cinéma permanent d'où se dégage une longueur foncière, contrecarrant l'instantané de la révélation du *punctum* frappant l'œil, l'empêchant de voir au-delà de l'à-coup, prenant l'œil « au cou », l'étourdissant. Lenteur indécente de la vie ordinaire filmée en filigrane par Cavalier, Varda ou Mekas jusqu'à l'immobilité, jusqu'au silence ; intangible silence de la vie ordinaire que les visages, les corps et les mains filmés par Cavalier, Varda ou Mekas semblent toucher furtivement.

« [...] Univers imagé typiquement magrittien, reconnaissable entre tous, fait d'images, d'objets simultanément *familiers* et *inconnus*, monde exact et inexplicable, où règne le silence poétique du mystère des choses. Ciels et nuages ; montagnes, mers et plages ; arbres ; oiseaux et poissons ; portes, fenêtres et tables ; baies et balustrades, rideaux et panneaux ; miroirs et tableaux (dans les tableaux) ; pommes et fleurs ; nus féminins, hommes en chapeau melon, maisons, pipes, etc. Pourtant, l'image n'est pas là pour les re-présenter, mais [...] pour les faire voir pour la première fois de notre vie. "Montrer une pierre qui serait ce qu'elle est, qui défierait toute tentative de lui trouver une justification."¹⁷⁷ » Vision pure de la pierre dans *La flèche de*

Lost, lost, lost, film 16 mm, couleur et noir et blanc, son, 178 min., 1976, bobine 4. (Voix off de Mekas) [Je traduis].

¹⁷⁶ JEAN-MARC LALANNE, JEAN-BAPTISTE MORAIN, « Resnais/Cavalier », in *Les Inrockuptibles*, n° 726, 28 octobre 2009, p. 43.

¹⁷⁷ RENÉ-MARIE JONGEN, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Publications de l'Université Saint-Louis/Bruxelles, 1994, p. 5.

Zénon (1964) (ill. 38) de Magritte ; d'autant plus pure qu'elle est en suspens, défiant la gravité ; d'autant plus pierre qu'elle n'est pas à sa « place », mais immobilisée en l'air sans support apparent la retenant au sol ; d'autant plus visible et d'autant plus *une* pierre, qu'elle ne peut exister telle qu'elle est ici dépeinte par Magritte ; d'autant plus « vraie » que « fausse ». Au-delà des autres éléments présents sur la toile (les vagues, les nuages, la lune...), la pierre nous fait revenir au paradoxe (de la flèche) de Zénon, auquel le titre fait allusion. Le paradoxe nous dit qu'à supposer le temps divisible en instants, il est également possible de diviser ceux du déplacement d'une flèche d'un point à un autre en instants plus restreints jusqu'à la durée zéro, celle en l'occurrence de l'indivisibilité du temps où la flèche en mouvement est paradoxalement immobile. Par conséquent, à considérer le temps comme une succession infinie d'instantanés moindres, de durées zéro, décrire le mouvement de la flèche serait en décrire l'immobilité en tous points de son déplacement. La conclusion de Zénon est que le temps et le mouvement n'existent pas, et qu'on ne peut que les imaginer. Dans la toile de Magritte en question, il y a bien illusion, mais ce n'est pas celle de mouvement qui prévaut (malgré la présence insidieuse des vagues et des nuages), plutôt celle d'immobilité malgré le mouvement ; d'immobilité réfléchie dans la pensée à double-face du mouvement qui fait que ce qui s'élève doit retomber ou que ce qui s'élève ne peut demeurer en l'air, ou encore que ce qui est doit s'éteindre et que ce qui a disparu n'est plus. La flèche de Zénon dépeinte par Magritte n'est donc qu'illusoirement immobile, le mouvement y est prégnant en tous points. À l'instar d'autres œuvres de Magritte¹⁷⁸, il se dégage de celle-ci l'impression d'un « grand bleu », d'une « bleuâreté » se répandant sur toute la toile, la couvrant entièrement ; le

¹⁷⁸ Entre autres : *Le Seize septembre*, 1956. Huile sur toile, 116 x 89 cm ; *Sans famille*, 1958. Huile sur toile, 75 x 55 cm ; *Le monde familial*, 1958, Huile sur toile, 50 x 60 cm. *La bataille de l'Argonne*, 1964. Gouache sur papier, 29 x 41 cm. Cf. *Magritte*, cat. exp., sous la direction de Daniel Abadie, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Ludion, 2003.

bleu semble avoir déteint sur les autres couleurs, à l'exemple de ces affiches, posters, photos, etc. restés sans changer de place dans les devantures de magasins fortement exposés au soleil, devenant, le temps aidant, totalement bleuâtres. Un bleu certes mais un bleu solaire¹⁷⁹, malgré la lune (présente, en haut au centre) ; un bleu de joie (d'humour) malgré la mélancolie¹⁸⁰ et la froideur de la composition.

Pour Bergson, ni le bleu, ni le blanc, ni le noir, mais le gris symbolisant le « ni blanc, ni noir », le « ni arrêt net, ni mobilité invariable », le continuum de l'élan malgré les inflexions nécessaires ; « Nous avons besoin d'immobilité, » dit-il. « À vrai dire, il n'y a jamais d'immobilité véritable, si nous entendons par là une absence de mouvement. Le mouvement est la réalité même.¹⁸¹ » Aussi, « nous raisonnons sur le mouvement comme s'il était fait d'immobilités, et, quand nous le regardons, c'est avec des immobilités que nous le reconstituons. Le mouvement est pour nous une position, puis une nouvelle position, et ainsi de suite indéfiniment. Nous nous disons bien, il est vrai, qu'il doit y avoir autre chose, et que, d'une position à une position, il y a le *passage* par lequel se franchit l'intervalle. Mais, dès que nous fixons notre attention sur ce passage, vite nous en faisons une série de positions, quitte à reconnaître encore qu'entre deux positions successives il faut bien supposer un passage. Ce passage, nous reculons indéfiniment le moment de l'envisager. Nous admettons qu'il

¹⁷⁹ « [...] Le traité [des couleurs] de Goethe est remarquable pour la place importante qu'il accorde au bleu, faisant de celui-ci et du jaune les deux pôles essentiels de son système. Il voit dans l'association (ou dans la fusion) de ces deux couleurs l'harmonie chromatique absolue. Toutefois, d'un point de vue symbolique, alors que le jaune constitue le pôle négatif (couleur passive, faible, froide), le bleu, toujours pris en bonne part, représente le pôle positif (couleur active, chaude, lumineuse). » MICHEL PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil, 2000, p. 138.

¹⁸⁰ « Le romantisme voue un culte à la couleur bleue. Spécialement le romantisme allemand. Sur ce terrain, le texte emblématique, sinon fondateur, est le roman inachevé de Novalis Heinrich von Ofterdingen publié à titre posthume en 1802 par Ludwig Tieck, son ami le plus proche. Ce roman conte la légende d'un trouvère du Moyen Âge parti à la recherche d'une petite fleur bleue vue en rêve, fleur qui incarne la poésie pure et la vie idéale. [...] Avec l'habit bleu de Werther elle devint la figure symbolique du romantisme allemand. Peut-être même du romantisme tout court, tant cette fleur et sa couleur furent imitées hors d'Allemagne par des poètes écrivant dans toutes les langues d'Europe. Partout le bleu fut paré de toutes les vertus poétiques. Il devint ou redevint la couleur de l'amour, de la mélancolie et du rêve. » *Ibid.*, p. 140.

¹⁸¹ HENRI BERGSON, *La perception du changement* (1934), PUF, 2011, p. 21.

existe, nous lui donnons un nom, cela nous suffit : une fois en règle de ce côté, nous nous tournons vers les positions et nous préférons n'avoir affaire qu'à elles. Nous avons instinctivement peur des difficultés que susciterait à notre pensée la vision du mouvement dans ce qu'il a de mouvant ; et nous avons raison, du moment que le mouvement a été chargé par nous d'immobilités. Si le mouvement n'est pas tout, il n'est rien ; et si nous avons d'abord posé que l'immobilité peut être une réalité, le mouvement glissera entre nos doigts quand nous croirons le tenir.¹⁸² »

Der lauf der linge [Le cours des choses] (1986-87) (ill. 39) de Peter Fischli et David Weiss est un film dans lequel des objets divers, plus ou moins quotidiens¹⁸³, plus ou moins périssables, sont assemblés, maintenus en équilibre précaire avant d'être « mis en mouvement selon un système proche de la théorie des dominos [...] à travers une série de réactions en chaîne [...]. Une suite de situations limites est orchestrée selon les mécanismes "de foire", proches parfois des prouesses du clown ou de l'acrobate et fait progresser le système¹⁸⁴ ». Vers quoi progresse ce système ? Vers rien, ou encore vers le vide toujours plus immobile malgré le continuum des réactions apparent. Et ceci, non seulement parce que le film est projeté en boucle, et qu'ainsi le système semble paradoxalement s'autoalimenter en se détruisant – « la dernière réaction engendre la première¹⁸⁵ » –, mais également parce que la perfection du système est telle qu'il semble que rien ne s'y passe alors qu'il ne fait que s'y passer

¹⁸² HENRI BERGSON, *La perception du changement* (1934), PUF, 2011, p. 23.

¹⁸³ « [L'œuvre s'intitule] *Der lauf der linge* [Le cours des choses] parce qu'elle emploie des choses banales – des sacs poubelles, des pneus usagés, des chaises de cuisine, des tables chinées, des échelles bancales, des seaux, des bouteilles, des planches – renvoyant au drame philosophique dans lequel des événements eux aussi communs ont lieu – des choses entrent en collision, tombent, tournoient, prennent feu, sont déversées – sans but apparent » ARTHUR C. DANTO, « The Artist as Prime Mover : Thoughts on Peter Fischli and David Weiss The way things go », in ROBERT FLECK, BEATE SÖNTGEN, ARTHUR C. DANTO, *Peter Fischli David Weiss*, Phaidon, 2005, p. 93. [Je traduis]

¹⁸⁴ CHRISTINE POULAIN, « Les cascades de dominos de Fischli et Weiss » in PETER FISCHLI, DAVID WEISS, *Le cours des choses*, cat. exp., Musée de Grenoble, 30 mars - 24 avril 1988.

¹⁸⁵ Ibid.

des choses. La « machine infernale¹⁸⁶ » semble immobilisée malgré sa mise en branle que rien ne semble pouvoir arrêter¹⁸⁷. Il s'en suffirait de peu – l'échec d'une mise à feu, d'un mauvais calcul des distances entre deux éléments – pour que le projet vacille et que la perfection « catatonique » du système se dérègle, accentuant ainsi le caractère humain via la faille, le mouvement stoppé malencontreusement et brusquement. Le système en marche dégage *in fine* l'illusion d'une machine qui agit sans effort, et dont l'action menant nulle part est une perte de temps, un « temps mal utilisé¹⁸⁸ », vain, dont l'inanité et l'inutilité se répètent à chaque passage de témoin entre la dernière et la première séquence du film.

Comme une nouvelle syntaxe qui émanerait d'une langue dont on croyait tout savoir, la raidissant tout d'abord pour mieux l'actionner¹⁸⁹, la célèbre formule de Bartleby – « Je préférerais ne pas » (*I would prefer not to*) –, dans la nouvelle éponyme de Melville¹⁹⁰, dénote une résistance passive de celui qui la professe face au travail qu'il a cessé d'exécuter, et qui, via cette façon particulière de préférer ne pas (le faire), remet en question la notion même de travail ainsi que les pouvoirs qu'elle

¹⁸⁶ En référence aux machines inutiles de Tinguely. Cf. PONTUS HULTEN, *Tinguely*, cat. exp., Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 8 décembre 1988 – 27 mars 1989, Éd. Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 1988.

¹⁸⁷ « Comme expression, "Le cours des choses" [...] véhicule le sentiment d'une forme de résignation, une dose de sagesse sans espoir qui vient ponctuer la narration d'une doléance. En disant "c'est le cours des choses", le sujet exprime la reddition devant l'inévitable. Ainsi va le monde. Ainsi sont les choses. Que peut-on attendre ? Dans la vie, les choses n'évoluent pas comme elles le font dans le film de Fischli et Weiss. A chaque instant, nous sommes conscients que les choses se comportent comme nous les voyons car ce sont les artistes qui ont influé sur leur comportement, bien que celui-ci se conforme toujours à leur nature [...]. Mais la séquence où roues, chaises, bouteilles et autres jouent leur rôle a été scénarisée par les artistes, qui opèrent comme des "mains invisibles". L'action est une sorte de métaphore d'une volonté divine, invisible, dirigeant l'ordre des choses. » ARTHUR C. DANTO, *op. cit.*, p. 92. [Je traduis]

¹⁸⁸ Intitulé traduit [Missbrauchte Zeit] d'une photographie extraite de la série *Un après-midi tranquille* (1984-85) des mêmes Fischli et Weiss. Cf. CHRISTINE POULAIN, *op. cit.*

¹⁸⁹ « [...] Creuser dans la langue une sorte de langue étrangère, et confronter tout le langage au silence, le faire basculer dans le silence. » GILLES DELEUZE, *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 94.

¹⁹⁰ Cf. HERMAN MELVILLE, *Bartleby*, traduit de l'anglais par Michèle Causse, postface et bibliographie de Gilles Deleuze, chronologie par Robert Silhol, GF-Flammarion, 1989.

institue. Le récit est porté par la voix d'un avoué d'un certain âge, propriétaire de l'étude, relatant la rencontre avec Bartleby, le scribe. Et si au début les choses se déroulent dans une certaine banalité, ce dernier abattant une quantité de travail importante, il finira toutefois par se soustraire à la tâche, sans raison, ébranlant par la même occasion la tranquillité de l'étude. S'agit-il d'un refus ? Refus certes, puisque Bartleby cesse effectivement de faire ce pour quoi il a été engagé, mais la formule, le ton et la voix utilisés l'atténuent, le modulent, transformant ce qui pourrait être pris pour un refus autoritaire en une *préférence négative*¹⁹¹ dans laquelle « [...] la négation [...] efface la préférence et s'efface en elle [...] »¹⁹². En ne refusant pas, plutôt en préférant ne pas, via une retenue délicate de faire et de dire, Bartleby se soustraie au travail, à l'économie de l'étude, en suspendant toute confrontation, toute forme d'autorité ; il nie le travail mais ne se nie pas, ni ne se refuse à être ; il est d'ailleurs celui qui renonce à tout sauf à être, puisque ayant cessé de collaborer, il ne cessera néanmoins d'*habiter* ostensiblement les lieux de son travail. En préférant ne pas, en étant plus *que* là, il est la figure même du neutre, de l'en deçà du vouloir et du non-vouloir. Il est, dit Blanchot, celui qui a renoncé à écrire, qui n'écrit pas, qui n'écrit plus et qui, en cela, est la possibilité même d'écrire. Avant de se résoudre à ne plus faire, Bartleby n'est *que* le scribe de l'étude – celui qui ne pense pas ce qu'il écrit, qui ne « possibilise » pas via l'écriture ; ou encore l'« épuisé », celui qui n'invente rien ne faisant que reproduire, copier, en immobilisant ce qui a déjà été créé. Sa retenue le transforme en exclu social, en « être [...] qui surgit et disparaît »¹⁹³, sans référence à soi-même ni à autre chose. [...] Bartleby » dit Deleuze « est l'homme sans références,

¹⁹¹ Cf. MAURICE BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 219.

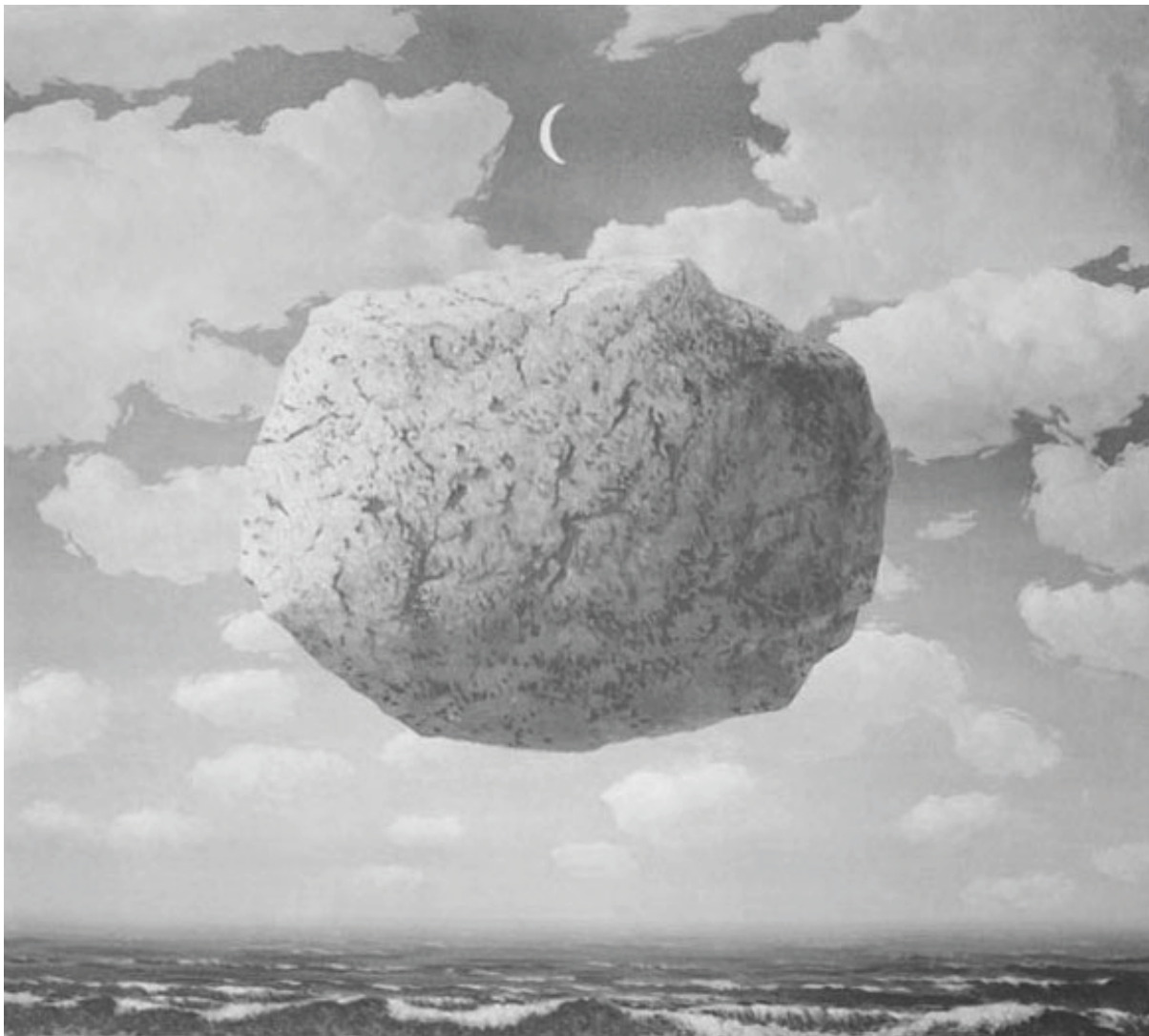
¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ « [...] Bartleby lui-même n'avait d'autre issue [que se taire, et se retirer derrière son paravent, chaque fois qu'il avait prononcé la formule, jusqu'à son silence final dans la prison. Après la formule, il n'y a plus rien à dire : elle vaut pour un procédé, elle surmonte son apparence de particularité. » GILLES DELEUZE, *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 94.

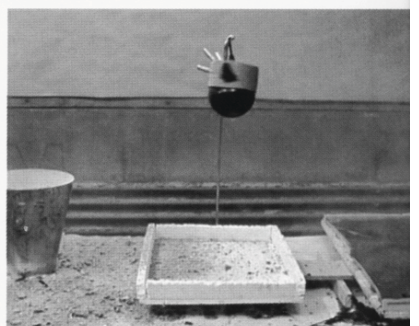
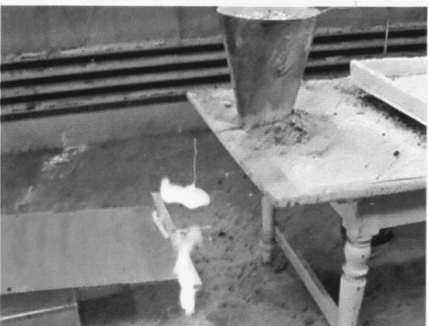
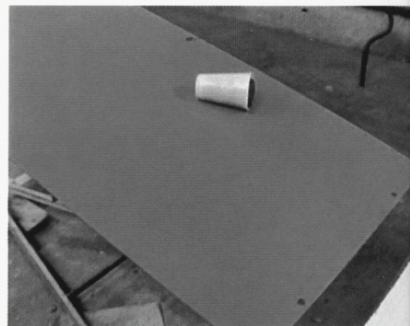
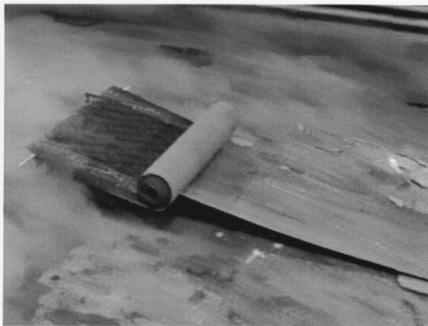
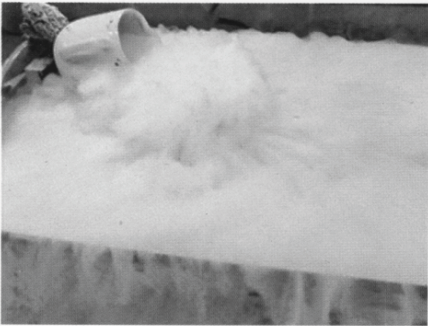
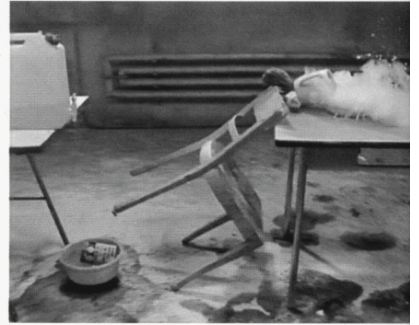
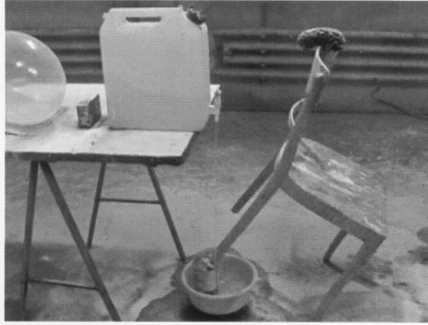
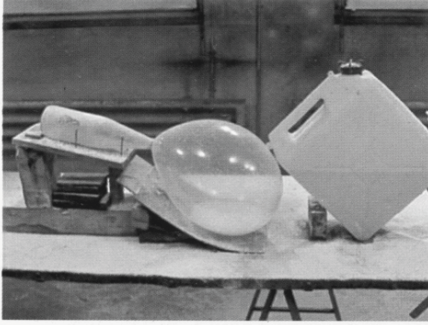
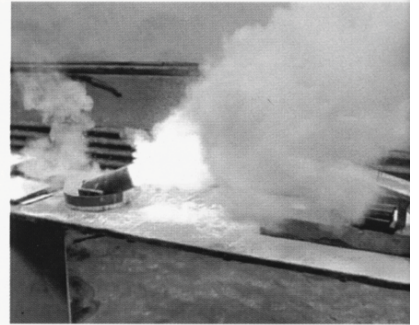
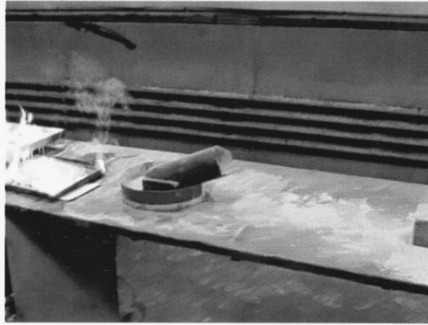
sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularités : il est trop lisse pour qu'on puisse lui accrocher une particularité quelconque. Sans passé, ni futur, il est instantané¹⁹⁴ ». Sans affirmation, ni négation, il est immobilité : « On a remarqué que la formule, *I prefer not to*, n'était ni une affirmation ni une négation. Bartleby "ne refuse pas, mais n'accepte pas non plus, il s'avance et se retire dans cette avancée, il s'expose un peu dans un léger retrait de parole". L'avoué sera soulagé si Bartleby ne voulait pas, mais Bartleby ne refuse pas, il récusé seulement un non-préféré (la relecture, les courses...). Et Bartleby n'accepte pas davantage, il n'affirme pas un préférable qui consisterait à continuer à copier, il en pose seulement l'impossibilité. [...] Bartleby a gagné le droit de survivre, c'est-à-dire de se tenir immobile et debout face à un mur aveugle. Être en tant qu'être et rien de plus.¹⁹⁵ »

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.



38. *La flèche de Zénon*, 1964, René Magritte. Huile sur toile, 54 x 65 cm.
Cf. *Magritte*, cat. exp., sous la direction de Daniel Abadie, Galerie
Nationale du Jeu de Paume, Ludion, 2003, p. 33.





39. Photogrammes extraits de *Der lauf der linge*, 1986-87, David Weiss & Peter Fischli. Film couleur, son, 30 min. (en boucle). Cf. ROBERT FLECK, BEATE SÖNTGEN, ARTHUR C. DANTO, *Peter Fischli David Weiss*, Phaidon, 2005, p. 98 et 102.

4. Éclosions dans l'*infinir* de l'APS

Le caractère « inachevé » des figures statuares de Balkenhol¹⁹⁶ fait écho à « l'infinir » des sculptures en bois anthropoformes grossièrement taillées de Baselitz (i11. 40). Ce dernier « poursuit cette exploration personnelle de la sculpture contemporaine en rendant un hommage marqué au très confidentiel Eugène Dodeigne, dont il a peut-être vu l'exposition chez Pierre Loeb, lors de son séjour à Paris en 1961 : “Vous connaissez Dodeigne ? Il a fait beaucoup de sculptures. Si on les compare aux peintures, on peut dire qu'elles sont volumineuses. Elles présentent une grande brutalité, un grand volume (i11. 41). (...) Dodeigne utilise un matériau avec lequel on construit d'habitude. Mais grâce à son talent, il est parvenu à fabriquer des choses très destructrices. On ne trouve pas dans sa sculpture une seule ligne qui exprimerait l'harmonie ou le repos. Ce sont toujours des fantômes, mais c'est quelque chose dont nous avons besoin.”¹⁹⁷ » « Qu'y-a-t-il au juste de commun entre la massivité pesante, de l'ordre de plusieurs tonnes, des pierres sculptées par Dodeigne et la violence singulière des statues de Baselitz, si ce n'est une pulsion de destruction analogue, une même rage d'« infinir » la forme pour donner à l'œuvre toute son énergie ?¹⁹⁸ »

¹⁹⁶ Cf. §1, p. 50.

¹⁹⁷ Entretien avec Jean-Louis Froment et Jean-Marc Poinot, in *Baselitz. Sculptures. cat. exp.*, CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1983, p. 23.

¹⁹⁸ PIERRE-LOUIS RINUY, « Baselitz, sculpteur intempestif », in *cat. exp., Baselitz sculpteur*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2012, p. 26.



40. *Volk Ding Zero/Peuple Chose Zéro*, 2009, Georg Baselitz. Cèdre, peinture à l'huile et clous, 308 x 120 x 125 cm. Cf. Baselitz sculpteur au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, cat. exp., du 30 sep. 2011 au 29 jan. 2012, Hors série, Beaux Arts Éd., p. 26.



41. *Main sur la cuisse*, 1965, Eugène Dodeigne. Pierre de Soignies. Cf. PAUL-LOUIS RINUY, *Dodeigne*, cat. exp., Fondation de Coubertin, du 11 sep. au 11 nov. 2002, Éd. Adam Biro, p. 26.

Revenons sur *Der lauf der linge* [*Le cours des choses*] du binôme Fischli et Weiss ; le fait que le film dégage cette impression d'immobilité des objets savamment mis en scène, tient à ce qu'il n'y est montré précisément que des réactions en chaîne et que le film est projeté en boucle. Film « stroboscopique » de surcroît, voire « autophagique » à partir duquel la répétition *répétée* de ces entrecroisements, et par conséquent du principe même d'enchaînement réactif, fait se rejouer éternellement l'autodestruction spectaculaire des objets et du film, créant cette sorte d'immobilité paradoxale des « choses » (objets et film) se perpétuant en se détruisant. Face à l'ininterrompue des différents cours des choses, le spectateur se fige, s'immobilise, s'extasie¹⁹⁹ puis, ne cessant de voir des réactions en chaîne se répétant, finit par n'y voir que la répétition *pure*, celle « coincée » dans l'infinitude de sa rythmique circulaire.

« Continuant l'enlèvement [entamé avec *Oh les beaux jours*] et répétant celui de *l'Innommable, Comédie* [de Beckett]. À l'avant-scène, dans trois jarres fixes, trois têtes fixes, celles d'un homme et de deux femmes, rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres. La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls. Le discours qui sort ainsi, haleté au rythme sans répit du projecteur qui passe d'une source à l'autre, n'est pas seulement un dérisoire concert d'aveux monnayant une affaire de cocuage, c'est aussi celui de trois vivants à la fois assoiffés de noir, de repos, et travaillés par la fureur d'être entendus et constatés. La répétition de la pièce, qui peut être reprise sans variante, lance le système dans l'éternité du mouvement perpétuel : l'être pris pour toujours entre noir et lumière, entre

¹⁹⁹ En tant qu'un hors de soi, un état *second*, l'extase immobilise, fige le corps et l'esprit le temps d'une hallucination. Cf. GILBERT ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Nouvelle édition revue et augmentée, préface de Michel Leiris, Gallimard, 1990, p. 39-55.

silence et parole.²⁰⁰ » Blanchot : « L'attente est, chemin de jour, chemin de nuit, la voie conduisant de l'événement qu'elle attend à l'histoire où elle l'attend, l'un et l'autre maintenus ensemble par l'oubli.²⁰¹ » Aussi : « L'attente ignore et détruit ce qu'elle attend. L'attente n'attend rien. Quelle que soit l'importance de l'objet de l'attente, il est toujours infiniment dépassé par le mouvement de l'attente. L'attente rend toutes choses également importantes également vaines. Pour attendre la moindre chose, nous disposons d'une puissance infinie d'attendre qui semble ne pouvoir être épuisée.²⁰² » Puissance inépuisable d'attente pure et simple engagée dans l'infinitude de son mouvement dont on ne sait rien et qui ne peut être anticipé ; « "L'attente ne console pas" – "Ceux qui attendent n'ont à être consolés de rien".²⁰³ » Aucune résistance possible face à l'attente et ses élaborations qui nous échappent ; elle est le venir pur et le sujet attendant ne peut que voir venir : « Celui qui vit dans l'attente voit venir à lui la vie comme le vide de l'attente et l'attente comme le vide de l'au-delà de la vie. L'instable indistinction de ces deux mouvements est désormais l'espace de l'attente.²⁰⁴ » Le sujet attendant a ainsi « l'impression d'être au service d'une distraction initiale qui ne se laisserait atteindre que dissimulée et dispersée en des actes d'extrême attention. Attendant, mais sous la dépendance de ce qui ne saurait se laisser attendre²⁰⁵ ». Dans Beckett à nouveau, l'entame de la nouvelle *Le calmant* – « Je ne sais plus quand je suis mort²⁰⁶ » – ouvre sur l'infini, cet hors-champ, hors-du-temps, au-delà de la mort qui hante le récitant, une fois de plus immobile, « [calmant] sa peur par la fiction de son errance en mal de fraternité et de consolation²⁰⁷ ».

²⁰⁰ LUDOVIC JANVIER, *Beckett*, Seuil, 1969, p. 29-31.

²⁰¹ MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 104.

²⁰² *Ibid.*, p. 39.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ SAMUEL BECKETT, *Le calmant*, in *Nouvelles et textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 39.

²⁰⁷ LUDOVIC JANVIER, *op. cit.*, p. 19-21.

Inépuisable jusqu'à surpasser la mort – « en ce point extrême de l'attente où depuis longtemps ce qu'il y a à attendre ne sert qu'à maintenir l'attente, dans le moment peut-être dernier, peut-être infini [...]»²⁰⁸ » –, l'APS est cet hors-champ du vécu conscient au présent ; en cela, elle est aiôn²⁰⁹ – l'autre versant du temps qui se dédouble en un temps du vécu conscient au présent (chronos), n'échappant pas à la conscience de celui qui le vit, et un temps du vécu inconscient au présent (aiôn) définissant un temps *absent*, présent mais imperceptible, vécu mais de façon inconsciente : « [...] Dans le mouvement de l'attente, la mort cesse de pouvoir être attendue. L'attente, dans la tranquillité intime au sein de laquelle tout ce qui arrive est détourné par l'attente, ne laisse pas arriver la mort comme ce qui pourrait suffire à l'attente, mais la tient en suspens, en dissolution et à tout instant dépassée par l'égalité vide de l'attente. Étrange opposition de l'attente et de la mort. Il attend la mort, dans une attente indifférente à la mort. Et, de même, la mort ne se laisse pas attendre.²¹⁰ » APS, affaire de temps « qui se perd pour mieux répondre à l'attente. L'attente qui a lieu dans le temps ouvre le temps à l'absence de temps où il n'y a pas lieu d'attendre. C'est l'absence de temps qui le laisse attendre. C'est le temps qui lui donne quelque chose à attendre²¹¹ ». « Dans l'attente règne l'absence de temps où attendre est l'impossibilité d'attendre. Le temps rend possible l'impossible attendre où s'affirme la pression de l'absence de temps. Dans le temps, l'attente prend fin, sans qu'il soit mis fin à l'attente. Il sait que, lorsque le temps prend fin, se dissipe aussi ou se dérobe

²⁰⁸ MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁹ On reprendra ici sa définition par Jankélévitch : « La succession temporelle est enveloppante parce que, malgré nos pouvoirs de prévision, elle ne peut jamais être entièrement survolée, ni surplombée ni surmontée : dans le devenir *en train* de devenir il y a toujours une dimension d'inachèvement qui nous échappe, et qui déborde vers l'avenir, un principe d'ouverture infinie en vertu duquel le devenir englobe la conscience sans se laisser englober par elle ; les moments adviennent tour à tour devant un spectateur imprévoyant occupé à les vivre l'un après l'autre, et chaque fois dans l'attente du moment suivant, et jusqu'au bout dans l'ignorance quelque peu anxieuse d'un futur partiellement indéterminé. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 28.

²¹⁰ MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 43.

²¹¹ *Ibid.*, p. 75.

l'absence de temps. Mais, dans l'attente, si le temps lui donne toujours quelque chose à attendre, fût-ce sa propre fin ou la fin des choses, il est déjà destiné à l'absence de temps qui a toujours dégagé l'attente de cette fin et de toute fin.²¹² » *Bande et Sarabande* de Beckett ; puisé dans le Purgatoire de la Divine Comédie de Dante, le personnage de Belacqua, homme de peu de paroles, enlisé, épuisé, immobile, « attend qu'une voix le frappe pour rendre un son, que le temps cesse pour cesser d'attendre²¹³ ».

L'*infinir* de l'attente pure et simple c'est le laisser venir de cette attente. Un laisser venir comme une évidence de l'être à l'individu dont il ne peut se défaire. L'*infinir*, c'est l'objet aimé qui ne viendra jamais ou toutes ses venues quand bien même l'amoureux le voit arriver finalement. Que dit l'*infinir* de l'œuvre ? L'*infinir* est l'œuvre en train d'éclore ou toutes les éclosions possibles et non pas son arrivée effective ; l'œuvre en train d'arriver dans le sens où chaque coup de burin ou de pinceau vers l'œuvre répète son absence – une inanité ontologique – plutôt que l'anticipation de son arrivée – un vide déjà plein. L'*infinir* c'est l'ouverture maximale du champ des possibles ; horizons d'attente fractals. *Affaire* du temps au-delà de la finitude du temps, l'*infinir* de l'œuvre c'est l'œuvre allant perpétuellement vers l'œuvre, et même si l'œuvre est là, éclore, elle n'en demeure pas moins en équilibre perpétuellement instable ; œuvre bancale, boiteuse, empêchant le ronronnement qui rassure. L'*infinir* c'est l'œuvre sauvage, comme on dit de l'enfant sauvage qui, après avoir été capturé puis rendu traitable socialement, demeure intrinsèquement inapprivoisable, asocial.

²¹² *Ibid.*, p. 76.

²¹³ LUDOVIC JANVIER, *op. cit.*, p. 15.

Attente pure et simple au-delà de la mort ; infinir de l'attente, inépuisable attente. Impossibilité d'être dans un dehors de l'APS ; le sujet attendant est *dans* l'attente – et non *en* attente – dans le sens où en étant *attendant* il est *dans* l'infinir de l'attente, soit l'un dans un rapport paradoxalement réciproque à l'autre : « C'est ainsi que, selon Plotin, le corps est dans l'âme et l'âme est dans le corps : ils sont incompréhensiblement l'un dans l'autre (et l'autre dans l'un), et leur mutuelle implication brouille la localisation de l'en-dedans et de l'en-dehors.²¹⁴ » *Dans* l'attente et non *en* attente puisque la posture du sujet attendant n'est pas celle du sujet anticipant tel que l'incarnent dans *Le désert des Tartares* de Buzzati les militaires gardant le Fort Bastiani *en* attente de l'attaque ennemie ; ils n'attendent pas l'attaque mais l'anticipent déjà ; elle est vue avant d'arriver réellement. *Dans* l'attente, c'est-à-dire dans les profondeurs d'une attente sans image *projective* ; « Quelqu'un en moi converse avec lui-même. Quelqu'un en moi converse avec quelqu'un. Je ne les entends pas. Pourtant, sans moi qui les sépare et sans cette séparation que je maintiens entre eux, ils ne s'entendraient pas.²¹⁵ » « Pour m'entendre, il ne faudrait pas m'entendre, mais me donner à entendre.²¹⁶ » « Ce qui se dérobe sans que rien soit caché, ce qui s'affirme mais reste inexprimé, ce qui est là et oublié. Qu'elle fût toujours et chaque fois une présence, c'est dans cette surprise que la pensée s'accomplissait insoupçonnée.²¹⁷ » « À l'attente, si ce qui lui échappe est toujours déjà présent dans l'attente, tout est donné, sauf la simplicité de la présence. L'attente est l'attente de la présence qui n'est pas donnée dans l'attente, présence toutefois conduite au jeu simple de la présence par l'attente qui lui retire tout ce qu'il y a de présent en elle.²¹⁸ » « L'attente est toujours cachée dans l'attente. Celui qui attend

²¹⁴ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 30.

²¹⁵ MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 35.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

entre dans le trait caché de l'attente.²¹⁹ » Le sujet attendant ne peut se défaire de l'APS ; il n'y a pas de vacances de l'attente pure et simple²²⁰, ni d'entremise du futur ou de la mort conjurant son sort ; pas de prévision, de prévisibilité, ni d'effort orchestrant le cheminement jusqu'à l'éclosion de l'APS ; aucun apprentissage, aucun savoir sur elle, mais la vague intuition *impensable* de sa présence : « Est-ce qu'il sait attendre ? Est-ce qu'il voudrait, par le savoir-attendre, dégager le savoir qui appartient à l'attente ? Alors, il ne sait pas attendre.²²¹ »

« De par sa densité, [la première version de *La Conversion de saint Paul* (1600-1601) (i11. 42) peinte par Caravage], rappelle le *Martyre de saint Matthieu*. Dans le récit tiré des Actes des Apôtres, qui possédait une riche tradition iconographique de scènes peuplées de nombreuses figures, Saül, l'ennemi du Christ, qui se trouve à la tête d'une expédition punitive sur le chemin de Damas, est jeté à terre par une violente lumière qui le rend aveugle pendant trois jours et il entend une voix lui dire : [“Saül, Saül, pourquoi me poursuis-tu ? Il dit : Qui es-tu seigneur ? Et lui : Je suis Jésus, que tu poursuis. Mais lève-toi, entre dans la ville, et on te dira ce que tu dois faire. Les hommes qui l'accompagnaient s'étaient arrêtés, stupéfaits d'entendre la voix et de ne voir personne. Saül se releva de terre, les yeux ouverts et n'y voyant rien ; et c'est en lui donnant la main qu'ils le firent entrer à Damas”²²²]. Dans sa deuxième version datant d'environ 1604 (i11. 43), « n'étant plus tenu, [...] de se conformer aux ébauches approuvées par Cerasi, il réduisit radicalement le nombre de figures et les

²¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

²²⁰ « Il n'y a pas de vacances de l'amour, dit-il, ça n'existe pas. [...] S'y soustraire on ne peut pas. » MARGUERITE DURAS, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953, p. 219.

²²¹ MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 87.

²²² *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Robert Laffont, 1994, Nouveau testament, Actes des apôtres, VIII, 39-40 ; IX, 1-8, p. 380.

détails [et] reprit la tradition nord-italienne où seule apparaît la lumière vive, mais non le Christ. Ce qui lui permit d'employer avec vigueur sa marque de fabrique, cette lumière devenue illumination spirituelle à laquelle Saül, les yeux fermés et physiquement aveugle, s'abandonne complètement, les bras grand ouverts²²³ ». Dans les deux versions, la lumière spirituelle n'en est pas moins aveuglante ; son foudroiement fait Saül se retrouver à terre, mais il semble que Caravage y ait dépeint deux moments différents. Dans la première version, c'est l'instant subséquent au foudroiement et à la chute ; le corps de Saül est encore inconfortablement incliné, ses mains couvrent ses yeux juste après l'impact comme s'il essayait encore de s'en protéger. Dans la deuxième, son corps est déjà presque entièrement couché, ses yeux sont clos et très certainement aveugles, les paupières sont fermées et il n'a plus besoin de ses mains pour se protéger, ses bras réceptifs tendent maintenant vers le ciel, il est à l'écoute du Christ sans le voir. Il n'a d'ailleurs pas à le voir, sa seule présence miraculeuse en tant que lumière et voix suffit. Au demeurant, Saül ne les anticipe pas, rien ne permettait de pré-voir l'apparition miraculeuse et sa future conversion. Ce qui amène Badiou à poser la question : « Le mot "conversion" convient-il pour ce qui s'est passé sur le chemin de Damas ? C'est un foudroiement, une césure, et non un retournement dialectique. C'est une réquisition qui institue un nouveau sujet : "Par la grâce de Dieu je suis qui je suis" (Cor. I. 15. 10).²²⁴ » Badiou insiste sur l'idée d'« auto-conversion » de Saül²²⁵, dans le but d'affirmer que son « nouveau je » n'intervient qu'à la suite d'une rencontre absolument hasardeuse, *inexpectante* sur le chemin de Damas, elle ne pouvait être anticipée ni par Saül ni par

²²³ SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Caravage*, Hazan, 2009, p. 137.

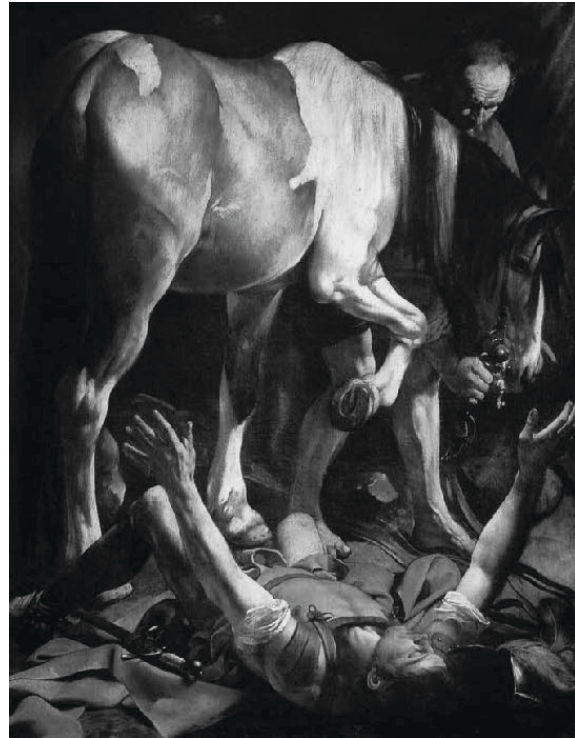
²²⁴ ALAIN BADIOU, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997), Coll. Les Essais du Collège International de Philosophie dirigée par François Julien, PUF, 2002, p. 18.

²²⁵ « Paul n'a pas été converti par des représentants de l'Église, ce n'est pas un rallié. On ne lui a pas apporté l'Évangile [...]. C'est en Paul lui-même la (ré)surrection du sujet. » *Ibid.*, p. 18-19.

personne. Elle est une rencontre « [qui] mime [peut-être] l'événement fondateur²²⁶ », mais n'en demeure pas moins miraculeuse, sans prévisibilité aucune.



42. *La Conversion de saint Paul*, 1600-1601, Caravage. Bois de cyprès, rajouts ultérieurs en sapin de 14,5 cm en hauteur et largeur, 237 x 189 cm. Cf. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Caravage*, Hazan, 2009. p. 134 et 290.



43. *La Conversion de saint Paul*, vers 1604, Caravage. 230 x 175 cm. Cf. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Caravage*, Hazan, 2009. p. 136 et 293.

L'imprévisibilité totale de la rencontre, le fait qu'elle ne soit assujettie à aucun type d'anticipation, ni qu'elle ne soit *cherchée*²²⁷, est ce qui rend la conversion non pas possible mais miraculeuse. Dans *La dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, Heidegger s'emploie à montrer que l'évidence de l'attente pure et simple comme seule solution face à la dévastation ne peut que jaillir de façon

²²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²²⁷ « Je veux dire que dans toute ma vie je n'ai jamais, à aucun moment, cherché Dieu. » SIMONE WEIL, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 37.

inopinée ; la *quête* a, elle, été jusque là (1945) le symptôme de l'aliénation de l'humanité allant à sa perte. À l'instar de l'apparition du Christ à Saül, son jaillissement sans crier gare est la trace d'un cheminement de l'attente pure et simple qui n'a émit aucun signe annonciateur permettant de l'anticiper, de la voir venir. C'est, dit Heidegger, la réception *attentive*²²⁸ de son jaillissement à ces instants fulgurants qui permettra à l'humanité de ne pas aller à sa perte :

LE PLUS ÂGÉ : Tu dis "attendre en regardant", et tu penses donc dans "attendre" quelque chose comme prendre garde, ou comme prendre soin, de sorte que reste encore la question de ce que veut dire "attendre", s'il ne doit pas être mis sur le même plan que prendre garde.

LE PLUS JEUNE : Attendre, je l'ai compris ce matin seulement à l'aube, et je peux te le dire : c'est laisser venir.

LE PLUS ÂGÉ : Mais laisser venir quoi ?

LE PLUS JEUNE : Que pourrions-nous laisser venir d'autre dans l'attente pure et simple que le venir lui-même ?²²⁹

[...]

LE PLUS ÂGÉ : Je suis content de t'avoir fait part de mes doutes touchant la prétendue préférence accordée à la manière prétendument la plus récente de déterminer comment l'être humain est appelé à aître.

²²⁸ « L'attente donne l'attention en retirant tout ce qui est attendu. [...] Par l'attention, il dispose de l'infini de l'attente qui l'ouvre à l'inattendu, en le portant à l'extrême limite qui ne se laisse pas atteindre. » MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 36-37.

²²⁹ MARTIN HEIDEGGER, *La dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, traduit de l'allemand par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, Gallimard, 2006, p. 35-36.

LE PLUS JEUNE : C'est moi qui suis reconnaissant d'avoir pu apporter quelques éclaircissements sur cette question. Hier encore, je n'aurais pas été à même de le faire ainsi.

LE PLUS ÂGÉ : Parce que c'est aujourd'hui seulement, depuis l'aube ce matin, qu'est advenu pour toi ce qui sauve, et cela commence à avoir sur toi et, comme j'en fais à présent l'épreuve, sur moi aussi, l'effet de sa guérison salutaire, en nous laissant être ceux qui attendent.²³⁰

Éclosion : épisode *épileptique, arythmique* dans la durée de l'attente pure et simple. Irruption soudaine, béance creusée d'un coup dans le continuum de l'APS. Occupé qu'il est à vivre, l'individu n'est pas libre de décider de sa venue, ni de son intensité jaillissante. Pris dans le devoir vivre, il lui faut agir et dans l'agir quotidien, imprévisiblement, la scansion²³¹, le « battement pas comme les autres²³² », la syncope, l'*épignose*²³³, le boitement dans le cours de la marche²³⁴. Ces brefs instants,

²³⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

²³¹ « L'irrévocabilité est inhérente à certains événements intermittents et discontinus qui tranchent sur la quotidienneté et introduisent des scansions ou ponctuations parfois brutales dans la fluidité de la continuation journalière : c'est ainsi qu'une journée historique ou un coup de théâtre mémorable consacrent la faillite d'un passé suranné ; et c'est ainsi que la violence révolutionnaire balaye à jamais les vieilleries révolues. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974, p. 281.

²³² « La très lente maturation, l'évolution imperceptible, le renouvellement souterrain qui constituent le devenir sont faits, à chaque minute, d'innombrables et minuscules pulsions ; mais ces pulsions et fluxions sont en général insignifiantes et les événements qu'elles font advenir passent à peu près inaperçus. Les poussées qui propulsent ce temps "pulsatile" et pourtant continu méritent-elles de s'appeler des événements ? Elles sont, en tout cas, à peine plus notables que les pulsations du pouls ou les battements du cœur, lesquels sont parfaitement uniformes et tous semblables entre eux. Non, ce ne sont pas des "événements", ces milliards de pulsations, ces scansions et ponctuations inconscientes qui rythment notre existence biologique : il y en a trop, et elles sont trop indiscernables les unes des autres ; l'événement – et dramatique, celui-là ! Ce serait plutôt que survînt un battement "pas comme les autres", une systole ou une diastole un peu aberrante, et que le rythme vital révélât une anomalie inquiétante, une irrégularité du périodisme circulatoire, un spasme décelable dans le zigzag du cardiogramme. » *Ibid.*, p. 51-52.

²³³ « Jankélévitch accorde toutes ses préférences à une fugitive et évasive reconnaissance, qu'à la suite de l'Évangile, selon Luc il qualifie d'*épignose* (JNSQ II, p166-179). Or l'*épignose* n'est qu'une *apparition disparaissante*, c'est-à-dire une *dessillement* subit et instantané qui, loin d'illuminer durablement l'esprit, ne fait que déchirer la nuit. Comme l'*étincelle*. De même, dans l'épisode d'Emmaüs relaté par l'Évangile de Luc, les yeux des disciples se dessillent, *mais pour un instant seulement* (JNSQ II, p. 175). » ISABELLE DE MONTMOLLIN, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux*. PUF, 2000, p. 94-95.

ces lueurs « éclosives », sont les seuls signes de l'attente pure et simple dont la fulguration apporte simultanément la reconnaissance de la venue et la méconnaissance sur son venir. Au demeurant, l'APS reste rattachée à l'individu et celui-ci à l'attente ; c'est *lui* qui permet à son flux inopiné d'exister en toute liberté – il en est l'*habitat* –, mais c'est elle qui lui apporte cette clarté nouvelle sur son vivre. Pas de sujet humain, pas d'attente pure et simple ; pas d'attente pure et simple, pas de révélation inexpectante, d'éclosion improbable dans le contexte d'« un monologue intérieur²³⁵ » dramatique autant que miraculeux.

Éclosion donc, comme un venir advenu au terme d'un laisser venir sans souvenir aucun, seule demeurera la trace de sa venue étincelante, foudroyante, explosive²³⁶, éclore à son heure²³⁷. Un venir à tout jamais insoupçonné. Chemin de Damas ; espace-temps d'une rencontre avec le Christ, reconnu et accueilli comme tel à l'instant de sa venue ; concordance des temps ; concordance entre un aiôn et un chronos qui confluent le temps de l'apparition du Christ à Saül en un éclat soudain²³⁸.

²³⁴ « (...) La métaphore de la circularité nous suggère que le temps et le circuit de l'histoire déroulent un nombre fini de possibilités et qu'ils s'immobiliseront nécessairement un jour quand ils seront au bout de leur rouleau. C'est pourquoi le *Phédon* nous explique : si la "genèse" ou génération était rectiligne, si la temporalité était boîteuse, autrement dit si le devenir n'était pas compensé et remonté par un revenir, si c'était un progrès sans aucune régression, un progrès dépareillé ou à sens unique, un progrès irréversible, l'évolution finirait tôt ou tard par épuiser toute son énergie potentielle ; un progrès unilatéral qui, avec des ressources limitées, marche tout droit devant lui et sans se retourner, toujours dans le même sens, et ceci indéfiniment, un tel progrès est condamné, de par une fatale entropie, à s'enliser un jour dans un marasme : l'actualisation de toute virtualité plonge alors les êtres et les choses dans le sommeil universel de la Belle au bois dormant. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 105.

²³⁵ En référence au monodrame en un seul acte et une seule voix de A. Schönberg et M. Papenheim, *Erwartung*.

²³⁶ « C'est le grand caractère de l'acte épileptique, cet acte explosif que rien ne fait prévoir que le sujet lui-même ne prévoit pas qui n'a pas de commencement et qui se clôture sans qu'on sache pourquoi. » GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige/PUF, 2006, p. 41.

²³⁷ « Par-dessus l'infinité de l'espace et du temps, l'amour infiniment plus infini de Dieu vient nous saisir. Il vient à son heure. Nous avons le pouvoir de consentir à l'accueillir ou de refuser. Si nous restons sourds il revient et revient encore comme un mendiant, mais aussi, comme un mendiant, un jour ne revient plus. Si nous consentons, Dieu met en nous une petite graine et s'en va. A partir de ce moment, Dieu n'a plus rien à faire ni nous non plus, sinon attendre. » SIMONE WEIL, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966, p. 117.

²³⁸ « L'"écyprose" ou embrasement universel dont parlent Héraclite et Chrysippe sert donc à prévenir l'épuisement et l'arrêt d'un devenir progressivement détendu et qui consomme ses derniers possibles : mieux vaut périr soudainement, dramatiquement par le feu que dépérir graduellement par inanition –

Attente pure et simple *irréversible*, éclosion *irrévocable*²³⁹ : « Depuis quand attendait-il ? L'attente est toujours l'attente de l'attente, reprenant en elle le commencement, suspendant la fin et, dans cet intervalle, ouvrant l'intervalle d'une autre attente.²⁴⁰ » Attente pure et simple *inconsciente* alors que l'éclosion est, elle, *consciente* ; les deux sont néanmoins impliquées l'une dans l'autre ; la conscience de l'éclosion, sa réception attentive à l'instant où elle a lieu apporte la (re)connaissance²⁴¹ de l'attente pure et simple. Éclosion ; rupture actualisante dans l'élan de l'attente pure et simple ; *attention* à l'instant de la déflagration : « Attendre, c'est attendre l'occasion. Et l'occasion ne venait qu'à l'instant dérobé à l'attente, l'instant où il n'est plus question d'attendre.²⁴² »

Vision pure, regard *désintéressé*²⁴³, l'attente pure et simple est l'attente sans intérêt, *idiote*, comme on a dit du cinéma de Warhol qu'il est idiot parce qu'il n'y a rien à y voir, et qu'en cela il n'est presque plus du cinéma. Attente pure et simple, à la

surtout si le dépérissement est définitif, surtout si l'incendie est un incendie à répétition et s'il se reproduit périodiquement selon une loi de rythme. » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 105.

²³⁹ « Le temps est irréversible à tout moment, mais il est irrévocable de temps en temps ; ou plus exactement : tout ce qui a lieu dans la temporalité est théoriquement irrévocable ; mais on ne s'en aperçoit pas ; on ne remarque l'irrévocable et on n'en parle que lorsqu'il s'agit d'un événement important et surtout d'une décision. Alors que l'irréversible est de tous les instants, l'irrévocable est d'un seul instant, d'un instant privilégié, exceptionnel et parfois même solennel. » *Ibid.*, p. 280.

²⁴⁰ MAURICE BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962, p. 38.

²⁴¹ « On est tenté de reconnaître dans les rapports de la conscience et du temps la même ambiguïté : la pensée pense ce temps irréversible auquel l'être pensant succombera ; mais justement si la pensée émerge de l'irréversible en le pensant, l'être pensant est immergé dans cet irréversible qui le conduit à la mort... Immergé, mais non point submergé, puisqu'il reste capable de prendre conscience de son immersion, de raisonner et de spéculer sur elle ; "il sait qu'il meurt..." disait Pascal de son "roseau" *pensant-mortel*. En fait la conscience et le temps sont chacun d'eux par rapport à l'autre englobant-englobé, "participe-présent actif" et "participe-passé-passif". La conscience est contenue dans ce qu'elle contient ! » VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 30.

²⁴² MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 52.

²⁴³ « M. P. : La mer est complètement présente dans *La femme du Gange*, c'est comme la respiration du film. M. D. : Oui, ils sont du côté de la mer, ils marchent ou ils avancent avec la mer. Leurs mouvements sont des mouvements de marée. Ils sont face à la ville et la ville se présente comme monolithique, comme un bloc. Ils ne s'ennuient pas. Ils marchent avec intérêt. Leur regard, c'est un regard pur, un regard sans aucun intérêt. Leur regard, c'est un regard pur, un regard sans aucun support : regarder la mer, c'est regarder le tout. Et regarder le sable, c'est regarder le tout, un tout. » MARGUERITE DURAS, MICHELLE PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 86.

limite de n'être même plus attente, au-delà d'un rien qu'elle n'est pas puisque attendre rien c'est déjà attendre quelque chose. Attente pure et simple, *sauvage*, à l'image de l'asociabilité de l'enfant-sauvage qui malgré les règles inculquées demeure inapprivoisable. Attente ignorante au sens rancièrien ; ignorance capacitante d'un regard propre et inaliénable sur soi et le monde. Attente creuse, béante, dégagée de tout savoir qui permettrait d'anticiper son irruption à la surface. Attente brute au sens bataillien ; attente détruisant l'idée que l'attente ait un but ; attente dans l'incontrôle de soi, attente dans l'obscurité et le silence de l'attente et de soi dans l'attente. Puis, sans crier gare, la lumière ! La brèche s'ouvre, l'attente se révèle via l'éclosion laissant se dévoiler gratuitement et sans effort des évidences, des révélations paradoxalement nouvelles mais anciennes qui concernent l'individu les recevant de l'intérieur ; « nouvelles », parce qu'elles surgissent à cet instant et pas avant ou après, et « anciennes », parce qu'elles découlent d'une maturation inconsciente supposément lente dont on ne sait pratiquement rien. Seul indice de son mode opératoire : la fulgurance de son éclosion qui ne peut être prévue, l'incandescence de l'épiphiénomène semblant venir de nulle part, brisant l'agir quotidien tout en actualisant son flux et celui de l'attente pure et simple qui immerge à nouveau dans les profondeurs jusqu'à la prochaine éclosion. Présupposant un laisser venir, un « laisser vivre²⁴⁴ », l'attente pure et simple sous-tend une intériorité²⁴⁵ dont découle la conscience profonde pour tout individu d'être, avant toute chose, sujet *attendant*.

²⁴⁴ « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. » HENRI BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1927), PUF, 1970, p. 74-75.

²⁴⁵ « Mais, avant même de parler de durée, il y a un moi qui dure. Et s'il fallait caractériser la philosophie de Bergson, il faudrait dire qu'elle est une philosophie du moi ou de la conscience [les deux termes sont équivalents jusqu'à l'élargissement de la conscience à la vie entière] comme *intériorité*. Le primat de l'intériorité apparaît en effet comme la condition sans laquelle aucune expérience de la durée n'est possible. » JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON « L'intuition de la durée, expérience intérieure et fécondité doctrinale » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 45.

CONCLUSION

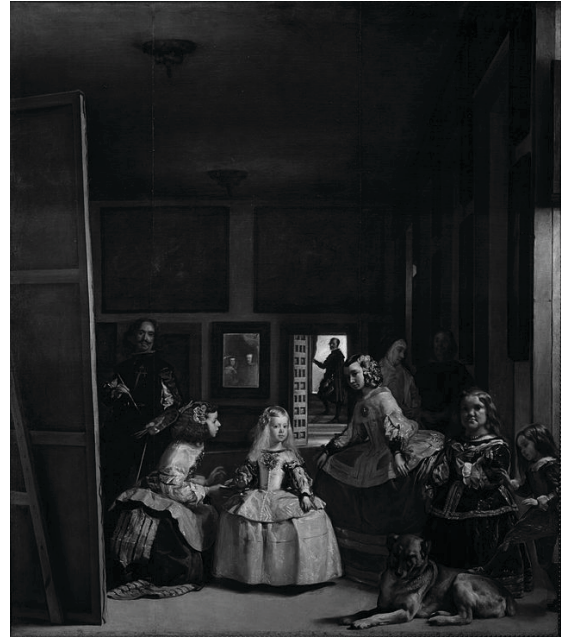
La prouesse accomplie par Eve Sussman avec la vidéo *89 seconds at Alcázar* (2004) (ill. 44) n'est pas celle exclusive d'avoir reproduit la composition de *Les Ménines* (1656) (ill. 45) de Velázquez au détail près, mais d'avoir incorporé, dans le corps même de l'œuvre, les instants immédiatement antécédents et subséquents qui ne figurent évidemment pas sur la toile. La scène complexe¹ dépeinte par le peintre espagnol devient par l'intermédiaire de l'œuvre de Sussman un photogramme qui ne s'élève des 14399 autres² que par une disponibilité expectante du spectateur guettant l'« œuvre » de Velázquez *dans* celle de Sussman. Pour ce faire, il lui faut une *longueur* que seule la vidéo, telle une toile étirée, peut offrir. Une longueur instaurant une latence entre un temps où la chose est guettée et de surcroît « vue avant », et un temps où celle-ci apparaît réellement. Une latence encore, entre un « avant » — temps de l'anticipation —, et un « après » — temps justifiant l'instantanéité de l'apparition *disparaissante*. Entre les deux, un moment de présent pur, où l'anticipation de l'avenir n'a plus lieu d'être, à partir duquel s'établit la concordance entre l'expectative de la chose quêtée et son jaillissement fugace. L'énigme de l'œuvre de Sussman est donc celle de savoir à quel instant précis cesse le guet, l'attente comme disponibilité expectante, pour laisser place à l'éclosion de la chose *expectée* avant qu'elle ne disparaisse aussi soudainement qu'elle n'est apparue.

¹ Cf. MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 19-31. Cf. JACQUES LASSAIGNE, *Les Ménines*, Office du Livre, 1973.

² La vidéo dure 10 min.



44. Photogramme de *89 seconds at Alcázar*, 2004, Eve Sussman. Film HD, couleur, son, 10 min. (en boucle).



45. *Les Ménines*, 1656, Diego Velázquez. Huile sur toile, 318 x 276 cm. Cf. JACQUES LASSAIGNE, *Les Ménines*, Office du Livre, 1973, p. 17.

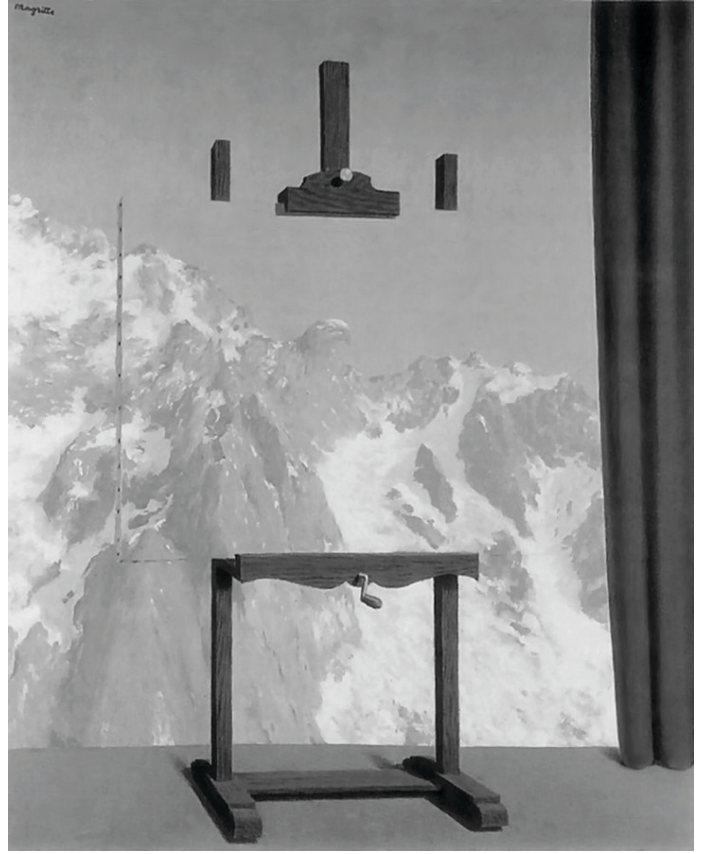
« Dans la nature, soutenait [Abbot Thayer], les animaux non humains revêtent un habillement, sont enveloppés d'une peau qui, au fil de l'évolution, a permis d'effacer toute trace visuelle de leur présence. Toutefois, [...] cette oblitération n'était pas permanente ; l'invisibilité ne fonctionnait qu'à des "moments cruciaux" durant lesquels la vulnérabilité physique des animaux atteignait son paroxysme. Appelons cela l'"invisibilité instantanée" – un animal se fond dans son environnement le temps d'un déclic photographique. [...] Si l'on ne parvenait pas à apprécier ce phénomène, c'était parce qu'on échouait à le percevoir en termes de moment spécifique, dans un environnement donné, et du point de vue d'un prédateur particulier. Selon Thayer, tel était le "moment crucial" : si vous preniez une photo à cet instant, rien n'apparaîtrait sur le cliché.³ »

³ HANNA ROSE SHELL, *Ni vu ni connu. Le camouflage au regard de l'objectif*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Caro, Zones Sensibles, 2004, p. 23-24.

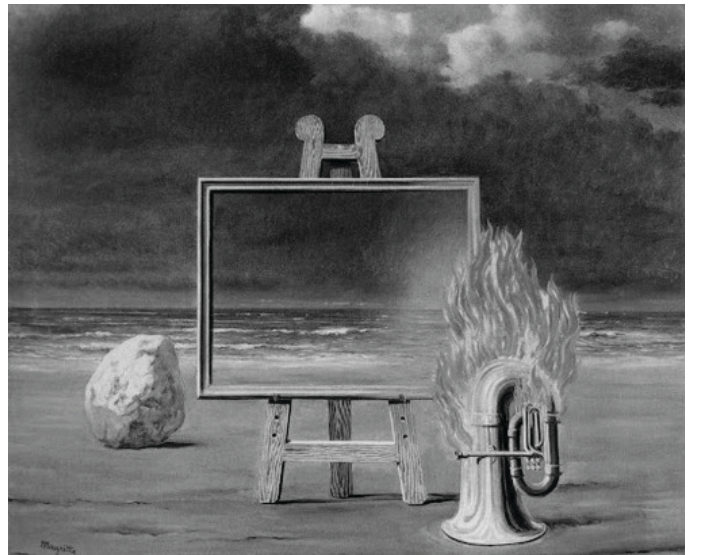
L'univers magrittien est particulièrement pourvu en « invisibilités instantanées », en disparitions *appaissantes*. On le voit notamment à travers l'utilisation de la même palette de couleurs et de tons — parfois le même motif — afin de dépeindre en quasi trompe-l'œil et le sujet et son décor (ill. 46). Les deux tendent à se confondre l'un dans l'autre, seuls les contours du sujet se détachent de ce camouflage textural et chromatique, soulignant ainsi la quasi-disparition du sujet dans son décor ou du décor dans son sujet.

Dans le cas de *89 seconds at Alcázar*, on parlera plutôt de « camouflage paradoxal » ; le moment crucial est celui où, l'attente comme disponibilité expectante ayant cessée, l'œuvre-photogramme de Velázquez/Sussman devient soudainement visible. Et celui où les deux « versions » de *Les Ménines* – celle originale de Velázquez et celle simulacre de Sussman – coïncident en s'absentant « picnoleptiquement⁴ » l'une dans l'autre pendant 1/24^e de seconde, avant de se séparer à nouveau.

⁴ « L'absence survient fréquemment au petit déjeuner et la tasse lâchée et renversée sur la table en est une conséquence bien connue. L'absence dure quelques secondes, son début et sa fin sont brusques. Les sens demeurent éveillés mais pourtant fermés aux impressions extérieures. Le retour étant tout aussi immédiat que le départ, la parole et le geste arrêtés sont repris là où ils avaient été interrompus, le temps conscient se recolle automatiquement, formant un temps continu et sans coupures apparentes. Les absences peuvent être très nombreuses, plusieurs centaines par jour qui le plus souvent passent complètement inaperçues de l'entourage, on emploie alors le terme de picnolepsie (du grec *picnos*, fréquent). » PAUL VIRILIO, *Esthétique de la disparition* (1980), Galilée, 1989, p. 11-12.



46. (sens horaire) *Souvenir de voyage III*, 1951, René Magritte. Huile sur toile, 80x65 cm. *L'appel des cimes*, 1943, René Magritte. Huile sur toile, 65x54 cm. *La Belle captive*, 1948, René Magritte. Huile sur toile, 54x65 cm. Cf. *Magritte*, cat. exp., sous la direction de Daniel Abadie, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Ludion, 2003 p. 179, 131 et 117.



L'effort du sujet de l'attente comme disponibilité expectante est celui de rendre concordantes, invisibles, disparaissantes, la chose anticipée – vue avant – et la chose enfin éclosée ; effort de lisibilité de l'invisible, d'anticipation du moment crucial et d'attention à celui-ci une fois venu. Le temps de l'attente comme disponibilité expectante est, par conséquent, un temps de mise en place de leur invisibilité momentanée, de la disparition orchestrée des deux choses l'une dans l'autre. Et même si, au final, le camouflage n'est pas parfait, l'effort de tendre vers cette invisibilité n'aura pas été vain, puisqu'il aura permis d'aller de l'avant. L'attente comme disponibilité expectante est cet effort lié à une marche vers la chose expectée ou, comme énonce Valéry, un faire advenir (le poème) en cherchant la chose (le mot juste), sachant que l'inachevé, le « tendre vers » est l'apanage d'une certaine beauté, d'une sensualité qui n'éclot qu'à la condition de ne pas pouvoir aller jusqu'au bout, de n'être jamais juste. Le secret de l'amour ? Son attente, la caresse annonçant l'étreinte en l'anticipant. Suspension du venu. Retenir sans hâter. Préparer sans offrir. « Vivre d'attendre⁵ », en somme. Vivre de l'inachevé⁶, de l'inaccompli⁷ de l'attente.

⁵ « Tes pas, enfants de mon silence,/Saintement, lentement placés,/Vers le lit de ma vigilance/Procèdent muets et glacés./Personne pure, ombre divine,/Qu'ils sont doux, tes pas retenus !/Dieux !... tous les dons que je devine/Viennent à moi sur ces pieds nus !/Si, de tes lèvres avancées,/Tu prépares pour l'apaiser,/À l'habitant de mes pensées/La nourriture d'un baiser,/Ne hâte pas cet acte tendre,/Douceur d'être et de n'être pas,/Car j'ai vécu de vous attendre,/Et mon cœur n'était que vos pas. » PAUL VALÉRY « Les pas » in *Œuvres*, tome 1, *Poésies*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, 1957, p. 120-121.

⁶ « Sans doute, les divergences peuvent se manifester entre les interprétations poétiques d'un poème, entre les impressions et les significations ou plutôt entre les résonances que provoque, chez l'un ou chez l'autre, l'action de l'ouvrage. Mais voici que cette remarque banale doit prendre, à la réflexion, une importance de première grandeur : cette diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. Elle correspond d'ailleurs à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible » PAUL VALÉRY, *Œuvres*, tome 1, *Première leçon du cours de poétique*, décembre 1937, Gallimard, 1957, p. 1350.

⁷ « Cette "indétermination" convient bien à l'œuvre de l'un des héros de cette espèce d'épopée mentale qu'est la poésie telle que Valéry se la représente, Léonard de Vinci. Le peintre en effet a laissé nombre de ses œuvres à l'état inachevé, selon cette esthétique du *non finito* qui se formule explicitement dès le XVI^e siècle, et qui laisse voir l'œuvre dans l'état de son engendrement, comme si elle était toujours sur le point de se faire et de se composer. La plus célèbre est de ce point de vue sans doute la première, qui représente significativement une Nativité (*Adoration des Mages*, 1481-82, Florence), naissance du sauveur, mais aussi naissance du tableau lui-même. C'est sans doute parce que Valéry goûtait cet état

« Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique⁸ » dit Breton. La quête hors de portée se fait néanmoins pas à pas, tels Adam et Ève chassés du paradis, touchant le sol de leurs pieds nus, pressentant dans son aspérité le dur labeur de l'avancée qui les attend à ce moment de leur chute sur Terre. Et si la quête de soi ressemble plus à une marche à risque qu'à une simple promenade, sa configuration s'avère différente pour chaque auteur abordé dans ce travail ; ascension vers le divin par le biais d'une « réceptivité attentive, d'[une] ouverture accueillante et d'[une] attention intense mais "décontractée"⁹ » pour Weil ; ascension impliquant paradoxalement une *descente* vers soi, sorte de marche à reculons, *réminiscente*, « ressouvenue » pour Platon et d'une certaine manière pour Kierkegaard également ; marche sans retour, horizontale, immobile, « stroboscopique », au pur hasard des rencontres pour Deleuze ; marche de retour à la source, remontant la pente, à contre-courant pour Bergson ; marche rythmée entre instants monotones et dramatiques

de commencement perpétué, en lequel l'esprit peut jouir de tous les possibles qu'il ressent en lui vivants, sans se laisser emprisonner dans le dogme de l'accompli ni du définitif, que Degas le surnommait "l'Ange", créature immatérielle qui flotte en suspens dans le pur possible, (...) » JEAN DARRIULAT, « Poïétique de Paul Valéry », in <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>

⁸ « À la pointe de la découverte, de l'instant où pour les premiers navigateurs une nouvelle terre dut en vue à celui où ils mirent le pied sur la côte, de l'instant où tel savant put se convaincre qu'il venait d'être témoin d'un phénomène jusqu'à lui inconnu à celui où il commença à mesurer la portée de son observation – tout sentiment de durée est aboli dans l'enivrement de la *chance* – un très fin pinceau de feu dégage ou parfait comme rien autre le sens de la vie. C'est à la recreation de cet état particulier de l'esprit que le surréalisme a toujours aspiré, dédaignant en dernière analyse la proie fondue dans un éclair unique. Il s'agit de *ne pas*, derrière soi, *laisser s'embroussailler les chemins du désir*. Rien n'en garde moins, dans l'art, dans les sciences, que cette volonté d'applications, de butin, de récolte. Foin de toute captivité, fût-ce aux ordres de l'utilité universelle, fût-ce dans les jardins de pierres précieuses de Montezuma ! Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à *la rencontre* de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain. J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. » ANDRÉ BRETON, *L'amour fou*, Gallimard, 1937, p. 39.

⁹ « Finalement, il semble que, devant le fait mystique, le plus simple soit de se placer tout uniment dans cet état de réceptivité attentive, d'ouverture accueillante et d'attention intense mais "décontractée" où l'on se met pour écouter et goûter un morceau de musique ou un poème. Cette attitude est la meilleure pour nous rendre réceptifs à la "grâce". C'est seulement par cette humilité de l'attention sans prévention que nous pouvons nous mettre sur le chemin au bout duquel se trouve "l'état d'enfance" exigé par l'Évangile, pour l'accès au Royaume des cieux. » GASTON KEMPFNER, *La philosophie mystique de Simone Weil*, La Colombe, 1960, p. 22.

actualisant l'élan pour Bachelard ; marche vers laquelle le sujet est conduit par l'appel d'une voix intérieure, le menant parfois nulle part pour Heidegger ; marche contre l'inertie du corps et de l'esprit pour Biran ; marche de pèlerin « en route sur les chemins du temps, dans l'"inachevé" d'une existence en quête de clarté, mais aussi toujours traversée d'ombre [...]»¹⁰ » pour Jankélévitch. Marches, en tout état de cause, vers *la* lumière qui est soit Dieu, soit l'éclosion moïque, soit un nouveau départ actualisé par l'arrêt qui l'aura précédé, ou encore un énième pli toujours aussi peu conclusif.

Si l'attente est une disponibilité expectante, elle est l'anticipation de la chose expectée avant qu'elle n'apparaisse réellement. Son anticipation fait tendre vers la chose en défiant son imprévisibilité future, alors que cet aller-de-l'avant est en rigueur un retour en arrière – un « voir une deuxième fois » avant que la première n'ait eu lieu –, puisqu'il est la confirmation ou pas de la concordance entre la prévisibilité de la chose expectée et sa visibilité réelle jaillissante. Ceci étant, se retourner c'est se confronter à l'irrévocable de l'éclosion de la chose expectée comme un événement qui n'a lieu réellement qu'une seule et unique fois, et à l'irréversibilité du temps qui, l'ayant apportée, s'en est allé. L'instant de concordance entre ces deux choses est pur présent, enracinement d'un présent qui ne dure qu'un court instant. Par conséquent, le sujet de l'attente comme disponibilité expectante est *anticipant* ; il *veut voir*, c'est-à-dire confirmer l'invisibilité des deux « choses » juxtaposées via leur concordance préalablement anticipée. De telle sorte que pour le spectateur de *89 seconds at Alcázar*, ou de tout autre œuvre, regarder équivaut à chercher l'instant où l'œuvre jaillit en l'anticipant. L'œuvre peut bien être rien, il y aura toujours a minima le spectateur érigé en dernier rempart du sens au-delà duquel il n'y a effectivement plus rien, c'est-

¹⁰ ISABELLE DE MONTMOLLIN, La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux, PUF, 2000, p. 9.

à-dire plus d'œuvre, plus d'art, plus d'humanité. Au demeurant, la conscience du spectateur est aux aguets, sa volonté d'y voir *clair* l'engage dans un travail sans relâche jusqu'à ce que sens – *lumière* – s'en suive. La notion d'horizon d'attente est bâtie sur ce principe de quête ininterrompue jusqu'au sens émergent chassant un sens dominant, devenant à son tour dominant jusqu'à l'essor d'un nouvel émergent qui le destituera à nouveau et ainsi de suite. D'après Jauss, cette sorte de succession sans fin entre sens émergent et dominant donne corps à une nouvelle vision de l'histoire de l'art, dont l'horizon est reporté à chaque transition. Dans ce contexte, pas de vide, ni de zone franche ; le spectateur est *expectateur*, sur le qui-vive d'un sens à extraire dans le rapport à la chose donnée à voir. Le sens attribué est l'après-coup de l'attente comme disponibilité expectante, le fruit du labeur, de l'attention, du présumé d'action – de déclenchement de sens – dans lequel son rôle l'engage. Face à la chose donnée à voir, la position du spectateur est *expectatrice*, à la fois expectante et créatrice de sens. *Expectateur* : vouloir prendre et ne pas lâcher – il y a toujours quelque chose à prendre, à voir, malgré le caractère irréversible du temps et impondérable du réel qui fait que, « quand l'événement clairement attendu survient – nouveau paradoxe – il nous apparaît dans une claire nouveauté. Rien ne se passe comme on l'avait prévu¹¹ ».

L'attente – comme disponibilité expectante – n'est donc pas exactement « l'attraction du *jamais vu*¹² » mais l'attraction du *jamais réellement vu*, puisque la vision du « jamais vu » n'est pas soudaine, elle a bel et bien été anticipée. Et si attraction il y a, celle-ci repose sur la validation ou non de cette vision anticipant le jamais vu, et non sur sa pure découverte. Le fait même qu'il y ait « attraction » engage la prévisibilité du jamais vu avant qu'il ne se donne à voir, invalidant ainsi la trouvaille

¹¹ GASTON BACHELARD, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige-PUF, 2006, p. 48.

¹² ANDRÉ BRETON, *op. cit.*, p. 42.

pure et simple qui ne peut-être l'apanage d'une attente que si celle-ci est de même nature. Qu'attend le sujet de cette attente ? En définissant l'attente comme pure et simple, le sujet est purement et simplement *attendant* ; Il attend dans l'obscurité — l'indéfinition — la plus totale non pas le moment crucial mais *jusqu'à* cet instant où l'attente devient « visibilité instantanée¹³ » en se dévoilant soudainement à lui et en redevenant invisible aussitôt jusqu'à la prochaine éclosion. Que peut-il *faire* d'autre si ce n'est attendre purement et simplement ? Si l'anticipation *possibilise*¹⁴ l'attente comme disponibilité expectante, il n'y a rien, dans le cas de l'attente pure et simple, qui ne puisse être *possibilisé*, ni lui donner une direction. Il n'y a absolument rien à faire ; l'attente pure et simple n'est du ressort d'aucun type d'activité, d'aucun savoir et d'aucun vouloir. Seul le moment crucial implique une attention du sujet *attendant*, à partir duquel toute conjecture sur l'existence d'une longue et lente *marche* de l'inconscient l'ayant agencé devient possible. Une attention qui est en rigueur une « disponibilité accueillante », une « quiétude passive¹⁵ » envers cet instant. Mais la tâche d'être passivement accueillant n'est pas simple : « Il nous est très difficile – et d'autant plus important – de parler de la passivité » dit Blanchot, « car elle n'appartient pas au monde et nous ne connaissons rien qui serait tout à fait passif (le connaissant, nous le transformerions inévitablement). La passivité opposée à l'activité, voilà le champ toujours restreint de nos réflexions.¹⁶ » Étroitesse du champ de réflexion sur la passivité par l'impossibilité de concevoir une passivité suffisamment passive, mais aussi et surtout par l'impossibilité d'en faire réellement l'expérience : « C'est en cela qu'on peut parler d'un infini » poursuit Blanchot « peut-être seulement parce qu'elle se

¹³ Retournement de la notion d'« invisibilité instantanée » propre au camouflage, définie par A. Thayer. Cf. HANNA ROSE SHELL, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴ Cf. GILLES DELEUZE, « l'épuisé » in BECKETT Samuel, *Quad et Trio du fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Träume*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 57.

¹⁵ MAURICE BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

dérobe à toute formulation, mais il semble qu'il y ait en elle comme une exigence qui l'appellerait à toujours en venir en deçà d'elle-même – non pas passivité, mais exigence de la passivité, mouvement du passé vers l'indépassable. Passivité, passion, passé, pas (à la fois négation et trace ou mouvement de la marche), ce jeu sémantique nous donne un glissement de sens, mais rien à quoi nous puissions nous fier comme à une réponse qui nous contenterait.¹⁷ »

Infinir de l'attente pure et simple au-delà de la *capacité* du sujet attendant à être suffisamment passif, c'est-à-dire dans une totale disponibilité accueillante, dans un laisser venir pleinement *inattentionné*¹⁸. *Infinir* de l'attente pure et simple en-deçà de toute patience, espérance, de tout apprentissage issu des moments cruciaux précédents, informant d'une manière ou d'une autre sur les éclosions futures. Tout moment crucial est imperceptiblement conçu, imprévisiblement jaillissant, unique, et le fait incontournable de la mort ne permet guère d'en ralentir ou d'en accélérer la venue. Malgré une défaillante capacité à ne faire absolument rien, à ne rien imaginer, entrevoir, anticiper, malgré la mort, le sujet attendant est passager de l'attente pure et simple, de l'attente comme répétition de l'*infinir* de l'attente, sans dessein possible d'une quelconque fin ; invisibilité parfaite de l'attente pure et simple jusqu'au surgissement *inouï* à la conscience d'un « jamais vu », qui *jamais* ne se donne à voir avant, ni ne se répète tel quel.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸ « [...] Puis il y a l'inattention plus passive qui, au-delà de l'intérêt et du calcul, laisse autrui autre, le laissant hors de la violence par laquelle il serait pris, compris, accaparé, identifié, réduit au même. L'inattention n'est pas alors une attitude du moi plus attentif à soi qu'à l'autre – elle me distrait de tout moi, distraction qui dénude le "je", l'expose à la passion du tout à fait passif, là où, les yeux ouverts sans regard, je deviens l'absence infinie, lorsque même le malheur qui ne supporte pas la vue et que la vue ne supporte pas, se laisse considérer, approcher et peut-être apaiser. Mais inattention qui reste ambiguë, soit l'extrême du mépris inapparent, soit l'extrême de la discrétion offerte jusqu'à l'effacement. » MAURICE BLANCHOT, *op. cit.*, p. 90.

Je ne pouvais sans doute pas complètement me l'expliquer et cependant j'en étais sûr, j'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je, la fin vient, quelque chose arrive, la fin commence. J'étais saisi par la joie.¹⁹

¹⁹ MAURICE BLANCHOT, *La folie du jour*, Gallimard, 2002, p. 17.

INDEX DES NOMS

- ABRAMOVIC Marina, 198.
- ACCONCI Vito, 197, 202i.
- ADAM et ÈVE, 67, 68, 69i, 182, 241, 318.
- ADORNO Theodor W., 76n, 204, 204n, 205, 205n, 206, 212, 212n, 213, 213n.
- ALLOUCH Jean, 77.
- ALMÁRCEGUI Lara, 161, 161n, 162, 162n, 163, 165i, 209.
- ALVAREZ Alfred, 59n.
- ALVESS Manuel, 172, 173, 177i, 178, 197.
- ALYS Francis, 30, 30n, 31, 31n, 32, 32n, 36i, 161.
- AMYOT Yves, 47n.
- APOLLINAIRE Guillaume, 253n, 255, 256n.
- ARJAKOVSKY Philippe et FRANCE-LANORD Hadrien, 247n, 248n, 307n.
- BACHELARD Gaston, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 43, 55, 55n, 57, 58, 58n, 60n, 61n, 92, 93, 93n, 94, 94n, 95, 96, 104, 136n, 309n, 319, 320n.
- BADIOU Alain, 76, 76n, 180n, 189, 189n, 305, 305n.
- BAIR Deirdre, 22n.
- BALKENHOL Stephan, 48, 48n, 50, 50n, 50i, 119, 142, 142n, 143, 274, 297.
- BALZAC Honoré (de), 15, 235, 235n, 236, 236n.
- BARTHES Roland, 20, 20n, 75, 75n, 141n, 187, 187n, 190, 190n, 191, 192, 192n, 193, 193n, 194, 195, 234, 234n, 245n, 277n, 280n.
- BARTLEBY (personnage de la nouvelle éponyme de H. Melville), 157n, 291, 291n, 292, 292n, 293.
- BASELITZ Georg, 48n, 297, 297n, 298i.
- BATAILLE George, 186n, 266, 266n, 267, 272.
- BAUDELAIRE Charles, 31n, 45n,
- BEAUCAMP Maxime, 102n, 103n, 104n, 106n, 110n.
- BECKETT Samuel, 16, 16n, 21, 21n, 22n, 171, 178, 178n, 179, 179n, 180, 180n, 272, 272n, 273, 273n, 274, 274n, 275, 275n, 299, 299, 300, 300n, 302n, 321n.
- BEETHOVEN Ludwig (van), 28n, 75n,
- BELTING Hans, 241n.
- BENEZRA Neal, 48n.
- BENJAMIN Walter, 31n, 60n, 204n, 205n, 278, 278n.
- BERGSON Henri, 30n, 31n, 38, 39, 39n, 41, 55n, 57, 58, 60n, 61, 62, 62n, 86, 86n, 87, 88, 88n, 89, 89n, 92, 93, 93n, 97, 105, 118, 123n, 124, 125n, 137, 181, 232n, 234, 269, 269n, 274n, 289, 289n, 290n, 311n, 318.
- BEUYS Joseph, 80, 80n, 161, 207, 208, 209.
- BIRAN Maine (de), 84, 84n, 85, 85n, 86, 86n, 99n, 118, 122, 319.
- BLANCHE-NEIGE, 25, 25n.
- BLANCHOT Maurice, 19n, 117n, 169n, 178n, 179n, 184n, 189n, 227n, 232n, 233n, 245n, 246n, 250, 250n, 266n, 267n, 268, 268n, 269n, 271n, 272n, 273n, 274n, 276n, 292, 292n, 300, 300n, 301n, 303n, 304n, 307n, 310n, 321, 321n, 322n, 323n.
- BORER Alain, 80n.
- BOURDIEU Pierre, 155, 155n, 155, 156.
- BRANCUSI Constantin, 253, 254n, 255n, 257i.
- BRÉCHON Robert, 13n, 14n, 186n,
- BRESSON Robert, 98, 98n, 99, 99n, 101i, 103, 111, 139, 139n, 159, 161, 224, 230.
- BRETON André, 186n, 266, 318, 318n, 320n.
- BROWN R. E. JOHNSON D., 157n.
- BRUEGEL Pieter, 240, 240n, 242i.
- BRUN Jean, 149, 149n, 159n.
- BURDEN Chris, 197, 200i.
- BÜRGER Peter, 76n, 212, 212n, 213, 214.
- BUZZATI Dino, 18, 129n, 178n, 303.
- CADERE André, 205, 205n, 206.
- CAGE John, 75, 75n, 171, 178, 206, 207, 207n, 208.
- CAILLOIS Roger, 95n.
- CALLE Sophie, 132n, 196, 196n, 197, 198, 199i.

CALYPSO, 38.

CAMUS Albert, 119.

CANTO-SPERBER Monique, 90n.

CANTOR Mircea, 29, 30, 34i, 37.

CARAVAGE, 304, 305, 305n, 306i.

CARIOU Marie, 61n.

CASAIS MONTEIRO Adolfo, 14.

CASSIN Barbara, 119n, 120n.

CATTELAN Maurizio, 178n.

CAVALIER Alain, 138, 138n, 139, 140, 140n, 144, 144n, 148, 150, 150n, 152i, 153i, 154i, 155, 155n, 155i, 156n, 159, 161, 167, 242, 243i, 282, 282n, 283, 284, 285, 287, 287n.

CELANT Germano, 70n.

CHABROL Marguerite, 98n.

CHAPMAN Jake et Dino, 71.

CHAPOULIE Jean-Marc, 284, 284n.

CHARLES Daniel, 75n, 207n.

CHIORE Valéria, 60n, 93n.

CIRCÉ, 38.

CLAIRE FONTAINE, 216.

CLÉMENT Bruno, 178n, 272n.

CLOSE Chuck, 141, 141n, 142, 143, 146i.

COLARD Jean-Max, 71n, 174n.

CUNNINGHAM Merce, 171, 178.

CYCLOPE, 38, 119n.

DANTE Alighieri, 241, 241n, 302.

DANTO Arthur C., 80n, 81n, 216n, 217n, 218n, 290n, 291n, 296i.

DARRAGON Eric, 48n.

DARRIULAT Jean, 258n, 318n.

DASTUR Françoise, 27n, 38n, 63n, 65n, 67n, 74n.

DEBORD Guy, 197n.

DELACROIX Eugène, 188i, 232.

DELEUZE Gilles, 21n, 42, 42n, 43, 43n, 44, 44n, 45, 46, 47, 47n, 48n, 51, 52, 53, 61n, 96, 96n, 97, 102n, 103, 103n, 104n, 105, 105n, 106n, 107, 107n, 108n, 109n, 110, 110n, 111n, 112, 112n, 114, 115, 115n, 116, 116n, 120n, 122n, 123n, 189, 89n, 190, 274n, 275n, 291n, 292, 292n, 318, 321n.

DESCARTES René, 121n, 134n.

DIDEROT Denis, 143n, 159n, 237n, 240.

DIEU, 16n, 17, 17n, 21, 26, 54n, 64, 64n, 65n, 67, 74n, 99n, 100n, 117, 119, 124, 125, 149, 149n, 179n, 238, 239, 240, 245, 266, 268, 270n, 305, 306n, 309n, 319.

DODEIGNE Eugène, 297, 298i.

DUCHAMP Marcel, 70, 227, 254n, 255n.

DUCROS Franc, 45n.

DUFRENE François, 68n, 69, 69n, 70, 71, 71n, 73i.

DURAS Marguerite, 98n, 304n, 310n.

DURET Théodore, 252, 253n.

EBERT-SCHIFFERER Sybille, 306n.

EDELMAN Bernard, 254n, 255n.

EDWARDS Michael, 14n, 16, 16n, 17n, 22, 22n, 64n, 244, 244n, 245.

ESTÈVE Michel, 156n.

EURYDICE, 183, 183n, 184, 184n, 185, 186, 188i, 195, 220, 231.

FAVALELLI Max, 22n.

FELDMANN Hans-Peter, 140, 140n, 141, 144i, 145i, 162, 163, 163n, 166i.

FERGUSON Russel, 30n, 31n, 32n, 36i.

FISCHLI Peter, WEISS David, 290, 290n, 291n, 296i, 299.

FISHER Jean, 30n, 31n, 32n, 36i.

FITZGERALD F. S., 47n, 102n, 103, 103n, 104, 104n, 106, 107n, 120n.

FLUXUS, 207, 208, 211i.

FOCILLON Henri, 148, 148n.

FOOTE Timothy, 240n.

FOOTE WHYTE William, 157, 157n, 158.

FOUCAULT Michel, 137n, 226, 226n, 313n.

FREUD Sigmund, 77, 78n, 81, 81n, 118, 190n.

FRIEDMAN Martin, 141n.

FROMM Erich, 58n.

FULTON Hamish, 28, 32, 33i, 161.

GABRIEL Fabrice, 48n.

GAGNEUX Dominique, 48n.

GELVEN Michael, 28n, 66n, 75n, 185n.

GERDES Ludger, 48n, 142n, 143n.

GIDE André, 169n, 245n, 259, 259n, 262, 262n, 263, 263n, 264, 264n, 265, 266, 266n, 267.

GIORNO John, 80, 80n, 277n, 278n.

GODFREY Tony, 28n.

GODIER Rose-Marie, 99n.

GODOT, 16, 21, 21n, 22, 22n, 179, 179n.

GOFFMAN Erving, 157, 157n, 158.

GONZALEZ Jennifer, 70n.

GORDON Kim, 70n.

GOYA Francisco (de), 79, 83i.

GRADIVA, 190n.

GRIMM (frères), 25, 25n.

GROS Frédéric, 23n, 280, 280n.

GUATTARI Félix, 47n, 61n, 103n, 106n, 107, 107n, 108n, 109n, 110, 110n.

GUBERN Román, 136n, 141n.

GUICHETEAU Michel, 189n.
 GUILLOT A., 59n.
 GUNTHERT André, 190n.
 HAAS Patrick (de), 19n, 81n, 84i, 130, 130n, 131n, 167n.
 HAINS Raymond, 68n, 69.
 HAYDÉE, ADRIEN, DANIEL (personnages de *La collectionneuse* de E. Rohmer), 112.
 HEIDEGGER Martin, 23, 24n, 26, 27, 27n, 28, 28n, 37, 8n, 62, 63, 63n, 64, 65n, 66, 66n, 74, 82, 125, 130, 181, 185, 185n, 247, 247n, 248, 248n, 249, 249n, 251n, 252n, 306, 307, 307n, 319.
 HENRY Michel, 160n.
 HERBERT Martin, 142n.
 HERZOG Werner, 26.
 HIGG Matthew, 70n.
 HITLER Adolf, 71, 71n.
 HOBERG Annegret, 228.
 HÖDERLIN Friedrich, 247.
 HOMÈRE, 38n, 120n.
 HUEBLER Douglas, 173n, 196.
 JAMES Edward, 173.
 JANKÉLÉVITCH Vladimir, 30n, 55n, 56n, 67n, 74n, 134n, 139n, 159n, 182n, 229n, 234, 234n, 274n, 301n, 303n, 308n, 309n, 310n, 319, 319n.
 JANVIER Ludovic, 273n, 275n, 300n, 302n.
 JARDONNET Évelyne, 98n.
 JAUSS H. R., 168n, 212, 221, 221n, 222, 223, 224, 258n, 259n, 320.
 JEANNE (personnage de *Pickpocket* de R. Bresson), 98, 100, 100n, 101, 111, 112, 230.
 JÉSUS CHRIST, 14n, 54, 54n, 218n, 238n, 239, 239n, 240, 244n, 304, 305, 307, 309.
 JOLY G., 22n.
 JONGEN René-Marie, 287n.
 JOUANNAIS Jean-Yves, 79n, 80n, 197n, 227n.
 JOUHEAUD Jacques-Henry, 22n.
 KAGANSKI Serge, 282n.
 KALINOWSKI Isabelle, 221n.
 KANDINSKY V., 160, 160n, 161, 228, 228n, 229, 229n, 230, 232, 232n, 233, 233n, 234, 236, 236n.
 KEMPFNER Gaston, 54n, 64n, 65n, 318n.
 KENT Letitia, 132n, 133n.
 KIERKEGAARD Søren, 64, 65n, 91, 91n, 92, 318.
 KLEE Paul, 160.
 KLINGER Max, 232.
 LACAN Jacques, 78, 78n.
 LAFARGUE Paul, 80n.
 LAFCADIO (personnage de *Les caves du Vatican* de A. Gide), 262, 262n, 263, 263n, 264, 264n, 265, 266n, 267.
 LAGEIRA Jacinto, 48n, 142n.
 LALANNE Jean-Marc, MORAIN Jean-Baptiste, 287n.
 LAMOURE Christophe, 122n.
 LANTELME Michel, 148n, 159n.
 LAPORTE Yann, 44n.
 LARDEAU Yann, 136n, 141n.
 LASSAIGNE Jacques, 313n, 314i.
 LAUFER Laurie, 55, 55n, 56n, 59, 59n, 60, 60n, 77, 77n, 193, 193n.
 LE BLANC Guillaume, 121n, 122n, 123n.
 LE CLÉZIO J. M. G., 139.
 LE LANNOU Jean-Michel, 93n.
 LE PETIT POU CET, 25n, 32n.
 LÉVINAS Emmanuel, 140, 144, 148, 148n, 149, 149n, 209.
 LOEB Pierre, 297.
 LONG Richard, 28, 32, 33i.
 MACK Gerhard, 94n.
 MAGRITTE René, 137n, 161, 169, 170, 170n, 173, 174i, 178, 287n, 288, 288n, 294i, 315i.
 MALÉVITCH Kasimir, 80, 80n, 255n.
 MALLARMÉ Stéphane, 45n.
 MANKIEWICZ Joseph, 99n.
 MANZONI Piero, 70, 70n.
 MARCLAY Christian, 70n, 133n.
 MARQUET Jean-François, 88n.
 MASACCIO, 67, 69i, 182, 241.
 MAUPASSANT Guy (de), 129.
 MAUSS Marcel, 56, 56n.
 MEDINA Cuauhtémoc, 30n, 31n, 32n, 36i.
 MEKAS Jonas, 129, 130, 130n, 134, 168, 224, 286, 286n, 287, 287n.
 MELVILLE Herman, 157n, 291, 291n.
 MEYER Michel, 186n.
 MICHEL (personnage de *Pickpocket* de R. Bresson), 98, 98m, 99, 99n, 100, 101, 102, 103, 111, 112, 230.
 MOÏSE, 238, 238n.
 MONDZAIN Marie-José, 148, 148n, 149, 149n, 168, 168n, 220, 251n.
 MONET Claude, 228.
 MONK Meredith, 171.
 MONTEBELLO Pierre, 85n, 86n.
 MONTEIRO João César, 25.
 MONTMOLLIN Isabelle, 139n, 308n, 319n.
 MOSSET Olivier, 30n.
 MOZART W. A., 139.
 NASIO J.-D., 280n.
 NAUMAN Bruce, 123, 124, 127i, 171, 171n, 172, 173, 175i, 178.
 NAUSICAA, 38.
 NÉTRAUDAU Jean-Pierre, 220.
 NEWTON, 95, 95n.

NIETZSCHE Friedrich, 106, 107, 108n, 116, 117, 118n, 266n.

NORDMANN Charlotte, 155n, 156n.

OHANIAN Melik, 178n.

OPALKA Roman, 159, 159n, 160, 161, 164i.

ORLAN, 124.

ORPHÉE, 183, 183n, 184, 184n, 185, 185n, 186, 188, 195, 220, 231.

ORTA Lucy, 203.

OVIDE, 183, 183n, 185n, 220n.

OWEN Frank, 123, 124, 127i.

PARNET Claire, 48n, 104n, 106n, 107n, 108n, 111n, 120n, 122n.

PARSONS Talcott, 157n.

PASCAL Blaise, 99, 99n, 100n, 310n.

PASTOUREAU Michel, 289n.

PAUL Frédéric, 173n.

PÉNÉLOPE, 120.

PERRAULT Charles, 25, 25n.

PERSÉPHONE, 183.

PESSOA Fernando, 13, 13n, 14, 14n, 15, 16, 186, 186n.

PLATON, 89, 90, 90n, 93, 113, 114, 121, 185n, 189, 189n, 190, 190n, 240, 247, 318.

PONTALIS J.-B., 55n, 57n, 78, 111n, 190n.

POPE.L William, 203

PORTE Michelle, 310n.

POSÉIDON, 38, 120n.

POULAIN Christine, 290n, 291n.

POULAIN Stéphane, 68n.

PRÉDAL René, 138n, 155n, 156n, 282n, 283n.

PRINCE Richard, 70, 70n.

PROUST Marcel, 103, 103n, 112, 112n, 113, 114, 143n, 272n.

RAKOWITZ Michael, 203

RANCIÈRE Jacques, 155n, 156, 156n, 157, 157n, 214, 214n, 216, 217, 217n.

RAPHOZ-FILLAUDEAU Fabienne, 25n.

RENOIR Jean, 99n.

RINUY Pierre-Louis, 48n, 297n, 298i.

RIOUT Denys, 253n, 255n.

ROCHLITZ Rainer, 76n, 212n, 213n.

ROHMER Éric, 112.

ROSSET Clément, 132n, 143n, 169n, 170n, 184n, 209, 240, 240n, 265n.

ROTELLA Mimo, 68n.

ROUGET Gilbert, 299n.

ROUPNEL M, 40, 40n.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 23, 23n, 65, 66n, 280, 281.

SAINT AUGUSTIN, 119, 119n, 270n.

SAINT PAUL, 17, 238n, 304, 305n, 306i.

SAINT-LUC, 238n.

SAINT-MATHIEU, 238n, 239n, 240, 240n.

SATIE Éric, 206.

SCHAFFNER Ingrid, 48n.

SEABRA José Augusto, 13n,

SÉBASTIEN Don, 13, 13n, 186n.

SEELIG Carl, 25n.

SERS Philippe, 233n.

SHELL Hanna Rose, 314n, 321n.

SIGNAC Paul, 232.

SIGNER Roman, 94, 94n, 95, 95n, 280n.

SISYPHE, 117n, 275, 277.

SOCIÉTÉ RÉALISTE, 216n.

SOCRATE, 89.

SORIN Pierrick, 197, 197n, 201i.

SOURIAU Étienne, 51, 51n, 52, 53, 54, 142n, 143n.

SPECTOR Nancy, 71n.

SPIKE John T., 69i.

STEZAKER John, 71, 71n, 142, 142n, 143, 147i.

STILINOVIC Mladen, 79, 79n, 80, 80n, 81, 84i, 197.

STOICHITA, Victor I., 241n.

SUSSMAN Eve, 313, 314i, 315.

TATAY Helena, 144i, 145i, 166i, 163n.

TATI Jacques, 98n.

TCICHINDELEANU Ovidiu, 29, 34i.

THOREAU Henri D., 65, 65n, 65n.

TILLIER Bertrand, 59n.

TIRÉSIAS, 120n, 220n.

TOYNBEE A. J., 122.

TRUONG Nicolas, 76n.

UCCIANI Louis, 68n, 69n, 71, 71n, 209n, 216, 216n, 217.

ULYSSE, 38, 119, 119n, 120, 120n.

VALÉRY Paul, 247, 257, 258n, 259, 259n, 261, 261n, 262n, 266n, 278, 278n, 317, 317n, 318n.

VARDA Agnès, 285, 286, 287.

VELÁZQUEZ Diego, 313, 314i, 315.

VIALLANEIX Nelly, 91n.

VIEILLARD-BARON Jean-Louis, 30n, 31n, 32n, 88n, 125n, 232n, 269n, 270n, 311n.

VILLEGLÉ Jacques, 68n, 69.

VIRILIO Paul, 315n.

VLADIMIR et ESTRAGON (personnages de *En attendant Godot* de S. Beckett), 16, 21, 22n, 23, 179n.

WAGNER Richard, 15, 228,

WAHLER Marc-Olivier, 94n, 95n, 280n.

WALSER Robert, 25, 25n.

WARHOL Andy, 18, 19n, 80, 80n, 81, 81n, 84i, 129, 130, 130n, 131, 132n, 133n, 135, 136, 161, 167, 167n, 172, 178, 197, 216n, 217n, 218n, 224, 276, 276n, 277, 277n, 278, 278n, 279, 310.

WEBERN Anton, 206.

WEIL Simone, 17n, 54, 54n, 64, 64n, 306n, 309n, 318, 318n.

WELLMER Albert, 212, 213, 214.

WHISTLER J., 252, 253, 256i.

WINNICOTT D. W., 57, 57n, 78n, 111n, 170n.

WITTGENSTEIN Ludwig, 143n.

WODICZKO Krzystof, 203, 203n.

WOLF Vostell, 68n.

WORMS Frédéric, 39n, 55n, 60n, 61n, 93n.

WUNENBURGER Jean-Jacques, 39n, 55n, 60n, 61n, 93n,

ZÁTOPEK Emil, 124.

ZOURABICHVILI François, 42n, 44n, 45n, 51n, 96n, 115n, 274n.

BIBLIOGRAPHIE

- AA. VV., *Murmures des rues - François Dufrêne, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell*, Centre d'histoire de l'art contemporain de Rennes, 1994.
- AGAMBEN Giorgio, *Signatura rerum. Sur la méthode*, traduit de l'italien par Joël Gagraud, J. Vrin, 2008.
- Alvess (Manuel)*, cat. exp., Musée Serralves, Éd. Civilização, 2008.
- AMYOT Yves, *Le marcheur pédagogue. Amorce d'une pédagogie rhizomatique*, L'Harmattan, 2003.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913), Bartillat, 2013.
- ARDENNE Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, 2006.
- BACHELARD Gaston, *La dialectique de la durée* (1950), Quadrige-PUF, 2006.
- , *L'Intuition de l'instant* (1931), Stock, 1992.
- BADIOU Alain (avec Nicolas Truong), *Éloge de l'amour*, Flammarion, 2009.
- BADIOU Alain, *Beckett, L'incroyable désir*, Fayard-Pluriel, 2011.
- , *Deleuze. La clameur de l'Être*, Hachette, 2007.
- , *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*, Nous, 2003.
- , *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* (1997), Coll. Les Essais du Collège International de Philosophie, dirigée par François Julien, PUF, 2002.
- , *Abrégé de métapolitique*, Seuil, 1988.
- BAIR Deirdre, *Samuel Beckett* (1978), traduit de l'anglais par Léo Dilé, Fayard, 1979.
- BALZAC Honoré (de), *Le chef-d'œuvre inconnu*, présentation et notes de Maurice Bruézière, Librairie Générale Française, 1995.

- BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique*, Flammarion, 2004.
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in *Œuvres complètes, tome V, 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, 2002, p. 25-298.
- , *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, traces écrites, Seuil-Imec, 2002.
- , *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Seuil-Gallimard, 1980.
- , *Mythologies* (1950), Seuil, 1970.
- Baselitz sculpteur* au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 30 sep. 2011 au 29 jan. 2012, Hors série, Éd. Beaux Arts, 2012.
- Baselitz. Sculptures*. cat. exp., CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1983.
- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1943.
- BAUDRILLARD Jean, *Le complot de l'art. Power inferno*, Galilée, 2002.
- , *La société de consommation* (1970), Gallimard, 1996.
- , *Simulacres et simulations*, Galilée, 1981.
- BEAUCAMP Maxime, « Deleuze et *La féclure* de Francis Scott Fitzgerald : de *Logique du sens* à *Mille plateaux* » in *Klesis – Revue philosophique*, n° 20 – Philosophie et littérature, 2011. p. 104-121.
- BECKETT Samuel, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1991.
- , *L'innommable* (1953), Les Éditions de Minuit, 2004.
- , *Eleutheria*, Les Éditions de Minuit, 1995.
- , *Oh ! les beaux jours*, Les Éditions de Minuit, 1974.
- , *Le calmant*, in *Nouvelles et textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, 1958.
- , *Fin de Partie*, Les Éditions de Minuit, 1957.
- , *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, 1952.
- BECQUEMONT Daniel, BONTE Pierre, *Mythologies du travail. Le travail nommé*, coll. Logiques Sociales, L'harmattan, 2004.
- BELTING Hans, « Image et ombre. La théorie de l'image chez Dante, dans son évolution vers une théorie de l'art » in *Pour une anthropologie de l'art* (2001), traduit de l'allemand par Jean Torent, Gallimard, 2004, p. 241-270.
- BENJAMIN Walter, « Le conteur. Considérations sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), in *Expérience et pauvreté*, traduction

- inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Payot & Rivages, 2011, p. 51-106.
- , *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Allia, 2007.
- BERGSON Henri, *Le rêve*, préface de Jean-Jacques Guinchard, Payot & Rivages 2012.
- , *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, GF-Flammarion, 2012.
- , *La perception du changement* (1934), PUF, 2011.
- , *L'évolution créatrice*, Quadrige-PUF, 2007.
- , *La pensée et le mouvant* (1938), Quadrige-PUF, 2003.
- , *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1927), PUF, 1970.
- , *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. Librairie de Félix Alcan, 1922.
- Blange Neige (d'après Grimm)*, illustrations de Nemo, Odege, 1968.
- BLANCHOT Maurice, *La folie du jour*, Gallimard, 2002.
- , *Pour l'amitié*, Farrago, 2000.
- , *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
- , *Faux pas* (1943), Gallimard, 1971.
- , *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.
- , *L'attente l'oubli*, Gallimard, 1962.
- , *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.
- BOHRER Karl Heinz, *Le présent absolu. Du temps et du mal comme catégories esthétiques*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2000.
- BORER Alain, *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre. Dessins et aquarelles, imprimés et multiples, sculptures et objets, espaces et actions, 1945-1985*, publié sous la direction de Lothar Schirmer, traduit de l'allemand par Catherine Métais-Bührendt et Didier Coigny, La Bibliothèque des Arts, 2001.
- BOURDIEU Pierre, *L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.
- , *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Brancusi (Constantin). 1876-1957*, cat. exp., Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995.
- BRÉCHON Robert, *Fernando Pessoa. Le voyageur immobile*, Aden, 2002.

- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Gallimard, 1995.
- , *Pickpocket*, film 35 mm, noir et blanc, 76 min, son, 1959.
- BRETON André, *L'amour fou*, Gallimard, 1937.
- BROWN Robert E. et JOHNSON Dorothea, *The power of handshaking. For peak performance worldwide*, Capital Books, 2004.
- BRUGÈRE Fabienne, « Qu'a fait la contestation de l'exception artistique ? », *Noésis*, n° 11, 2007, p. 75-90.
- BRUN Jean, *La main et l'esprit*, PUF, 1963.
- Burden (Chris)*, Thames & Hudson, 2007.
- BÜRGER Peter, « L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno », *Revue d'Esthétique*, n° 8, 1985, p. 85-94.
- , « Pour une critique de l'esthétique idéaliste » in AA. VV., *Théories esthétiques après Adorno*, édité par Rainer Rochlitz, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme, Actes Sud, 1990. p. 171-247.
- BUZZATI Dino, *Le désert des tartares*, traduit par Michel Arnaud, in *Œuvres*, édition établie par Francis Lacassin, Robert Laffont, 1995, p. 173-324.
- CADERE André, *Peinture sans fin*, cat. exp., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Bonnefantenmuseum Maastricht, 2007.
- CAGE John, *Silence. Discours et écrits*, traduit de l'anglais par Monique Fong, Denoël, 2004.
- , *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer. Le seul problème avec les sons c'est la musique* (1993), La Souterraine/La Main Courante, 2002.
- CAILLOIS Roger, *Cahiers pour un temps*. Centre Georges Pompidou/Pandora éditions, 1981.
- CALLE Sophie, *Rachel, Monique*, Xavier Barral, 2012.
- , *Les dormeurs*, Acte Sud, 2000.
- , *À suivre... Préambule, suite vénitienne, la filature*, Livre IV, Acte Sud, 1998.
- CANTO-SPERBER Monique, in PLATON, *Le Ménon*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, GF-Flammarion, 1991.
- CARIOU Marie, « Continuité ou discontinuité. Un faux problème ? », in WORMS Frédéric, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ?* Actes du

- Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006, PUF, 2008, p. 3-24.
- CASSIN Barbara, *La Nostalgie – Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*, Collec. Les Grands Mots, Autrement, 2013.
- CAVALIER Alain, *L'agonie d'un melon*, film couleur, 4 min., 2007.
- , *24 Portraits (1987-91)*, film couleur, total 335 min., Arte Video, 2006.
- CELANT Germano, *Piero Manzoni*, Skira-Gagosian, 2009.
- CHAPOULIE Jean-Marc, *Le mariage de Cathy et Jean-Paul*, Filgranes-Le Quartier, 2011.
- CHARLES Daniel, « John Cage. La question du silence », in AA. VV. *John Cage*, Éd. Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, 1972, p. 30-44.
- CHIORE Valéria, « Ontologie poétique. La présence de Bergson dans l'esthétique bachelardienne » in WORMS Frédéric, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, PUF, 2008, p. 241-256.
- CLÉMENT Bruno, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préface de Michel Deguy, Seuil, 1994.
- Close (Chuck) paintings - 1968-2006*, cat. exp., Éd. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007.
- COLARD Jean-Max, « Retour de flamme », Les Inrockuptibles, 23 fév. 2011, p. 107.
- , « Hitler surexposé à la FIAC », Les Inrockuptibles, n° 674, 28 oct. 2008, p. 9.
- , « Lara Almarcegui », Les Inrockuptibles, n° 656, 24 juin 2008, p. 77.
- Corot. 1796-1875*, cat. exp., Réunion des musées nationaux, 1996.
- COURTINE-DENAMY Sylvie, *Le visage en question. De l'image à l'esthétique*, La découverte, 2004.
- DANTO Arthur C., *Andy Warhol*, traduit par Laurent Bury, Les Belles Lettres, 2011.
- , « The Artist as Prime Mover : Thoughts on Peter Fischli and David Weiss The way things go », in FLECK Robert, SÖNTGEN Beate, DANTO Arthur C., *Peter Fischli David Weiss*, Phaidon, 2005, p. 90-105.
- , *L'art contemporain et la clôture de l'histoire (1997)*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Seuil, 2000.

- , *Après la fin de l'art* (1992), traduit de l'anglais par Claude Hary-Schæffer, Seuil, 1996.
- DARRAGON Éric, « Là où est la sculpture », in *Baselitz sculpteur*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2012, p. 13-21.
- DARRIULAT Jean, « Poïétique de Paul Valéry », in <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>
- DASTUR Françoise, *Heidegger et la question du temps* (1990), PUF, 2005.
- DEJARDIN Bernard, *L'art et le sentiment. Éthique et esthétique chez Kant*, L'harmattan, 2008.
- Delacroix (Tout l'œuvre peinte de)*, introduction par Pierre Georgel, documentation par Luigina Rossi Bortolatto, nouvelle édition revue et remise à jour par Henriette Bessis, Flammarion, 1975.
- DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953-1974*, Les Éditions de Minuit, 2002.
- , *Différence et répétition* (1968), PUF, 2000.
- , *Proust et les signes* (1964), Quadrige-PUF, 1998.
- , *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, 1993.
- , « L'épuisé » in BECKETT Samuel, *Quad et Trio du fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Traum*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 55-106.
- , *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Flammarion, 1996.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, 1980.
- , *Rhizome. Introduction*, Les Éditions de Minuit, 1976.
- DEL REY Ghislaine, « Fluxus : un temps pour la politique en art ? », *Noésis*, n°11, 2007, p. 47-61.
- DEMATTE Lyndia, « L'art de l'embrouille en politique. Stratégies perverses et paranoïas collectives », *Esse*, n° 61, 2007, p. 4-11.
- DESCARTES René, *Discours sur la méthode*, précédé de Descartes inutile et incertain par Jean-François Revel, Commentaires et notes par Jean-Marie Beyssade, Librairie générale française, coll. Le livre de Poche, 1973.
- DEVOLDER Eddy, *Joseph Beuys. social sculpture, invisible sculpture, alternative sculpture, free international university* (conversation avec), Tandem, 1988.
- DIDEROT Denis, « Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient » in *Œuvres philosophiques*, Garnier Frères, 1964. p. 73-146.

- DOCUMENTA Magazine, n°1-3, Taschen, 2007.
- DOS SANTOS JORGE Manuel, *Fernando Pessoa être pluriel. Les hétéronymes*, coll. L'œuvre et la psyché, L'harmattan, 2005.
- DUCROS Franc, *Pour Mallarmé, Trois études : Toast funèbre/Le Tombeau de Charles Baudelaire/Un coup de dés*, Saint-Maximin, Théâtète, 1998.
- Dufrêne. *L'envers vaut l'endroit*, cat. exp., préface de Louis Ucciani, Éd. Galerie Thessa Herold, 2009.
- DURAS Marguerite, PORTE Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Les Éditions de Minuit, 1977.
- DURAS Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953.
- DURET Théodore, *Critique d'avant-garde*, préface de Deny Riout, Éd. École Nationale des Beaux-Arts de Paris, 1998.
- DUVE Thierry de, « Le jugement esthétique, fondement transcendantal de la démocratie? », *Noésis*, n° 11, 2007, p. 117-27.
- EBERT-SCHIFFERER Sybille, *Caravage*, Hazan, 2009.
- EDELMAN Bernard, *L'adieu aux arts. 1926 : L'affaire Brancusi*, Aubier, 2001.
- EDWARDS Michael, *Éloge de l'attente*, Belin, 1996.
- EICHLER Dominic, « The Collector », *Frieze*, n° 91, mai 2005, p. 82-91.
- ESTÈVE Michel (dir.), *Alain Cavalier*, Études Cinématographiques, n° 223-231, Lettres Modernes, 1996.
- FAVALELLI Max, « En attendant Godot au Théâtre de Babylone – Alex et Zavatta à la Sorbonne » in *Paris-Presse*, 6 janvier 1953, cité dans *Dossier de Presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Imec et Éditions 10/18, 2007.
- FELDMANN Hans-Peter, *100 Jahre*, Schirmer-Mosel, 2001.
- FILLAUDEAU Bertrand, *L'univers ludique d'André Gide. Les soties*, préface d'Alain Goulet, José Corti, 1985.
- FITZGERALD F. S., *La féture*, nouvelles traduites de l'anglais par Dominique Aury et Suzanne Mayoux, Gallimard, 1963.
- FLECK Robert, SÖNTGEN Beate, DANTO Arthur C., *Peter Fischli David Weiss*, Phaidon, 2005.
- FOCILLON Henri, « Éloge de la main » (1943), in AA. VV., *Vie des Formes*, PUF, 1964, p. 102-128.
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe* (1973), Fata Morgana, 2005.

- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966.
- FOSTER Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, (1996), traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vnader Gucht, coll. Essais, La lettre volée, 2005.
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture* (1934), traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, PUF, 2010.
- , *Cinq leçons sur la psychanalyse* (suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique) (1904), traduit de l'allemand par Yves Le Lay (Cinq Leçons...) et Serge Jankélévitch (Contribution), Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- , *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Quadrige-PUF, 1995.
- , *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, 1986.
- , *Métapsychologie* (1946), traduit de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1968.
- FRIEDMAN Martin, *Close Reading. Chuck Close and the art of the self-portrait*, Harry N. Abrams Inc. Pub., 2005.
- FROMM Erich, *La passion de détruire. Anatomie de la destructivité humaine*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Robert Laffont, 1975.
- , *Le cœur de l'homme*, Petite Bibliothèque Payot, 1964.
- GAGNEUX Dominique, GABRIEL Fabrice, DARRAGON Éric, RINUÏY Paul-Louis, *Baselitz sculpteur*, cat. exp., Éd. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2011.
- GELVEN Michael, *Être et temps de Heidegger. Un commentaire littéral* (1970), traduit par Catherine Daems, Christine Defrise, Maryse Hovens et Philippe Hunt, Pierre Mardaga Éditeur, 1987.
- GERDES Ludger, « Les statues de Balkenhol », traduit de l'allemand par Angela Lampe, in LAGEIRA Jacinto (dir.), *Stephan Balkenhol*, Dis Voir, p. 19-29.
- GHOSN Joseph. *La Monte Young. Une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Le mot et le reste, 2010.
- GIDE André, *Entretiens avec Jean Amrouche (1949)*, Ina-Radio France, Harmonia Mundi, 1996-1997.
- , *Les caves du Vatican*, Gallimard, 1922.
- GODFREY Tony, *L'art conceptuel*, traduit de l'anglais par Nordine Haddad, Phaidon, 2003.

- GODIER Rose-Marie, *L'Automate et le cinéma* - dans *La Règle du jeu* de Jean Renoir, *Le Limier* de Joseph L. Mankiewicz, *Pickpocket* de Robert Bresson, L'harmattan, 2005.
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Les Éditions de Minuit, 1973.
- GONZÁLEZ Jennifer, GORDON Kim, HIGG Matthew, *Christian Marclay*, Phaidon, 2005.
- Goya (Francisco) – Les caprices*, présentation de Jean-Pierre Dhainault, Les éditions de l'Amateur, 2005.
- GREISCH Jean, *Ontologie et temporalité. Esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit*, PUF, 1994.
- GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011.
- GUBERN Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, 1989.
- GUICHETEAU Michel, « L'art et l'illusion chez Platon » in *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 54, n° 42, 1956, pp. 219-227.
- GUNTHERT André, « Le complexe de Gradiva. Théorie de la photographie, deuil et résurrection », in *Études Photographiques*, "Retour sur l'origine/Représenter l'architecture", n° 2, Mai 1997, p. 115-128.
- HAAS Patrick (de), « Andy Warhol. Le cinéma comme "braille mental" », *Les cahiers de Paris expérimental*, 2005.
- , « Vider la vue », in *cat. exp., Andy Warhol, Cinema*, Éd. Centre Georges Pompidou et Éd. Carré, 1990, p. 16-32.
- HEIDEGGER Martin, *La dévastation et l'attente. Entretien sur le chemin de campagne*, traduit de l'allemand par Philippe Arjakovsky et Hadrien France-Lanord, Gallimard, 2006.
- , *Être et temps* (1976), d'après les travaux de Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (première partie), traduit de l'allemand par François Vezin, Jean Lauxerois et Claude Roëls (deuxième partie), Gallimard, 1986.
- , *Kant et le problème de la métaphysique*, traduit de l'allemand par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Gallimard, 1981.
- , *Chemins qui ne mènent nulle part* (1949), traduit de l'allemand par Wolfgang Borkmeier et édité par François Fédier, Gallimard, 1962.
- HEINICH Nathalie, « Art et compulsion critique », *Noésis*, n°11, 2007, p. 91-101.
- HEINICH Nathalie et SCHÆFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Jacqueline Chambon, 2004.

- HENRY Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky* (1988), Quadrige-PUF, 2005.
- HERBERT Martin, « Third life. On the art of John Stezaker », *Art Forum*, XLVIII, avril 2010, n° 8, p. 160-167
- HIGGINS Hannah, *Experience Fluxus*, University of California Press, 2002.
- HOBERG Annegret, « Vassily Kandinsky : abstrait, absolu, concret » *in Kandinsky*, cat. exp., Éd. Centre Pompidou, 2009, p. 199-230.
- HOMÈRE, *Odyssée*, Édition présentée et annotée par Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Gallimard. 1931 (pour la traduction). 1955 (pour l'index). 1999 (pour la préface, les notes et le dossier).
- Huebler (Douglas), Variables, etc.*, cat. exp., Fonds Régional d'Art Contemporain Limousin, 1993.
- HULTEN Pontus, *Tinguely*, cat. exp., Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 8 déc. 1988 – 27 mar. 1989, Éd. Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 1988.
- HUME David, *Essais esthétiques*, GF-Flammarion, 2000.
- JACQUENOD Raymond, *Nouveau dictionnaire de la mythologie*, Marabout, 1998.
- JANKÉLÉVITCH Vladémir, *Penser la mort ?* Éd. Liana Levi, 1994.
—, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974.
- JANVIER Ludovic, *Beckett*, Seuil, 1969.
- JARDONNET Évelyne, CHABROL Marguerite, *Pickpocket de Robert Bresson*, dans la collection Clefs concours – Cinéma (dirigée par Claude Murcia), Éd. Atlande, 2005.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978.
- Stezaker (John)*, Éd. Ridinghouse/Whitechapel Gallery, 2012.
- JOLY G., « Au théâtre de Balylone, En attendant Godot ou Le Soliloque du Pauvre » *in L'Aurore*, 6 janvier 1953, cité dans *Dossier de Presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Imec et Éditions 10/18, 2007.
- JONGEN René-Marie, *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible. Réflexions et recherches*, Publications de l'Université Saint-Louis/Bruxelles, 1994.
- JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997), nouvelle édition augmentée d'une préface d'Enrique Vila-Matas, Gallimard, 2009.

- , *L'idiotie. Art, vie, politique, méthode*, Beaux-Arts Magazine, 2003.
- JOUHEAUD Jacques-Henry, « L'absurde, la joie à tout prix ou le théâtre de Samuel Beckett » in *L'informateur critique*, 1^{er} janvier 1953, cité dans *Dossier de Presse En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, textes réunis et présentés par André Derval, Imec et Éditions 10/18, 2007.
- KACEM Mehdi Belhaj, « Le luxe suprême », *Purple*, n° 16, 2003, p. 336.
- KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. De "l'histoire de la littérature comme provocation pour la science de la littérature" (1967) à "Expérience esthétique et herméneutique littéraire" (1982) », in *Revue germanique internationale*, 8, 1997, p. 151-172.
- KANDINSKY Vassily, *Regards sur le passé. 1912-1922*, traduit de l'allemand par M. Dupont, édité par J.-P. Bouillon, Hermann, 1974.
Kandinsky, cat. exp., Éd. Centre Pompidou, 2009.
- KEMPFNER Gaston, *La philosophie mystique de Simone Weil*, La Colombe, 1960.
- KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, traduction, introduction et notes par Nelly Viallaneix, GF-Flammarion, 1990.
- KOYRÉ Alexandre, *Paracelse*, Allia, 2004.
La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Robert Laffont, 1994.
- LACAN Jacques, *Le mythe individuel du névrosé*, Seuil, 2007.
—, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Seuil, 1973.
- LAFARGUE Paul, *Le droit à la paresse*, Le passager clandestin, 2009.
- LAGEIRA Jacinto, *La déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*, Jacqueline Chambon, 2010.
—, *L'esthétique traversée. Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Ante Post, 2007.
- LALANNE Jean-Marc, MORAIN Jean-Baptiste, « Resnais/Cavalier », *Les Inrockuptibles*, n° 726, 28 octobre 2009, p. 40-43.
- LAMOURE Christophe, *Petite philosophie du marcheur*, éditions Milan, 2007.
- LANTELME Michel, *Malraux. Portrait avec Mains*, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- LANTZ Pierre, « Musique et politique », *L'homme et la société*, n° 126, 1997, p. 7-18.

- LAPLANCHE Jean, *Problématiques VI. L'après-coup* (1987), PUF, 2006.
- LAPORTE Yann, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, L'Harmattan, 2005.
- LARDEAU Yann, « Le sexe froid (du porno et au-delà) », *Cahiers du Cinéma*, n° 289, juin 1978, p. 49-64.
- LASSAIGNE Jacques, *Les Ménines*, Office du Livre, 1973.
- LAUFER Laurie, *L'énigme du deuil*, PUF, 2006.
- LE BLANC Guillaume, *Courir. Méditations physiques*, Flammarion, 2012.
- LE LANNOU Jean-Michel, « Le dépassement de l'humain. Bergson et Bachelard. » in WORMS Frédéric, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, PUF, 2008, p. 73-96.
- LE PETIT POU CET (d'après Charles Perrault)*, illustrations de Françoise J. Berthier, Bias, 1961.
- LESTRINGANT Frank, *André Gide l'inquiéteur. Le sel de la terre ou l'inquiétude assumée 1919-1951*, Flammarion, 2012.
- LÉVINAS Emmanuel, *Le temps et l'autre*, PUF, 2007.
- LINKER Kate, *Vito Acconci*, Rizzoli, 1994.
- LOSZASCH Fabien, « La peur du social », *Esse*, n° 61, 2007, p. 12-18.
- MACK Gerhard (org.), *Roman Signer*, Phaidon, 2006.
- Magritte*, cat. exp., sous la direction de Daniel Abadie, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Ludion, 2003.
- MAGRITTE René, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, 2001.
- MAINE DE BIRAN, *L'effort*, textes choisis et présentés par A. Drevet, PUF, 1966.
- , *Journal Intime*, Plon, 1927.
- MALEVITCH Kazimir, *La paresse comme vérité effective de l'homme* (1921), traduit du Russe par Régis Gayrand, Allia, 1995.
- MARCEL Gabriel, *Essai de philosophie concrète*, Gallimard, 1940.
- MARCOLINI Patrick, « L'internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noésis*, n°11, 2007, p. 31-46.
- MARQUET Jean-François, « Durée bergsonnienne et temporalité » in VIEILLARD-BARON Jean-Louis (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 77-97.

- MARTIN Jean-Clet, « Le régime plastique des arts », Magazine Littéraire, nov. 2002, p. 21-24.
- MAUPASSANT Guy (de), « L'attente », in *Contes cruels & fantastiques* (textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart, Librairie Générale Française, 2004, p. 239-244.
- MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, présentation de Florence Weber, Quadrige-PUF, 2012.
- MEDINA Cuauhtémoc, FERGUSON Russel, FISHER Jean, *Francis Alÿs*, Phaidon, 2007.
- MEDINA Cuauhtémoc, « Action/Fiction » in *Francis Alÿs*, cat. exp., Musée Picasso d'Antibes, 14 avril au 17 juin 2001.
- MEKAS John, *Anecdotes*, présenté par Jérôme Sans, traduit de l'anglais par Jean-Luc Mengus, Scali, 2007.
- , *Anecdotes*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Mengus, Éd. Scali, 2007.
- , *Je n'avais nulle part où aller*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Mengus. P.O.L., 2004.
- , *Lost Lost Lost*, film 16 mm, couleur et noir et blanc, son, 178 min., 1976.
- , *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)*, (filmé entre 1964-1968, édité entre 1968-69), film 16 mm, couleur, son, 180 min., 1969.
- MELVILLE Herman, *Bartleby*, traduit de l'anglais par Michèle Causse, postface et bibliographie de Gilles Deleuze, chronologie par Robert Silhol, GF-Flammarion, 1989.
- METZGER Heinz-Klaus, « John Cage. Musique laissée en liberté » in AA. VV. *John Cage*, Éd. Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, cahier n° 2, 1972, p. 15-29.
- MEYER Michel, *Manifestes du Surréalismes d'André Breton*, Gallimard, 2002.
- MILAN Serge, « Le futurisme et la question des valeurs », Noésis, n° 11, 2007, p. 13-30.
- MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global. Pour un art sans identité*, Ère, 2007.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator*, Bayard, 2007.
- , *L'Image naturelle*, Le Nouveau commerce, 1995.
- MONTEBELLO Pierre, *Le vocabulaire de Maine de Biran*, Éditions Ellipses, 2000.
- MONTMOLLIN Isabelle (de), *La philosophie de Vladimir Jankélévitch. Sources, sens, enjeux*, PUF, 2000.

- MOULÈNE Claire, « Maison Close », *Les Inrockuptibles*, n° 637, 12 février 2008, p. 76.
- MURRÍA Alicia, *Lara Almarcegui*, Acte Sud/Altadis, 2006.
- NASIO J.-D. (coord.), *Le silence en psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- NASIO J.-D., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan* (1994), Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- Nauman (Bruce). Image/Texte 1966-1996*, cat. exp., Éd. Centre Georges Pompidou, 1997.
- NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, traduction inédite par Éric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson. GF-Flammarion, 2002.
- , *Le gai savoir*, Gallimard, 1982.
- NORDMANN Charlotte, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Amsterdam, 2006.
- OPALKA Roman, *Vis-à-vis d'une toile « non-touchée »*, traduit du polonais par Marta Dziewanska, Les presses du réel, 2006.
- , *Opalka 1965/1-∞*, appareil critique de Christian Schlatter, Flammarion, 1992.
- OSBORNE Peter, *Conceptual art*, Phaidon, 2002.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction de Georges Lafaye, Gallimard, 1992.
- PANERO Alain, « La découverte de la durée ou l'épreuve de la discordance », in VIEILLARD-BARON Jean-Louis (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 25-44.
- PARSONS Talcott, *Le système des sociétés modernes*, traduit par Guy Melleray, Dunod, 1973.
- PASTOUREAU Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil, 2000.
- PAUL Frédéric, « D. H. est toujours un artiste véritable » in *Huebler Douglas*, « Variable », etc. Éd. FRAC Limousin, 1993, pp. 9-27.
- PESSOA Fernando, *Œuvres poétiques*, édition établie par Patrick Quillier, Gallimard, 2001.
- , *Sur les hétéronymes*, traduit du portugais et préfacé par Rémy Hourcade, Unes, 1993.
- , *Message*, édition bilingue, traduction de Bernard Sesé, José Corti, 1988.
- PLATON, *La république*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, GF-Flammarion, 2004.

- POTTER Keith, *Four musical minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (2000), Cambridge University Press, 2002.
- POULAIN Christine, « Les cascades de dominos de Fischli et Weiss » *in Fischli Peter, Weiss David, Le cours des choses*, cat. exp., Musée de Grenoble, 30 mar. - 24 avr. 1988.
- POULAIN Stéphane, « François Dufrêne, lacérateur de mots et d'affiches », *in AA. VV. Murmures des rues - Francois Dufrêne, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell*, Centre d'histoire de l'art contemporain de Rennes, 1994, p. 73-79.
- PRÉDAL René, « Alain Cavalier. Filmer des visages », *L'Avant-scène cinéma*, n° 440/441, Mars-Avril 1995, p. 155-158.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008.
- , *La haine de la démocratie*, La fabrique, 2005.
- , *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.
- , « Le ressentiment anti-esthétique », *Magazine Littéraire*, Novembre 2002, p. 18-20.
- , *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, 2000.
- , *Le maître ignorant*, Fayard, 1987.
- , *Le philosophe et ses pauvres*, Flammarion, 1983.
- RAPHOZ-FILLAUDEAU Fabienne, *Avatars de Blanche-Neige* (dossier complémentaire) *in WALSER Robert, Blanche-Neige*, traduit par Hans Hartje et Claude Mouchard, Collection Merveilleux, n°18, José Corti, 1987.
- REVAULT D'ALLONES Myriam, *L'homme compassionnel*, Seuil, 2008.
- REY Ghislaine del, « Fluxus. Un temps pour la politique en art ? », *Noésis*, n° 11, 2007, p. 47-61.
- RINUUY Paul-Louis, « Baselitz, sculpteur intempestif », *in cat. exp., Baselitz sculpteur*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2012, p. 22-27.
- , *Dodeigne*, cat. exp., Fondation de Coubertin, du 11 sep. au 11 nov., Adam Biro, 2002.
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Gallimard, 2000.
- ROBERTS-JONES Philippe et Françoise, *Pierre Bruegel L'Ancien*, Flammarion, 1997.
- ROCHLITZ Rainer, « Esthétique et rationalité d'Adorno à Habermas », *Revue d'esthétique privat*, Nouvelle série, n° 8, 1985, p. 59-67.
- ROSS Kristin, « On Jacques Rancière », *Art Forum*, mars, 2007, p. 254-255.

- ROSSET Clément, *L'invisible*, Les Éditions de Minuit, 2012.
- , *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Les Éditions de Minuit, 2004.
- , *Le réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), Gallimard, 1984.
- , *L'objet singulier*, Les Éditions de Minuit, 1979.
- , *L'esthétique de Schopenhauer*, PUF, 1969.
- ROUGET Gilles, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possessions*. Nouvelle édition revue et augmentée, préface de Michel Leiris, Gallimard, 1990.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Rêveries du promeneur solitaire*, Librairie Générale Française, 2001.
- SAINT AUGUSTIN, *Les confessions*, traduction, préface et notes par Joseph Trabucco, GF-Flammarion, 1964.
- SANS Jérôme, BOËDEC Morgan et GAUTHIER Léa, *Entretiens avec Jonas Mekas*, Les Cahiers de Paris Expérimental, n° 24. 2006.
- SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Gallimard, 1986.
- SCHÆFFER Jean-Michel, *Pourquoi la fiction ?* Seuil, 1999.
- SCHAFFNER Ingrid, « *Le bruit vivant du bois : la sculpture néo-inexpressionniste de Balkenhol* », traduit de l'anglais par Vincent Lavoie, in LAGEIRA Jacinto (dir.), *Stephan Balkenhol*, Dis Voir, p. 61-93.
- SCHMIDT Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, 2005.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation* (1818), traduit de l'allemand par A. Burdeau, Quadrige/PUF, 2003.
- SEELIG Carl, *Promenade avec Robert Walser*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Rivages, 1989.
- SERS Philippe, *Comprendre Kandinski*, Infolio, 2009.
- SHELL Hanna Rose, *Ni vu ni connu. Le camouflage au regard de l'objectif*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Caro, Zones Sensibles, 2004.
- SLOTERDIJK Peter, « *Something in the air* », entretien conduit par Erik Morse. Frieze, n° 127, nov.-déc. 2009, p. 96-101.
- Sons et lumières - Une histoire du son dans l'Art du XXe siècle*, cat. exp., 22 sep. 2004 - 3 jan. 2005, Éd. Centre Pompidou.

- Sorin (*Pierrick*). *Films, vidéos et installations, 1988-1995*, cat. exp., présentation par Jean-Louis Froment, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1995.
- SOURIAU Etienne, « L'œuvre à faire », *Bulletin de la société française de philosophie*, fév. 1956, p. 4-44.
- SPAIER Albert, « L'image mentale. D'après les expériences d'introspection », *Revue philosophique de France et de l'étranger*, 1914, p. 283-304.
- SPECTOR Nancy, *Richard Prince*, cat. exp., *Richard Prince: Spiritual America*, Salomon R. Guggenheim Museum, New York, 28 sep. – 9 jan. 2008.
- SPIKE John T., *Masaccio*, traduit de l'anglais par Claude Bonnafont, Liana Levi, 1995.
- Stezaker (*John*), cat. exp., Éd. Ridinghouse/Whitechapel Gallery, 2012.
- Stilinic (*Mladen*) – *The Cynism of the poor*, cat. exp., cur. Tihomir Milovac & Nada Beros, Museum of Contemporary Art Zagreb, 2002.
- STILINOVIC Mladen, *The praise of Laziness* (extrait), Lecture-Performance à la galerie Opus Operandi, Gent, 1993 in *DOCUMENTA Magazine*, n° 1-3, Taschen, 2007, p. 260.
- STJERNSTEDT Mats, *Lara Almarcegui* (entretien avec), in cat. exp., *1 : 1 x temps - quantité, proportions et fuites*, 25 oct. - 20 déc. 2003, Éd. Fond Régional d'Art Contemporain de Bourgogne/Usine de Dijon, 2007.
- STOICHITA Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Droz, 2000.
- TATAY Helena (ed.), *272 pages - Hans-Peter Feldmann*, cat. exp., Éd. Fundació Antoni Tàpies, 2001.
- TCICHINDELEANU Ovidiu, « Building Modernity », in cat. exp., *DOCUMENTA Magazine*, n° 1-3, Tashen, 2007, p. 304-317.
- TERTULIAN Nicolae, « Lukàcs/Adorno. La réconciliation impossible », *Revue d'Esthétique*, n° 8, 1985, p. 69-84.
- THE INTERVENTIONISTS. Users's manual for the creative disruption of everyday life*, édité par Nato Thompson et George Sholette, MASS MoCA Publications, 2004.
- THIBODEAU Martin, *La théorie esthétique d'Adorno. Une introduction*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, traduit de l'anglais par L. Fabulet, Gallimard, 1922.
- TILLIER Bertrand, *La belle noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Arkhê, 2011.
- UCCIANI Louis, « Art et politique », *Noésis*, n° 11, 2007, p. 63-74.

- VALÉRY Paul, *Cahiers*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, 1974.
- , *Cahiers*, tome I, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, 1973.
- , *Œuvres*, tome II, Gallimard, 1969.
- , *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, 1957.
- , *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952.
- VANEL Hervé, « Dummies », in LAGEIRA Jacinto (dir.), *Stephan Balkenhol*, Dis Voir, p. 31-60.
- VARDA Agnès, *Les plages d'Agnès*, film 35 mm, couleur, son, 2008.
- , *Les glaneurs et la glaneuse*, film 35 mm, couleur, son, 2000.
- , *Ô saisons, ô châteaux*, film 35 mm, couleur, son, 1957.
- VIALLANEIX Nelly, in KIERKEGAARD Søren, *La reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, GF-Flammarion, 1990.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, « L'intuition de la durée, expérience intérieure et fécondité doctrinale » in JEAN-LOUIS VIEILLARD-BARON (coord.), *Bergson. La durée et la nature*, PUF, 2004, p. 45-76.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition* (1980), Galilée, 1989.
- WAHLER Marc-Olivier, « Roman Signer : artiste élémentaire », Art Press, n° 237, 1998, p. 26-29.
- WALSER Robert, *La promenade*, récit traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Gallimard, 1987.
- WARHOL Andy, « Andy Warhol, cinéaste : difficile d'être son propre scénario » entretien avec Letitia Kent, Vogue, 1er mars 1970 in *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Éd. Grasset & Fasquelle, 2005.
- , *Entretiens 1962-1987*, traduits de l'américain et préfacés par Alain Cueff, édition établie et introduite par Kenneth Goldsmith, Bernard Grasset, 2005.
- , *Ma philosophie de A à B et vice versa*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Flammarion, 2001.
- WEIL Simone, *Attente de Dieu*, Fayard, 1966.
- WELLMER Albrecht, « Vérité, apparence, réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité ». in AA. VV., *Théories*

esthétiques après Adorno, édité par Rainer Rochlitz. Actes Sud, 1990, p 247-289.

Whistler, cat. exp., Éd. Réunion des Musées Nationaux, 1995.

WHYTE William F., *Street corner society. The social structure of an Italian slum*. University of Chicago Press, 1959.

WINNICOTT D. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (1971), traduit de l'anglais par Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, 1975.

WORMS Frédéric, « La rupture de Bachelard avec Bergson comme point d'unité de la philosophie du XXème siècle en France », in WORMS Frédéric, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, PUF, 2008, p. 39-52.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Force et résistance, le rythme de la vie » in WORMS Frédéric, WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Actes du Colloque International de Lyon, 28-29-30 septembre 2006*, PUF, 2008, p. 27-38.

ZOURABICHVILI François, *Deleuze, une philosophie de l'événement* (1994), PUF, 1996.

Résumé

TITRE : ATTENDRE. DE LA DISPONIBILITÉ DANS L'ÊTRE

Rien de plus commun que d'admettre l'attente comme étant associée à un état de passivité ; le sujet qui attend est celui qui se garde de faire, son destin se dévoile au hasard de coups de dés plutôt qu'il n'est pris en main ; sa vie ne lui appartient pas, il n'en est pas véritablement le maître. Face à la mort sûre et à l'incertitude de l'avenir, anticiper, via l'effort d'aller au-devant au lieu d'attendre, semble aller de soi. Mais cette posture résolument active, dont l'énergie est puisée dans le souci d'une vie qui aura valu la peine d'être vécue, ne peut en conjurer le sort. Malgré tous les efforts, le constat est univoque : le temps demeure foncièrement irréversible, la mort irrévocable. Ainsi, anticiper la vie au lieu de l'attendre montre que le faire ne répond pas à toutes les questions, et qu'aller au-devant au lieu de rester quiet n'est qu'une manière de se donner l'illusion d'avoir les rênes en main.

Attendre. De la disponibilité dans l'être vise à montrer que l'attente n'est pas le contraire de l'anticipation, ni la réponse face au constat d'échec de l'anticipation à en découdre avec le passage inexorable du temps. Qu'est-ce que l'attente ? Il y a, en fait, deux types d'attentes. D'une part, l'attente comme *disponibilité expectante* ; le sujet est en position de guet, il attend en anticipant ce qui n'est pas encore là et, en le faisant, il ne laisse pas venir le futur de façon imprévisible. Et d'autre part, l'*attente pure et simple* ; le sujet n'anticipe pas, il ne peut que laisser venir l'avenir, l'accueillir, aucun effort ne peut prédire son arrivée. En cela, elle est vision pure, dégagée de tout savoir et de toute élaboration ou activité consciente. Son apparition disparaissante laisse néanmoins présager sa mise en branle lente et inopinée dans les méandres de l'inconscient. En éclosant de la sorte, l'attente pure et simple n'en révèle pas moins des choses, des évidences qui informent le sujet *attendant* sur le sens de sa vie.

Mots-clefs : Attente comme disponibilité expectante. Attente pure et simple.

Abstract

TITLE: WAITING. OF THE AVAILABILITY IN THE BEING

Nothing could be more common than to view waiting as a form of passivity; the one who waits is the one who refrains from doing, their fate is revealed by chance, on a throw of the dice, rather than taken in hand; their life does not belong to them, they are not truly the masters of their being. Confronted with a certain death and the uncertainty of the future, anticipating, via the effort of taking the initiative rather than waiting, seems self-evident. But this resolutely active position – for which energy is drawn from the desire to have a life worth living – cannot alter the course of destiny. In spite of all efforts made, the fact is unequivocal: time remains inherently irreversible, death irrevocable. Thus, anticipating life instead of waiting for it shows that *doing* does not answer all questions, and that taking the initiative instead of staying quiet is just a way to give oneself the illusion of taking control.

Waiting. Of the availability in the being aims to show that waiting is not the opposite of anticipation, nor is it the answer when faced with the obvious failure of anticipation to battle with the unrelenting passing of time. What is waiting? There are in fact two forms of waiting. On the one hand, waiting as an *expecting availability*; while one waits, one is anticipating that which is not yet there, and in doing so, one does not let the future arrive unexpectedly. On the other hand, the pure and simple wait; here one does not anticipate, one can only let the future come, welcome it – no effort can predict its arrival. As such, it is a pure vision, rid of all knowledge, and of any conscious elaboration or activity. Its disappearing appearance heralds its slow and fortuitous setting in motion in the meanders of the unconscious. By blooming in such a way, the pure and simple wait reveals things, self-evident facts that inform the one *waiting* about the meaning of their lives.

Keywords: waiting as an expecting availability, the pure and simple wait